

Mércia Pinto*

Rap: gênero popular da pós-modernidade**.

RESUMO: Considerado como uma das práticas mais relevantes da cultura popular contemporânea, o *Rap* tem sido objeto de estudos em diferentes áreas acadêmicas. Tendo perdido suas origens como prática vernacular afroamericana, emerge no meio dos anos 70, transformando e apropriando-se dos sons e técnicas do estilo « disco ». Hoje o gênero sobrevive em ressonâncias transformadoras e novas inflexões culturais realocizadas. Seu discurso crítico, seu interesse pela mixagem de sons, pela colagem de melodias tem sido visto como espelho do nosso tempo. A palavra misturada aos sons sampleados, as fontes musicais superpostas e os movimentos corporais do MC levam muitos a pensar em monotonia e ausência de abstrações; faltam-lhe os artifícios e a complexidade da erudição. Tomando essas narrativas como ponto de partida, tenta-se entender seus códigos estéticos colocando-o como expressão da arte pós-moderna.

Palavras-chave:

Rap, estética da música popular, análise.

I Oferta simbólica heterogênea renovada por constantes interações do local com redes nacionais e transnacionais, o *Rap* é considerado como um dos gêneros musicais mais relevantes da cultura popular contemporânea. É também visto como um fenômeno social mais do que como um evento artístico (Shuker:1999). Embora se queira um gênero politicamente engajado, tem boa base de consumo ; é bem vendido tanto nos EEUU como na Europa, tornando-se, assim, alvo dos mecanismos de produção, distribuição e consumo da cultura popular globalizada. No Brasil, tem características enraizadas na cultura negra e nas redes de comercialização e exportação do mercado fonográfico estadunidense.

Seu protesto contra a pobreza, a perseguição e o preconceito tem sido muitas vezes incorporado por outros grupos ou indivíduos que experimentam situações de opressão ou discriminação. Assim, embora a prática do gênero esteja nas periferias dos grandes centros urbanos, é apreciado por um público mais amplo. Com seu palavreado provocativo, cheio de gíria e de complexidades

** Esta é uma versão revista e ampliada da comunicação apresentada no V Encontro Sulamericano da IASPM/Rio 2004.

¹ O Rap é parte do movimento Hip-hop.

² Teses de mestrado em antropologia, comunicação e projetos de Iniciação Científica.

³ A grande maioria dos grupos de Rap do D.F estão localizados nas cidades satélites. A paisagem sonora do Plano Piloto é mais caracterizada pela presença dos grupos de Rock.

⁴ Através do serviço de orientação educacional, muitas escolas públicas de Brasília desenvolvem trabalhos sociais tendo o hip-hop e o rap como centro das atividades.

⁵ É significativa a produção de CDs de Rap com mensagens religiosas. São vendidos nas lojas de produtos evangélicos. Existem numerosos grupos já profissionalizados que se apresentam nas igrejas.

⁶ Desses, o mais interessante e ativo é o projeto « Picasso não pichava ». Funcionando a cinco anos em duas cidades satélites, oferecem a jovens atividades de informática, pintura grafite, dança de rua e até formação de DJs.

⁷ O relatório de PIBIC de Natássia Duarte (UnB/2003) estima que nas cidades satélites de Brasília convivam mais de meia centena de grupos de Hip-hop e de Rap.

⁸ A principal obra de Dewey sobre estética ; *Art as Experience :1934, (in Late works of John Dewey, Carbondale, Southern Illinois University, vol X, pp 298-33)*, ainda não foi traduzida na íntegra para o português. Ele é mais conhecido no Brasil pela influência que

semânticas, o *Rap* desafia pesquisadores. Inquieta-os sua rítmica, o jogo das rimas na totalidade do texto, o deslocamento de acentos, as múltiplas sínopes, as violações do metro e suas subdivisões, bem como sua profusão de estilos e usos. É estimulante conhecer as acrobacias e os fracionamentos de melodias efetuados pelos DJs nos diferentes toca-discos, mostrando domínio físico e artístico da música comercial e sua tecnologia. A procura de um modelo de análise e de transcrição que dê conta da complexidade e das referências estéticas do *Rap* é um dos desafios encontrados pelos estudiosos. Caracterizar o gênero exige mais que o estudo dos estilos das trilhas sonoras, da fluência do MC, dos tópicos abordados pela lírica, ou diferenciar formas mais comerciais, mais intelectualizadas ou mais politizadas entre si.

