UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

Tiago Lazzarin Ferreira

**RAP E JAZZ NA ESCOLA PÚBLICA:
Um estudo sobre a formação cultural e o engajamento estético de
jovens do ensino médio**

**SÃO PAULO
2017**

Tiago Lazzarin Ferreira

**RAP E JAZZ NA ESCOLA PÚBLICA:
Um estudo sobre a formação cultural e o engajamento estético de
jovens do ensino médio**

Tese apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutor em Educação.
Área de Concentração: Psicologia da Educação
Orientadora: Profa. Dra. Mônica Guimarães
Teixeira do Amaral

**SÃO PAULO
2017**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Nome: FERREIRA, Tiago Lazzarin

Título: Rap e jazz na escola pública: um estudo sobre a formação cultural e o engajamento estético de jovens do ensino médio

Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Educação.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a).____ Instituição:____
Julgamento:____ Assinatura:____

Prof(a). Dr(a).____ Instituição:____
Julgamento:____ Assinatura:____

Prof(a). Dr(a).____ Instituição:____
Julgamento:____ Assinatura:____

Prof(a). Dr(a).____ Instituição:____
Julgamento:____ Assinatura:____

Prof(a). Dr(a).____ Instituição:____
Julgamento:____ Assinatura:____

Agradecimentos

À Bárbara Kanashiro, um vagalume que, ao errar pela cidade em meio às cinzas, junto com as outras estrelas e a luz da lua, forma uma constelação que permite enxergar o outro, com quem me encontro para relatar a mim. À Sizue Kanashiro e Raoni Mariano, outros vagalumes da diáspora okinawana.

À Maria de Lurdes Lazzarin Ferreira, vó Maria e vô João de São Miguel Paulista, que proporcionaram toda a formação cultural e engajamento estético àquele que gostaria de entender os significados desses conceitos.

Aos estudantes do terceiro ano do ensino médio do ano de 2015 da Escola Estadual Gualter da Silva, moradores com orgulho de Heliópolis. Negros Dramas, guerreiros e guerreiras de fé.

Aos amigos que, mais do que leram, me fizeram ler o que está e, principalmente, não está escrito nas linhas da vida: Diego Marques, Denise Rachel, Taís Alves e Felipe Nartis.

À Prof.^a Mônica G.T. do Amaral por toda a colaboração, disponibilidade, generosidade e interesse. Pelo compartilhamento de seu conhecimento e abertura para o diálogo interdisciplinar. Por sua leitura atenta e crítica da pesquisa. Um salve para o Grupo de Pesquisa Hip Hop e Culturas Afro-brasileiras na Educação. Vida longa!

Aos Profs. Rodrigo Duarte e Rogério de Almeida pela leitura atenta e observações pertinentes ainda no período de qualificação deste trabalho, sem as quais não seria possível reunir as referências conceituais e metodológicas que estão presentes na versão final.

Ao Zé Carlos da Silva, pela permanente inspiração sobre o que é fazer da arte, da bateria, da música, uma forma de vida.

Ao programa de pós-graduação da Faculdade de Educação da USP e à CAPES que possibilitaram a realização desta pesquisa com concessões de bolsa e disponibilização de estrutura para estudo.

Aos professores, equipe gestora e secretaria do Gualter: Ormuz, Danilo(s), Judimar, Flávia, Ana, Marize e Neuzinha (*in memoriam*), pela luta diária na escola pública.

Ao Prof. Dr. Norval Baitello Júnior pela generosidade em me aceitar como ouvinte em seu curso, que me proporcionou o contato com perspectivas teóricas e filosóficas que contribuíram bastante para a realização da pesquisa.

Ao Daniel Garnet pela primorosa colaboração com o rap e que, além de tudo, é um mestre que não faz cerimônia.

E aos meus amigos de longa data, Borys, Arthur, Guilherme, Otavio, Pedro e Marcel.

A todas essas pessoas e tantas outras que passaram como um rio em minha vida, muito obrigado pelo privilégio de escrever esta tese.