Entre os que estudaram o evento, Potter: 1995, afirma persuasivamente seu “status” de modelo de resistência, comprovando que as culturas vernaculares afro-americanas têm sido centro de reciclagem cultural e um desafio às forças dominantes. O foco dos estudos de Rose: 1994, tem como ponto de partida o exame de sua prática entre os jovens e também a intervenção feminina no evento. Tomando como objeto de estudo a popularidade do gênero em várias partes do mundo, Krims: 2000, atribui sua força a partir do uso de técnicas e matrizes poéticas que circulam internacionalmente. Schusterman: 1998, vê essa poesia urbana improvisada como um desafio as noções modernistas da autonomia estética, pureza artística e o dogma da essência da arte como novidade radical. Mas o que é comum em todos eles é a compreensão dessa manifestação como uma prática musical da pós-modernidade e como fenômeno vertical das cidades pós-industriais. No Brasil, Herschmann: 1997-2000, tem liderado os estudos sobre a presença do movimento hip-hop¹ na cena cultural do Rio. Em Brasília o evento tem sido estudado pelas áreas de antropologia, comunicação e teatro entre outras². Minha conexão com e interesse pelo assunto são os de professora e pesquisadora da música popular urbana do DF³, onde grupos de vizinhança, escolas⁴, igrejas⁵, projetos governamentais⁶ ou de organizações não governamentais empenhadas no desenvolvimento da cidadania não só convivem como incrementam o florescimento desse tipo de atividade⁷.

Esse texto representa o esforço de valorizá-la como expressão que nos seus aspectos estéticos e formais se oferecem como espelho do nosso tempo. As reflexões aqui encontradas têm suas bases na leitura de textos que inspirados na obra de Dewey (1859-1952)⁸, vêem a arte como experiência consumatória⁹; como uma atividade saturada, impregnada de significados, algo cuja expressão promove um tipo de satisfação que envolve o ser humano em sua totalidade. Essa teoria é mais claramente desenvolvida em seu livro *Art as Experience*

(1934). Como educador Dewey rejeitou a tendência das sociedades capitalistas, de colocar a arte num pedestal, isolada da vida humana, eleita e decidida em termos comerciais por especialistas isolados (Turner:1986, 43).¹⁰ Conhecendo mais amplamente suas idéias, vemos que a experiência com arte pode abranger muitos objetos e atividades que nossos hábitos não estão acostumados a ver como artísticos. Na prática, esse tipo de experiência pode ser exercida em atividades manuais, na concepção e organização de um evento, na arrumação de uma sala, devendo ser incrementada e praticada nas escolas como preparação para o trabalho ou como instrumento de integração cultural. Entende-se portanto, que sua essência não reside nas propriedades que ela apresenta e sim no seu processo gerador. Colocando a experiência do cotidiano no centro de suas preocupações filosóficas, Dewey afirma que assim como a vida, essa experiência inclui o que os homens fazem e sofrem, porque sofrem, e como encontram caminhos para narrar suas vivências, reconhecendo, assim, os produtos das realizações humanas, englobando também aqueles que sustentam essas práticas; produtores, receptores etc (Schusterman: 1998).

Os textos de Bruner e Turner:1986, enfocam o conceito de experiência no pensamento de W. Dilthey (1833-1911)¹¹. Coincidindo em muitos aspectos com as idéias de Dewey, esse filósofo alemão vê a arte como algo que emerge do encontro existencial entre a subjetividade e a experiência viva (Amaral:1987, 36). Procurando fundamentação filosófica para o que chamou de “ciência do homem, da sociedade e do estado”, considerou como fundamental a interação entre experiência pessoal (*Erleben*), sua realização em expressão criativa e a compreensão reflexiva dessa experiência. Em outras palavras, a forma como os indivíduos vivenciam sua cultura e como os eventos dessa cultura são concebidos por sua consciência. Ambos (Dewey e Dilthey), enfatizam que a estética tem sua gênese nas cenas e objetos da experiência humana sensível e não num domínio especial, um reino platônico (mimese) de arquétipos superiores às atividades “vulgares”. Importante ressaltar suas observações sobre a imaginação e seu papel na experiência estética. Dewey a coloca como a operação central da experiência estética, agente diretamente transformador em uma experiência simbólica ou representativa. Através dela, os símbolos são transformados e integrados a algo mais profundo, projetando seu significado além da experiência comum (Barbosa: 2002, 85). Mas é Dilthey quem nos ensina, que essa experiência clama por expressão ou comunicação com os outros, entendendo-se expressão como representação, objetivação ou textos. Somos seres sociais e queremos expressar o que temos aprendido com nossa experiência. As artes dependem dessa necessidade de confessar ou declamar sobre o vivenciado, o que deve ser dito, pintado, dançado, dramatizado, colocado em circulação (Turner: 1986, 37). Como professor,

exerceu nas décadas de 20 e 30, momento de renovado interesse pela educação popular. Daí as traduções de seus livros mais ligadas à filosofia da educação. *Como Pensamos* (Ed. Nacional-1959), *Democracia e Educação* (Melhoramentos-1959), *Filosofia e Reconstrução* (Nacional-1958), e *Reconstrução e Filosofia* (Nacional- 1959) são alguns dos títulos publicados em português.

⁹ Apud Barbosa : 2002.

¹⁰ Dewey foi o maior expoente do pensamento filosófico americano da primeira metade do século XX, um dos fundadores da escola filosófica do pragmatismo, um pioneiro da psicologia funcional e representativo do movimento denominado « Escola Progressiva » nos EEUU. Seus trabalhos sobre filosofia da educação defendem a idéia de que o processo educacional deve começar com a construção de interesses na criança, proporcionando-lhe oportunidade de vivências. A escola deveria ser uma comunidade em miniatura. A arte é concebida como uma maneira de formular conclusões a respeito de uma experiência, uma espécie de « processo produto » servindo ao caminho da aprendizagem. Seus escritos filosóficos deram as bases para a formação do grupo de pesquisadores, mais tarde reconhecido por William James como *Escola Filosófica de Chicago*

¹¹ A formulação definitiva das teorias de

interessa-me cultivar experiências estéticas em minhas relações com a arte. Vivenciar, reconhecer e valorizar formas expressivas que ela pode dar, representa, no cotidiano das aulas, a desconstrução do modelo vigente nos cursos de música, que, fundamentados nas belas-artes, ainda estão cegos para a arte popular e hostis às realidades que motivam suas formas. Finalmente nos apoiamos em Geertz: 1997, que vê a arte como um sistema cultural. Para ele, o poder estético localiza-se nas relações formais entre sons, imagens, volumes, temas, mas também na convicção de que a arte é conectada à dinâmica geral da experiência humana. Nosso argumento é o de que os *rappers* encontram suas fontes e formas estéticas nas experiências vividas com seus grupos de pertencimento. É, portanto, entre a compreensão do significado da experiência em arte, da necessidade de compartilhá-la e do produto (formatação) da mesma, que se acha a construção desse texto.

II

Relevante mencionar, que se a prática do *Rap* é empregada para atrair jovens para o desenvolvimento e cultivo de valores, nos anos 90 ele foi alvo principal da censura de grupos internacionais tanto da esquerda como de conservadores¹², com acusações de fomentar violência. Há, também, controvérsia com relação a seus méritos artísticos e sociais. É que muitas de suas canções são explicitamente destinadas a desenvolver a consciência política e a honra dos grupos oprimidos. Esses poetas marginais defendem a idéia de que o próprio saber está imerso em questões políticas e luta social. Musicalmente o gênero ameaça paradigmas estabelecidos; suas canções não são cantadas, mas faladas. Não empregam músicos nem música original. As letras de suas canções parecem simples, primárias grosseiras, com dicção corrompida, ritmo duro, repetitiva e muitas vezes libidinoso (Shusterman: 1998). Faltam-lhes os artifícios da erudição. Seu enunciado direto e claro, sua pobreza metafórica e seus repetitivos clichês sugerem falta de significado. Mas uma leitura mais atenta revela o uso de expressões espirituosas, sutilezas lingüísticas, como o discurso indireto, inversões semânticas, e a paródia entre outros. Além disso, o *Rap* é mais que um texto, e quando isolamos esta ou aquela característica corremos o risco de ignorar algumas de suas dimensões estéticas mais essenciais, como a captura da expressividade oral e a entonação das tensões entre a música e a palavra. Desta forma, ele não pode ser adequadamente apreciado separado de seu ritmo expressivo e sua fluência. A pobreza de vocabulário dos *rappers*, e a repetição de temas em suas letras, nada mais são do que a impossibilidade de lidar com temas universais como o faz a alta cultura ou a ciência. Esse pensar elementar, sem abstrações, superficial, de raciocínios simples de causa e efeito, esse moralismo rígido,

Dilthey só foram realmente conhecidas depois de sua morte, através do trabalho editorial e de interpretação de seus textos por seus discípulos.

¹² Ver Shuker, 1999:52-56.

tão presentes nas canções dos *rappers*, podem ser entendidos se aceitarmos que elas são características muito facilmente encontradas em grupos imersos na oralidade fomentada pela cultura de massas (Almeida: 1994).