Verde-mofo é a casa do esquecimento

Diante de cada porta flutuante azuleja teu
cantor decapitado

Ele faz rufarem para ti os tambores de musgo e
amarga vulva;

com artelho supurado risca na areia, e o
vermelho de teus lábios.

Enches aqui as urnas e degustas teu coração

Paul Celan, *A areia das urnas*, 2014

RESUMO

Esta pesquisa propõe-se a analisar as incidências da formação vinculada ao jazz e ao rap no engajamento estético de jovens estudantes do ensino médio de uma escola pública, localizada em um bairro periférico de São Paulo. Entende-se por formação cultural (*Bildung*) a ideia de Theodor Adorno de uma educação voltada à emancipação. Esta perspectiva parece dialogar com o pensamento de Vilém Flusser, que propõe a articulação entre gesto artístico e ação política por meio do engajamento estético. Com base nesses conceitos, pretende-se investigar se a experiência formativa propiciada aos adolescentes por meio de ambos os estilos musicais promove o desenvolvimento da reflexão crítica, possibilitando a intervenção na realidade presente. Para empreender esta análise, foram abordados aspectos sobre a história social do rap e do jazz e as características formais desses gêneros, seguidas de alguns comentários a respeito do valor estético de acordo com diferentes perspectivas filosóficas. Constatou-se que as linguagens do rap e do jazz veiculam saberes ancestrais da Diáspora do Atlântico Negro e, nesse sentido, esses estilos musicais permitem um contato significativo com o legado das chamadas culturas negras. A partir disso, foram propostas atividades que envolveram a apreciação musical, debates, produção de relatos por meio de textos e desenhos, além da prática com instrumentos musicais de percussão durante o período letivo de 2015 nas aulas do ensino médio de Sociologia. Por fim, o propósito deste trabalho consistiu em uma busca de compreensão dos significados conferidos pelos estudantes às experiências que emergem da comunicação e do diálogo entre professor e aluno por meio do jazz e do rap, de modo a desestabilizar separações/cisões, envolvendo desde o gosto e a preferência por determinados estilos e/ou gêneros musicais, até entre corpo e mente, sujeito e objeto, professores e alunos.

Palavras-chave: formação cultural, engajamento estético, rap & jazz, escola pública.

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyse the incidences of an education based on rap and jazz legacy and its contributions to the aesthetic engagement among high school students in São Paulo, Brazil. The concept of cultural formation (*Bildung*) as conceived by Theodor Adorno has affinity with an education for emancipation. This perspective seems to dialogue with another philosopher's thinking, Vilém Flusser, who proposes the entailment between aesthetic gesture and political engagement through the concept of aesthetic engagement. Based on both concepts, it is expected to achieve a broader understanding on if the formative experience obtained from jazz and rap practices promotes a change of sensibility and reflective thinking. To address this purpose, it was presented some features of jazz and rap music and their social history, alongside with comments about their musical form from a philosophical point of view. From this, it were developed activities that involved musical listening and practicing, dialogues with the students, text productions and drawing in order to create self-reports. These activities occurred during Sociology classes in 2015. It is assumed that some elements that set the language of rap and jazz promotes both the immanence principle and the transmission of cultural meanings from Black Atlantic.

Key-words: cultural formation, aesthetic engagement, rap & jazz, public school.

LISTA DE SIGLAS

B-Boy- Dançarino da breakdance

DJ – Disk Jóquei

DRE – Diretoria de Ensino

EA-USP – Escola de Aplicação da Universidade de São Paulo

EMESP- Escola de Música do Estado de São Paulo

FE-USP- Faculdade de educação da Universidade de São Paulo

IDEB - Índice de Desenvolvimento da Educação Básica

IDESP - Índice de Desenvolvimento da Educação do Estado de São Paulo

LDB - Lei de Diretrizes e Bases da Educação

MC – Mestre de cerimônias

MPV – Medida provisória

SARESP - Sistema de Avaliação do Rendimento Escolar do Estado de São Paulo

SAEB - Sistema Nacional de Avaliação da Educação Básica

ULM – Universidade Livre de Música Tom Jobim

USP – Universidade de São Paulo

Sumário

APRESENTAÇÃO	5
INTRODUÇÃO	11
1. FORMAÇÃO CULTURAL	15
1.1 <i>Emancipação, rap e jazz</i>	15
1.2 <i>Cultura e as concepções de esclarecimento a partir da Alemanha</i>	16
1.3 <i>Reconhecimento e trabalho na experiência formativa</i>	19
1.4 <i>Adorno: a imaginação dialética de um filósofo com formação musical</i>	23
1.5 <i>Formação cultural e teoria da semiformação</i>	26
1.6 <i>Esquematismo e indústria cultural</i>	29
1.7 <i>Diferentes concepções sobre a era da reprodutibilidade técnica</i>	35
2. ENGAJAMENTO ESTÉTICO	39
2.1 <i>Um filósofo sem pátria</i>	39
2.2 <i>Arte: a mediação do imediato</i>	42
2.3 <i>O fundamento de nossa experiência (ou a falta dele): a imagem</i>	43
2.4 <i>Imagem técnica, aparelho e programa</i>	44
2.5 <i>Fim da história e começo do jogo</i>	50
2.6 <i>Engajamento estético como gesto político</i>	56
2.7 <i>Música de câmara e diálogo</i>	57

3. RAP: ALTA CULTURA POPULAR	63
3.1 <i>A criação do rap nos Estados Unidos</i>	64
3.2 <i>South-Bronx: uma terra arrasada</i>	65
3.3 <i>Kool Herc e os primeiros bailes de rap</i>	66
3.4 <i>Movimento hip-hop</i>	69
3.5 <i>Mensagem e fúria</i>	71
3.6 <i>Violência no rap e presença feminina</i>	76
3.7 <i>Hip-hop no Brasil</i>	80
3.8 <i>Os elementos formais do rap</i>	86
3.8.1 <i>Batida</i>	87
3.8.2 <i>Flow ou levada</i>	87
3.8.3 <i>Sampler</i>	88
3.8.4 <i>Scratch</i>	88
3.9 <i>Rap: música, construto estético-social ou canção?</i>	89
3.10 <i>O rap pelo rap</i>	97
 4. AS CORES DO JAZZ	 103
4.1 <i>De Nova Orleans para o mundo</i>	104
4.2 <i>O advento do be bop e do free-jazz</i>	107
4.3 <i>As fusões do jazz na década de 1970</i>	111
4.4 <i>O jazz pós-moderno no final do século XX</i>	113
4.5 <i>Notas sobre a história do jazz no Brasil</i>	115
4.6 <i>Jam Sessions e a formação do jazzista brasileiro</i>	120

4.7	<i>Elementos musicais do jazz</i>	124
4.8	<i>O fraseado da diáspora do Atlântico Negro</i>	125
4.9	<i>Improvisação e erro</i>	128
4.10	<i>Ritmo, swing e o encontro de diferentes temporalidades</i>	131
4.11	<i>Fetichismo no jazz</i>	136
5.	RUÍDO E RIMA NA ESCOLA	141
5.1	<i>Passo a passo da pesquisa</i>	143
5.1	<i>Reflexões teóricas que emergiram da pesquisa de campo</i>	146
5.2	<i>Gualter da Silva: uma escola próxima e distante dos estudantes</i>	155
5.3	<i>Todo mundo odeia o jazz</i>	164
5.4	<i>A arte do futebol e a distração da música erudita</i>	170
5.5	<i>Nós somos o Negro Drama</i>	172
5.6	<i>O rap como testemunho</i>	180
5.7	<i>Um estilo livre de pensar e rimar</i>	188
5.8	<i>Lição de improvisar</i>	195
5.9	<i>Coisa de bater</i>	200
6.	CONCLUSÃO	209
	REFERÊNCIAS	219
	DISCOGRAFIA	224

APRESENTAÇÃO

O interesse em pesquisar as possíveis relações entre jazz, rap, formação cultural e engajamento estético é oriundo do desdobramento de um percurso e do encontro entre atividades artísticas e acadêmicas que realizei nos últimos sete anos. No início deste percurso, quando iniciava o estudo do instrumento bateria, observava a enorme distância entre aquilo que era capaz de realizar tecnicamente e a desenvoltura dos artistas que tanto admirava.