Trata-se de um setor cada vez mais disseminado de criação, difusão e percepção da realidade, e que se realiza de modo desterritorializado, virtual e cosmopolita. Fazendo cruzamentos culturais com a indústria de massa, tem incorporado novos processos de significação. Observe-se que um grande número de pessoas está desenvolvendo sua inteligência e moldando seu imaginário através de uma cultura de imagens e de sons e não pelo texto escrito. Não podemos negar que hoje os principais meios de acesso aos bens culturais estão ligados à eletrônica. A grande quantidade de televisores nos lares, bares, consultórios, escolas, ônibus é maior que o número de cidadãos alfabetizados. Isto sem contar com a crescente popularidade de jogos eletrônicos, da tv a cabo e da internet, e entre outros. São esses meios que têm reorganizado nossos hábitos culturais e transformado nossa sensibilidade. Trata-se de uma forma de sentir, entender e agir no mundo, podendo-se mesmo falar em um novo tipo de oralidade estruturada pela televisão, cinema e computadores e que tem configurado parte da sociedade pós-moderna (Almeida: 1994). São pessoas que têm no ouvir e no olhar exterior a fonte única de informação, formação de valores, conhecimento, e comportamentos a serem imitados. Para o homem urbano que lê pouco mas, ouve vê e fala muito, são os sons das falas e imagens das mídias, que se fundem na construção da sua subjetividade. Mergulhado no universo da comunicação de massas, analfabeto, semi-analfabeto, ou mesmo alfabetizado, ele não tem em sua história a marca da escrita e da leitura. Elas são apenas ferramentas operativas e funcionais, sem o objetivo da reflexão ou criação, servindo apenas para a instrução e conhecimento de diretrizes; ler avisos, indicações urbanas ou burocráticas, etc. No ambiente da prática do *Rap*, onde existe uma corporalidade radical, essa oralidade funciona como força de coesão, persuasão e se impõe como discurso verdadeiro e real. Em trabalhos anteriores, temos ressaltado a característica de auto-afirmação performática dos *rappers*, o compromisso de retidão de quem se diz excluído e o tipo de treinamento para que alcancem um ideal; em grupo, conversando, criando, construindo (Pinto: 2002). Além de serem funcionais diante de seu público, eles têm nessa força, uma forma de conhecer e vivenciar o mundo. Além disso, na situação de fala, há todo o corpo falando e mais o rosto e o corpo de quem ouve; incluindo-se também os gestos cores, cheiros, enfim, tudo que pode ser visto e percebido. Refletindo sobre a hermenêutica de Dilthey, Bruner: 1986, nos faz entender que a experiência não chega até nós somente pela fala, mas também através de imagens e impressões. Pode-se então concluir que a

arte dos *rappers* não pode ser usufruída se nos fixarmos na verbalização em detrimento da visualização e na linguagem em detrimento das imagens apresentadas numa performance.

III.

Um aspecto importante a se considerar são as questões culturais que envolvem essas práticas. Elas são maiores, e ignorá-las como « protesto estético» seria ignorar também sua importância para a arte e a cultura contemporâneas. O *Rap* é arte popular pós-moderna que desafia não só as convenções estéticas do modernismo como estilo artístico e como ideologia, mas também a doutrina filosófica da modernidade e da diferenciação entre as esferas culturais (Schusterman: 1988,144).

Promovida por uma elite cultural, a visão iluminista dos séculos. XVIII e XIX, tentou reformar as artes criando imagens para uma sociedade melhor e mais humana que emergiria com o progresso das ciências e da tecnologia, sem relação com o mundo social. Adotando idéias que se tornaram fundamentais para o pensamento ocidental, no campo das artes elas tendem a explicar padrões de bom gosto e critérios de excelência artística. Dentro dessa visão, as pessoas deveriam ser educadas para apreciar a contribuição dessa elite à sociedade (da qual os artistas faziam parte)¹³. Neste sentido só alguns objetos poderiam reivindicar serem obras de arte e apenas algumas pessoas com habilidades específicas eram autorizadas a serem chamadas de artistas. Esse tipo de orientação estética teve como resultado o isolamento das « belas-artes » do resto da sociedade, transformando-as em um projeto elitista que privilegiava a apreciação de coisas exclusivas. No fim do século XIX, a corrosão dos dispositivos de explicação do conhecimento e as delimitações clássicas dos campos científicos entram em crise, se desordenam, e as ciências sociais se propõem a expor os pressupostos objetivos que permitem falar de uma transformação radical na maneira como o saber é produzido, distribuído e principalmente legitimado. Provocada pelo impacto das transformações tecnológicas, a tese das narrativas desse apregoado progresso começa a se desgastar e hoje se admite que a orientação modernista não teve sucesso em construir uma visão da realidade que tivesse significado para um grande número de pessoas. Sua estética fracassa também ao captar um mundo cada vez mais confuso e um indivíduo cada vez mais fragmentado, deixando um fosso entre a arte e a realidade¹⁴. Sua revolta acaba por esgotar seu impulso criador.

¹³ Interessante lembrar que data do fim do sec. XVIII o surgimento da estética como disciplina filosófica.

¹⁴ A arte se torna autônoma, liberta-se da representação das coisas, decreta o fim da figuração. Deforma, fragmenta, usa abstração, o grotesco, a assimetria etc.

A transição para uma visão pós-modernista inclui um estado de consciência menos otimista, menos confiante no futuro, e uma crítica às noções de que o

progresso é consequência do desenvolvimento tecnológico e das ciências. Mesmo admitindo resistências a uma definição clara sobre o pós-modernismo nas artes, alguns traços são amplamente reconhecidos como características desse fenômeno; tendência mais para a apropriação reciclada do que para uma criação original, mistura de estilos, adesão entusiástica às novas tecnologias e à cultura de massa, desafio às noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal e o eterno¹⁵. O *Rap* vivencia, expressa e exemplifica, de maneira marcante, essas características, colocando-as em evidência ao tomá-las como temática. Sua apropriação reciclada (*sampling*), constitui fonte histórica da música hip-hop, cerne de sua técnica e traço característico de sua forma estética e mensagem¹⁶. Desenvolvidas pelos DJs, cortar e mixar um disco no outro, igualando o tempo para uma transição suave, toma elementos acústicos concretos e performances pré-gravadas de padrões musicais. Assim, diferentemente do jazz, essas apropriações e transformações não requerem habilidade para compor ou tocar instrumentos musicais, mas para manipular equipamentos de gravação¹⁷.

Seguindo o pensamento de Schusterman: 1998, esses artifícios de montagem, mixagem e arranjos dão ao *Rap* uma variedade de formas e de empréstimos tão imaginativos quanto às usadas nas artes maiores¹⁸. Além do orgulho de seu talento em apropriar-se de fontes diversas, misteriosas e escondidas, os DJs exaltam esse método. E qual é a significação estética desse orgulho pela apropriação? É que ele desafia o ideal tradicional de originalidade e autenticidade que, desde o Romantismo escravizou a concepção de arte. Em seu culto ao gênio comparava o artista com um criador divino e defendia que suas obras deveriam ser totalmente novas e exprimir sua personalidade singular. Mais tarde, o Modernismo, em seu compromisso com o progresso artístico e com a vanguarda, reforçou o dogma de que a essência da arte era a novidade. Uma manifestação pós-moderna como o *Rap*, rompe com esse paradigma, quando emprega e adota de forma criativa a apropriação como temática, mostrando que empréstimo e criação não são incompatíveis. Numa atitude quase pedagógica, sugere que a obra de arte, aparentemente original, é, em si, produto de empréstimos desconhecidos, e que o texto novo e único é sempre um tecido de ecos e fragmentos de textos anteriores. Nas mãos dos *rappers*, a originalidade perde assim seu status inicial e é reconcebida para incluir a recuperação transfigurada do antigo, desequilibrando-a de modo inventivo. É aí que entram procedimentos da intertextualidade. A sátira, os comentários, o plágio e a paródia¹⁹, que antes eram ocasionais, hoje são quase uma regra. Na literatura vê-se o emprego de formas gastas (o romance histórico),²⁰ ou de produção de massa (o romance policial ou a ficção

¹⁵ Santos : 2004, 55, comentando sobre as tendências estéticas do pós-modernismo aponta mais alguns aspectos : comunicação direta, fusão com a estética de massas, uso de materiais não artísticos como areia, cola etc, objetividade, anti-intelectualismo, anti-humanismo, fim da arte culta, emotiva, superior, eterna e opção pela efemeridade.

¹⁶ A música é composta pela seleção e combinação de partes de faixas já gravadas, a fim de produzir uma » nova » música. Realizada por um DJ numa mesa de múltiplos canais, constitui o fundo musical das letras, que lisonjeiam a habilidade do DJ e o talento lírico e rítmico do *rapper* (MC)

¹⁷ A partir dessa técnica de mixagem, o gênero desenvolveu outros dispositivos formais que c o n t r i b u í r a m significativamente para sua especificidade ; o *scratch*, o *mixing punch phrasing* e o *simple scratching*. (Krimms, 2001:148).

¹⁸ Exemplos disso são a *Monalisa* de Bigode de Duchamp, ou as 50 *Marilyn* Moroes esfumaçadas por Andy Wahrol, retiradas de uma foto publicitária no filme *Niagara*.

¹⁹ Para maior informação sobre paródia e criação musical, ver Azevedo: 2004.