Também me sentia induzido a consumir os produtos recomendados por artistas midiáticos, para que um dia me tornasse tão habilidoso quanto eles. Mas, conforme avançava no estudo musical, desconfiava cada vez mais de que os músicos do *mainstream*, dos mais diversos estilos musicais, fossem tão hábeis quanto pareciam ser, salvo algumas exceções. Se quisesse me tornar um músico qualificado, não deveria me pautar pelas aparências dos artistas que saíam nas capas de revistas ou que apareciam na televisão e no vídeo fazendo malabarismos.

A partir disso, comecei a observar com maior interesse músicos competentes que eram discretos e aparentavam não se importar com os holofotes. Isso suscitou o questionamento sobre se aquilo que considerava difícil tecnicamente era muito mais trivial e irrelevante para a música do que poderia imaginar. Desse modo, comecei a questionar minha formação musical. No caso da bateria, o instrumentista deveria aprender a coordenar pés, mãos e uma espécie de voz interna, que permitisse situá-lo na música. A conquista dessa autonomia seria sinônimo de organizar sons com algum sentido musical, e não apenas produzir barulho com as baquetas.

A razão pela qual comecei a ouvir jazz remete à seguinte sugestão de alguns colegas: de que, quem toca jazz, poderia tocar qualquer outra coisa. A despeito de essa ideia ser um tanto fantasiosa, o estudo de jazz colaborou para que eu alcançasse outros níveis de compreensão sobre o fenômeno musical. Em meio ao processo de descobertas sonoras, técnicas e de repertório, percebi a afinidade entre a crítica suscitada pelo jazz e a crítica sociológica, uma vez que cursava Sociologia e estudava bateria simultaneamente. Inicialmente, estudei música de maneira autodidata e, em seguida,

passei a cursar a antiga Universidade Livre de Música Tom Jobim (ULM), um centro de excelência de formação de músicos populares e eruditos.

No período em que estudei na ULM, entre 2007 e 2011, houve uma mudança na direção desse centro, vinculada ao Plano de Reformas do Estado de 1997, que instituiu a atuação das Organizações Sociais como empresas responsáveis pela administração de equipamentos públicos no âmbito da Cultura. Essa mudança culminou em uma completa reestruturação da proposta pedagógica da ULM e de seus docentes e funcionários, ocasionando a alteração do nome da instituição para Escola de Música do Estado de São Paulo Tom Jobim, a EMESP. Esta mudança colocou em risco a continuidade da formação de milhares de músicos, principalmente os que já haviam atingido a idade adulta e estudavam no setor de música popular, como era o meu caso. Este acontecimento motivou meu engajamento para evitar a descaracterização do ensino oferecido pela ULM, que deu origem à pesquisa de Mestrado de minha autoria sobre a alternância de imaginário nesse ambiente de formação, intitulada *Da Universidade Livre à Escola Oficial: Um Estudo Sobre o Imaginário do Centro Tom Jobim* (2012).

A realização desta pesquisa consistiu em um primeiro passo para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a possível relação entre formação musical e a emancipação que pressupõe o engajamento político. Simultaneamente, pude constatar que o aprendizado da linguagem jazzística havia proporcionado uma transformação na minha percepção musical. Considerei que a imersão no jazz suscitou o questionamento sobre o vínculo entre pensamento crítico e movimento corporal mediante o estudo da técnica instrumental e de coordenação motora, aliadas à concentração e à abertura para conhecer novos ritmos e melodias. Esta foi uma das fontes de meu interesse em relacionar jazz e formação.

Após me formar em Sociologia, comecei a dar aulas desta mesma disciplina na rede pública estadual de São Paulo em 2009. Entre os estudantes, marcaram-me profundamente aqueles que articulavam assuntos debatidos em sala de aula com um conhecimento musical vindo das ruas. Impressionava-me a capacidade de comunicação desses adolescentes por meio de gestos intrinsecamente ligados à fala, revelando um raciocínio diverso da linearidade com a qual me acostumei durante os tempos em que fui aluno do ensino médio e que foi exacerbada no ensino superior.

Nas camisas, bonés e aparelhos sonoros dos jovens havia referências ao rap e à cultura hip-hop. Esses adolescentes também demonstravam algo que me intrigava bastante como estudante de jazz: a capacidade de improvisação de versos sobre um ritmo. Não foram poucas as vezes que testemunhei a criação de versos rimados e de acompanhamentos rítmicos através do *beatbox* (caixa de batida) realizado com o som da boca, todos com notável complexidade musical.

Assim, passei a questionar se as aulas de Sociologia que ministrava poderiam interpelar os jovens a propósito de uma crítica social tais como as músicas dos Racionais MC's o fazem. Embora compreendesse que os assuntos de Sociologia despertavam o interesse dos alunos tanto quanto uma boa música, eu observei que o rap reverberava na subjetividade e formação dessa juventude de uma forma intensa e singular. Ciente de que a Sociologia não substitui o rap e vice-versa, e que ambos oferecem subsídios para resistir à ideologia dominante, passei a me interessar pelo rap para a formação e o engajamento político dos jovens alunos.

Mas um dos aspectos que mais me despertou interesse a propósito do rap enquanto uma manifestação musical significativa para os jovens, diz respeito ao modo como este gênero musical transmite aos seus adeptos uma tradição ancestral que os vincula individualmente à coletividade. Por isso, em 2013, passei a integrar o Grupo de Pesquisa Hip Hop e Culturas Afro-brasileiras na Educação, coordenado pela Profa. Dra. Mônica do Amaral. Este grupo reúne mestres de capoeira, dançarinas de *break dance*, músicos populares e eruditos, pesquisadores de Educação, Sociologia, Filosofia e Psicologia (sendo que alguns atuam em duas ou mais desses campos). Minha participação ocorreu inicialmente no projeto denominado *O multiculturalismo contemporâneo nas escolas: reconhecimento e afirmação de histórias e culturas urbanas negadas*¹, realizado através de parcerias com professores e diretores de escolas estaduais e municipais da cidade de São Paulo. Neste projeto, atuei como pesquisador na Escola de Aplicação da Universidade de São Paulo (EAUSP) no ano de 2014.

¹ Projeto que também é coordenado pela Profa. Dra. Mônica Guimarães Teixeira do Amaral.

Em colaboração com três professores de artes do ensino fundamental (9º ano), foram desenvolvidas atividades e oficinas para adolescentes de 14 anos de idade, visando proporcionar experiências formativas vinculadas ao jazz, ao rap e à história do negro no Brasil. Inicialmente, a proposta foi integrar a pesquisa na EAUSP à escrita da pesquisa de Doutorado, bem como ao projeto mais amplo do multiculturalismo. No decorrer de 2014, foram realizadas reuniões semanais com os professores de artes e elaboramos conjuntamente o plano das aulas.

Na regência compartilhada das aulas de artes com uma das professoras, foram propostos debates, exibição de vídeos e montagem de um programa de rádio sobre as culturas negras, que envolveram a apreciação do jazz e do rap. Ao lado da professora de música, foram elaboradas atividades relacionadas ao pulso musical, ao ritmo e à improvisação com instrumentos percussivos e com o próprio corpo. Ao final deste trabalho, nossa avaliação foi a de que a experiência com o jazz e com o rap foi prolífica, porque observamos o engajamento dos estudantes a partir e por meio da música no ambiente escolar. O ápice desta experiência ocorreu após a apresentação ao vivo de um trio de jazz (do qual participei), que realizou incursões por diversos estilos musicais, incluindo o rap. Os jovens foram convidados a experimentar os instrumentos disponíveis e revelaram habilidades ainda desconhecidas por eles mesmos até subirem ao palco. Realizaram gestos elaborados como danças, cantos, improvisos com versos (no estilo *Freestyle rap*) e experimentações com os instrumentos. No entanto, concluímos igualmente que a minha participação restrita a um curto período de tempo semanal não favoreceu o aprofundamento esperado nas observações do campo, que permitisse a obtenção de dados suficientes para a escrita da desta pesquisa.