²⁰ Um exemplo de referência é o romance histórico-policial de Umberto Ecco *Em nome da Rosa*. Mostrando conhecimento da estética e da sociedade medieval, o autor arma uma trama mostrando a progressiva desordem

científica), a fragmentação do texto que pode se encaminhar para o acaso total, deixando a leitura sem rumo e sem fio condutor. A estilização, a apropriação, o pastiche, a citação, passam a ser tomados não como uma forma menor de trabalho artístico, mas como procedimento estético rico em conteúdo e significado para conhecimento e leitura da sociedade (Azevedo: 2004), expandindo assim as relações entre obra, autor e leitor²¹. Nas artes plásticas o happening, a instalação, a performance e a arte processual são exemplos disso.

A expressão artística pós-moderna não adota, necessariamente, a criação mais recente e a mais contemporânea. Ela enfatiza a continuidade com os estilos do passado, mas sem reverenciá-los. Ao contrário, explora-os através da sátira ou paródia, dando-lhe novas configurações. Modelo exemplar são os desenhos grafitados, onde são comuns os empréstimos de ornamentos de vários estilos, a descaracterização das imagens pelo exagero, as superposições entre outros. Até a linha divisória entre as formas de arte cultas e populares desaparece, visto que as diferenças culturais não são só reconhecidas, mas vistas como recursos para capacitar o indivíduo a completar seu potencial, admitindo que qualquer tipo de criação se torna disponível para apreciação. A partir dessa visão, não há originais intocáveis, definitivos, mas apenas apropriações e simulacros de simulacros, permitindo que a energia criativa seja liberada sem medo de vê-la desmentida porque não produz com total originalidade. As manipulações poéticas dos *rappers* e as acrobacias dos DJs caminham em comum acordo com esse ideário. Elas não só usam mas celebram simultaneamente sua qualidade e seu empréstimo.

reinante em um mosteiro, até culminar na sua destruição. Segundo Santos : 2004, a decadência de valores, a ausência de sentido para a vida e a ameaça de destruição que engendra a trama do romance, pode ser considerada como uma metáfora de nossa sociedade atual.

²¹ A intertextualidade, as citações e colagens são também comuns na música contemporânea, tornando-se também uma característica do gênero.

²² As letras de « Ya slippin » e « Hip-hop rules » datam de 87-88. « Don't believe the hype » também tem data de validade. Schusterman :152.

As noções tradicionais de monumentalidade, universalidade e permanência do trabalho artístico são também alvo da iconoclastia do gênero. As canções admiradas não são mais concebidas como uma ordem ideal de « monumentos » perenes preservados através dos tempos pela tradição (Schustermann:1998,152). Em oposição à idéia da eternidade de um poema, o *Rap* evidencia sua temporalidade e sua provável efemeridade. As desestruturas apropriadoras e o desenvolvimento explícito dessa temporalidade como tema de suas letras levam muitas delas a serem marcadas com data de validade²², implicando nisso a aceitação de um prazo de uso ou fruição. Recusando-se a tratar suas canções como monumentos eternos para permanente devoção, também questiona a universalidade, o dogma de que um bom trabalho artístico deve ser capaz de agradar todas as pessoas em todas as épocas.

A obra de arte concebida como um todo orgânico único, cuja modificação de qualquer de suas partes afetaria sua coesão, tem sido defendida por teóricos e filósofos desde a antiguidade. No sec. XIX, o Romantismo, em sua ideologia

da arte pela arte, reforçou o hábito de tratar trabalhos artísticos como um fim em si mesmos: transcendentais, sagrados, respeitados e invioláveis. A seleção eclética e a montagem de trechos musicais pré-gravados que configuram o *sampling* no estilo do *Rap*, também desafia esse ideal de unidade e integridade. Ele rompe com o imaginário recorrente e enfatiza o pluralismo pós-moderno. O culto devocional à obra fixa intocável é desfigurado, oferecendo, em troca, os prazeres da arte de desmembrar obras antigas para criar outras novas, transformando o pré-fabricado e o familiar em algo diferente e estimulante.²³

A absorção compulsiva e hipnotizada da tecnologia contemporânea, representa uma das mais complexas atitudes do *Rap* em relação à sua divulgação e comercialização. Ela reflete uma outra característica central do pós-modernismo e que se estetizou nos contextos urbanos pós-industriais das sociedades onde a tecnologia invade o cotidiano com artefatos e serviços, fomentando o consumo. O gênero vive intensamente esta síndrome quando acolhe, com entusiasmo, a tecnologia da mídia, mas permanece oprimido e dominado pelo mesmo sistema tecnológico : discos, toca-discos, amplificadores e aparelhos de mixagem, exaltando o ideal de consumo ao mesmo tempo em que condenam a idealização e a busca de tais valores, por levarem os jovens a uma vida criminosa que termina em prisão ou morte. Evidenciam o contraste entre o individualismo moderno, que era burguês, liberal e progressista, e o do sujeito atual, que é descontraindo e encara o consumo como lúdico. Mas é exatamente esse ecletismo desordenado, que rompe a fronteira entre o bom e o mau-gosto, essa atitude provocadora, mas contraditória, que viola e desafia a pureza e a integridade das convenções estéticas da modernidade, que revela a falsidade dos valores e nossa responsabilidade nos problemas atuais. Nos ajuda a desconstruir o « logos » do pensamento moderno hierarquizado, que valoriza uns e os torna superiores, que impõe leis e estabelece ordens, princípios e concepções.

IV

Obras, biografias de artistas, narrativas de historiadores e intervenções de críticos, têm sido até hoje o material básico da história das artes. Durante séculos, a poética de Aristóteles tem dominado os critérios de julgamento de críticos e a prática artística. Separando a arte das ações humanas, apresenta-a como uma atividade racional de fabricação externa ao sujeito. Mais tarde as idéias de Kant sobre a imaginação e o juízo estético ajudaram a germinar a arte romântica e as justificativas para o formalismo moderno. As filosofias têm sido discursos globais, totalizantes, que tem procurado explicar

²³ Na música ocidental, nenhum outro desenvolvimento posterior a 1950 atraiu tanto as atenções quanto as mutações da utilização de sons produzidos e manipulados eletronicamente. Uma das primeiras composições é « Gesang der Jüngling », de 1956, de Stockhausen, onde toma, como matéria-prima, conversas e cantos de jovens. A observação se torna relevante na medida em que nos faz compreender que a dessacralização das vanguardas musicais da modernidade não seriam conhecidas do grande público se não tivessem sido apropriadas e democratizadas por esse saberes informais dos músicos populares.

ordenadamente o mundo, a natureza e o homem. Na crise da pós-modernidade, onde os princípios, regras, valores e práticas que nos guiaram durante séculos perdem a eficácia, uma reorientação, uma revisão nos conceitos sobre a arte, apresenta-se como uma necessidade.

Dewey tentou fazer isso definindo-a como experiência que envolve tanto uma atitude receptiva como uma ação produtiva, ambas absorvendo, reconstruindo, participando da organização das energias, e onde o sujeito da experiência molda e é moldado por ela. É do conhecimento dessa teoria que Schusterman:1998, nos pergunta: no sec. XXI, quando um objeto é obra de arte? O que e quem deve determinar o valor dessa ou daquela forma de arte? Dizer que são boas porque a prática assim as define? Para ele, confinar a questão do valor de um objeto ao julgamento interior de sua prática no meio artístico, priva essa prática de uma crítica normativa mais ampla e que poderia guiar sua reconstrução, caso ela se perdesse e se tornasse estranha à vida e às alegrias da maioria das pessoas.

A noção de arte incluiu sempre uma enorme variedade de habilidades, competências, formação profissional e tecnologias. Ainda hoje sua transmissão é reservada à prática das belas-artes, no modelo em que foi constituída pela modernidade. Como afirma Dewey, a classificação redutora das artes às belas-artes reflete tanto quanto reforça uma divisão viciosa da sociedade moderna entre trabalho prático (desagradável) e experiência estética (fonte de alegria, embora sem função), divisão que se manifesta com frequência no antagonismo entre produção industrial (desagradavelmente inestética) e as belas-artes (inúteis). Essa visão ignora o amplo potencial socio-cognitivo da arte e coloca o artista como renegado social ou como puro esteta enquanto “dandy” frívolo e extravagante. Assim, essa suposta oposição entre prática e estética parece ser um preconceito residual das diferenças de classe. Separar a arte da realidade não serve apenas para rotulá-la como algo sem valor cognitivo, mas também para isolá-la da vida prática e da ação sócio-política enquanto objeto meramente fictício. Em oposição a isso Dewey viu a arte como inegavelmente real, existindo concreta e vividamente em nosso mundo, em nossas vidas. Se entendemos a arte como uma prática sócio-cultural (Geertz:1995), ou como um conjunto de atividades interconectadas que exige a aquisição de certas habilidades e conhecimentos, visando à realização de objetivos internos à prática, os *Rappers* preenchem esses requisitos quando articulam-se com as culturas urbanas de suas localidades e a globalizada, quando em suas pequenas narrativas reencantam a vida, apesar de viverem em um universo socialmente fragmentado ; quando assumem o sentido de transitoriedade e instabilidade de suas criações e constroem uma identidade típica das periferias dos centros

urbanos, marginalizados e excluídos dos privilégios comuns à vida dos jovens de classe média ; quando reconfiguram espaços públicos em lugar de lazer, tornando possível a alegria, o divertimento o esporte, a dança e até o exercício de fé.