Além disso, a EAUSP é uma escola diferenciada por receber maior investimento financeiro, projetos e parcerias com pesquisadores, visto que é vinculada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Neste contexto, não foi possível perceber em que medida as aulas que realizamos colaboraram para o engajamento estético dos estudantes, pois os mesmos já participavam de atividades artísticas com uma proposta semelhante à nossa (de formação para emancipação).

Considerando a repercussão positiva da realização dessa proposta, foi desenvolvida outra semelhante na escola onde atuei como docente durante a escrita da

tese. A partir de 2009 passei a lecionar a disciplina Sociologia na rede estadual de São Paulo e entre os anos de 2011 e 2015 fui professor da Escola Estadual Gualter da Silva, ou simplesmente Gualter. A opção por esta escola ocorreu porque seria possível analisar com maior proximidade e envolvimento os desdobramentos de todo o processo formativo dos estudantes, amparado pela liberdade que me foi concedida pela direção para a elaboração das aulas. O Gualter se encontrava em uma situação distinta da EAUSP. Seus índices nas avaliações institucionais estavam abaixo da média por sucessivos anos. Neste contexto, seria possível observar com maior nitidez as contribuições para a formação dos jovens a partir do rap e do jazz.

INTRODUÇÃO

O objetivo da pesquisa é analisar se a formação cultural vinculada às práticas educativas de jazz e rap promove o engajamento estético. Deste modo, são dois os conceitos norteadores da pesquisa: formação cultural, baseado na crítica de Theodor Adorno (1971) à semiformação, e engajamento estético, inspirado na concepção filosófica de Vilém Flusser (2011a).

Os capítulos deste trabalho podem ser lidos de uma forma semelhante à proposta pelo pesquisador brasileiro Norval Baitello (2012, p.15) em seu livro *O Pensamento Sentado*, que convida o leitor a realizar o exercício de “pensar por saltos”, isto é, a mover-se por ensaios independentes escritos em torno de um mesmo tema de caráter filosófico. Nesta pesquisa, será possível observar um deslocamento do enfoque teórico da formação cultural para o engajamento estético, bem como do engajamento estético para o rap e, em seguida para o jazz. Esses “saltos” foram concebidos como movimentos inerentes à dinâmica do pensamento que advém da experiência formativa dos estilos musicais analisados, que ordenam fundamentos aparentemente díspares em um todo coerente mediante elementos como a improvisação.

No primeiro capítulo, a respeito da formação cultural, serão abordados aspectos sobre os princípios teóricos e preocupações filosóficas que conduziram à formulação desse conceito na Alemanha entre os séculos XVIII e XIX, particularmente com relação aos filósofos Kant (1974) e Hegel (2016). Em seguida, serão apresentadas notas sobre o perfil biográfico de Adorno e considerações teóricas recorrentes em sua obra. A partir disso, será problematizado o modo como a formação cultural se expressa na contemporaneidade: a semiformação, segundo Adorno (1971). A este propósito, serão examinados outros conceitos que podem contribuir para elucidar a complexidade desse fenômeno, entre os quais a reelaboração empreendida por Adorno e Max Horkheimer (2006) da ideia de esquematismo em Kant (1958). Ao final do capítulo, será proposto um diálogo entre Adorno e Walter Benjamin (2012) sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, que servirá como um preâmbulo para introduzir o pensamento de Flusser (2011a, 2011b, 2008).

No segundo capítulo, dedicado ao engajamento estético flusseriano, serão apresentados dados biográficos do autor e alguns pressupostos de sua filosofia. A partir disso, abordaremos os conceitos de imagem técnica, aparelho, pós-história, jogo, música de câmera, entre outros que perpassam diferentes momentos de sua obra. Essas definições podem proporcionar uma compreensão mais aprofundada sobre a relevância do gesto artístico para o filósofo.

Os terceiro e quarto capítulos serão reservados ao rap e ao jazz respectivamente. Esses capítulos foram concebidos de acordo com uma estrutura semelhante: apresentação de suas supostas origens históricas, observações sobre o desenvolvimento das linguagens nas diferentes vertentes, notas sobre as sínteses e hibridismos realizadas no Brasil e a exposição de algumas de suas características formais. Ao final de cada capítulo, serão propostas reflexões teóricas sobre o caráter estético desses estilos musicais. Essas reflexões revelam-se importantes para compreender se esses gêneros possuem afinidade com a formação cultural, tal como foi pressuposto.

O quinto capítulo apresentará o encontro entre as discussões mais específicas sobre o campo teórico desenvolvidas nos primeiros capítulos, os estudos de caráter mais pronunciadamente historiográfico sobre o jazz e o rap dos terceiro e quarto capítulos e a realidade de uma escola pública, na qual ocorreu o processo de formação empreendido por mim junto aos alunos da escola pública. Nosso propósito será analisar em que medida as práticas educativas do jazz e do rap, em sua dimensão formativa, foram capazes de promover o engajamento estético entre os estudantes dessa escola. Ao final do trabalho, apresentaremos a conclusão da pesquisa de campo, de modo a retomar conceitos e noções-chave dos capítulos anteriores.

Foi uma tarefa difícil decidir sobre o método de exposição do trabalho, mas optamos por apresentar a parte teórica no início porque, durante o processo de escrita, os conceitos abordados subsidiaram as reflexões sobre a história social e as características formais do jazz e do rap, bem como orientaram as propostas educativas de atividades e análises de campo. Além disso, propusemos a realização de um diálogo entre Adorno e Flusser por considerarmos que a explicitação das afinidades e tensões entre essas perspectivas filosóficas poderia proporcionar uma compreensão mais abrangente dos fenômenos analisados. Deste modo, procuramos analisar os conceitos de

maneira coerente com as teorias eleitas e com a experiência formativa propiciada pelo rap e pelo jazz.

Por isso, o enfoque da pesquisa incide sobre acontecimentos vinculados ao gesto artístico em sua singularidade, concreticidade e efemeridade. Isso significa que não é nossa pretensão oferecer uma fórmula sobre o que é ou deveria ser o rap e o jazz, ou sobre como o aprendizado desses estilos deveria ser realizado em sala de aula para a consecução do engajamento estético e político. Diferentemente disso, nosso enfoque está direcionado para a relação da formação do rap e do jazz com a ancestralidade das tradições da Diáspora do Atlântico Negro, no sentido de um pensamento que se mantém aberto para reelaboração do passado. Por isso, a nossa proposta de pesquisa confere ênfase ao relato dos alunos envolvidos nessa experiência, a fim de criar sentido com o que aprendemos na escola, com o rap e com o jazz.

1. FORMAÇÃO CULTURAL

Só nossa educação equívoca, dispersa, torna indecisos os homens, desperta desejos ao invés de animar impulsos, e ao invés de beneficiar as verdadeiras disposições dirige seus esforços a objetos que, com muita frequência, não se afinam com a natureza que por eles se esforça.

(Johan W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister*, 2015, p.495)

O objetivo deste capítulo é desenvolver uma reflexão a respeito da ideia filosófica de formação, mais especificamente do conceito de formação cultural – a *Bildung* – de acordo com a concepção de Theodor W. Adorno. A formação cultural é um dos conceitos norteadores desta pesquisa, ao lado da noção de engajamento estético de Vilém Flusser, que será apresentada em outro capítulo.