Com relação a quem e o que deve determinar o valor de uma obra de arte, Dewey (*Experience, Nature and Art* :1925), afirma que *os objetos estéticos contêm sua própria razão de existência. Não precisam de desculpas para existir; simplesmente porque são encarregados da tarefa de estimular a compreensão, de alargar o horizonte da visão, de refinar a discriminação, de criar padrões de apreciação que são confinados e aprofundados por experiências suplementares.*²⁴

Pelo exposto, podemos concluir que se no valor da arte dos *rappers* existe algo autônomo, intrínseco a seus próprios objetivos, esse algo é a própria experiência estética, é a satisfação de expressar o vivido, do querer dividir com seus semelhantes o que ela propicia²⁵. É sua proposta de envolvimento por inteiro na sua vitalidade unificada²⁶. Finalizando podemos dizer que se um dos requisitos essenciais de uma atividade artística é sua diferenciação da experiência do cotidiano²⁷, o *Rap* se distingue da mesma pela sua fala apaixonada, pela sua dança vigorosa, pelo seu envolvimento participante, pela demanda de criatividade e exercício da performance.

ABSTRACT: Considered as one of the most relevant practices of the contemporary popular culture, **Rap** has been studied by different academic fields. Having lost its origins as a vernacular Afro-American practice, it emerges in the middle of the seventies, transforming and appropriating the sounds and techniques of the disc style. Nowadays these origins survive in transformed features and new relocated inflexions. Its critic speech, its interest in mixed sounds, through collage of melodies, has been seen as a mirror of our time. The words reworked at the same time with sampling, the overlapped musical sources and the MC's body movements make us to think about monotony and absence of abstractions; it lacks the learned devices and the complexity of learning. Taking these narratives as a starting point, the author tries to understand its aesthetics codes placing it as an expression of post-modern art.

Referências

Almeida, Milton José de. 1994. *Imagens e sons; a nova cultura oral*. São Paulo: Ed. Cortez.

Amaral, Maria Nazaré C. P. 1987. *Dilthey: um conceito de vida e uma pedagogia*. São Paulo. Ed. Perspectiva.

Amorim, Lara Santos. 1997. *Cenas de uma revolta urbana-o movimento hip-hop na periferia de Brasília*. (mestrado em Antropologia) UnB.

²⁴ In Barbosa : 2002, 147.

²⁵ Para Dewey, as origens da estética estão nas necessidades naturais, na constituição e nas atividades do organismo humano. A arte e a beleza residem nas funções vitais e elementares. Ela é produto de uma interação entre o organismo vivo e seu ambiente ; um jogo de ação e recepção que ocasiona uma reorganização de energias e ações materiais e que a tornam enriquecedora para a vida. In Schustermann :1992, 233.

²⁶ ver p. 3 desse artigo.

²⁷ Dilthey viu a experiência como uma erupção da rotina. In Bruner : 1986, 13.

Key words:

rap, aesthetics of the popular music, analysis.

- Azevedo, Maria Cristina C. de. 2004. *Paródia Musical-criação, re-criação, imitação*. Texto apresentado no 1º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais em Educação. ULBRA/ Canoas/RGSul.
- Barbosa, Ana Mae. 2002. *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. Ed. Cortez. São Paulo.
- Duarte, Natassia. 2003. *O hip-hop e a teatralidade*. Relatório de PIBIC. UnB.
- Efland, Arthur. 1998. « Arte e Cognição: teoria da aprendizagem para uma época pós-moderna » in *A Compreensão e o Prazer da Arte*. São Paulo: SESC.
- Geertz, Clifford. 1995. *O Saber Local*. Ro. Ed. Vozes.
- Grout, D. e Palisca, C. 1988. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- Hall, Stuart. 2001. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. São Paulo: DP&A Ed.
- Herschman, Micael (org). 1997. *Abalando os anos 90. Funk e hip-hop*. Rio: Artemídia.
- _____. 2000. *O Funk e o Hip-hop invadem a cena*. Rio: Editora da UFRJ.
- Krims, Adam. 2001. *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge University Press.
- Pinto, Mércia. 2002. « Ouvidos para o mundo-aprendizado informal de música em grupos do D.F » . in *OPUS*. <http://www.anppom.iar.unicamp.br>
- Rose, Tricia. 1994. *Black Noise*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Santos, Jair Ferreira dos. 2004. *O que é pós-modernismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Schusterman, Richard. 1998. *Vivendo a Arte - o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34.
- Shuker, Roy. 1999. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Ed. Herdra.
- Turner, V. e Bruner, E. 1986. *The Anthropology of Experience*. Chicago. University of Illinois Press.