1.1 Emancipação, rap e jazz

Uma das hipóteses desta pesquisa é a de que a formação de uma consciência emancipada a partir e por meio de práticas que envolvem o jazz e o rap promovem o engajamento estético. Neste sentido, os gestos vinculados a esses estilos musicais são propostos como mediações entre conhecimento sensível e intelectual, de modo a propiciar uma resistência à apropriação pela indústria cultural tal como formulada por Adorno e Horkheimer (2006). Para subsidiar esta proposição, sustentamos que a afinidade dos referidos gêneros de música com tradições ancestrais de matriz africana, as quais veiculam princípios dialógicos, pluralistas e comunitários, colabora para minar padrões de pensamento dualistas, dicotômicos e individualistas. Além disso, as histórias sociais do rap e do jazz atestam um paradigma de pensamento alternativo à lógica impessoal e padronizadora prevalente na sociedade contemporânea. Por isso, nossa suposição é a de que o rap e o jazz promovem a formação cultural em um sentido distinto da semiformação (*Halbbildung*) preconizada por Adorno (1971) a propósito da cultura popular.

Assim, faremos a exposição do conceito de formação cultural, a fim de apresentar a contextualização, argumentação e problematização da ideia de uma educação voltada à emancipação. Com isso, será possível compreender a pertinência e os limites da tentativa de relacionar a proposta de realização de um trabalho formativo por meio das práticas artísticas de jazz e de rap.

1.2. Cultura e as concepções de esclarecimento a partir da Alemanha

As ideias de formação e de cultura estão ambas imbricadas com o ideal iluminista do esclarecimento. O pesquisador Antônio Zuin (1999, p.19) observa que filósofos a partir do início da era moderna, como Francis Bacon, René Descartes e também Auguste Comte, contribuíram para “a ascensão da categoria formação enquanto representante do apogeu do esclarecimento”. Esses e outros pensadores compartilhavam do postulado de que a razão esclarecida seria capaz de destituir as explicações baseadas nos mitos, constituindo-se como os pilares do saber. Além disso, o saber da razão esclarecida deveria exprimir-se como útil e prático, pois sua principal finalidade seria controlar a natureza interior e exterior ao homem. Conforme será possível constatar mais adiante, é precisamente a concepção de uma razão voltada à utilidade e à calculabilidade, autonomizada de uma autêntica experiência social, que será criticada por Adorno & Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* (2006).

Mas nosso objetivo agora é abordar os possíveis significados dos conceitos de formação e cultura atinentes à *Aufklärung*, isto é, ao esclarecimento relativamente ao contexto do Iluminismo a partir da Alemanha. Por isso, nos voltaremos para o conceito de cultura, a fim de apresentar a especificidade histórica de sua conformação.

Zuin (1999) sustenta que o governante da Prússia Frederico (o grande) nas últimas décadas do século XVIII preocupava-se com o destino da nação fragmentada que pretendia unificar por meio de sua notável atuação político-militar. De um lado, importava a ele a valorização do comportamento civilizado de seus súditos, uma vez que considerava o *modus vivendi* de parte dos habitantes daquelas muitas províncias, bem como a própria língua alemã, expressões de um povo semibárbaro. De outro, almejava o desenvolvimento da ciência e literatura alemãs.

Assim, ao mesmo tempo em que Frederico pretendia promover a universalização dos comportamentos por meio da civilização, compreendia que os nobres e a plebe não deveriam ser igualados, pois acreditava que os primeiros eram superiores aos últimos em suas tradições. De acordo com Zuin (1999), esta percepção do monarca não é fortuita, pois expressa o espírito objetivo da época: a classe média alemã estava imbuída de pretensões políticas e econômicas distintas da nobreza, o que explica o fato de o primeiro grupo aderir ao ideal de cultura (*Kultur*), e o segundo de civilização (*Zivilization*, palavra francesa). Portanto, a diferença entre os termos cultura e civilização não é apenas semântica, mas histórico-social.

Zuin (1999, p. 23) afirma que a “*Zivilization* alude principalmente aos comportamentos [...] dignos de serem exportados para todas as nações consideradas limítrofes entre a barbárie e a civilização”. Por sua vez, a *Kultur* diz respeito às realizações humanas específicas, exprimindo o movimento de objetivação da subjetividade na forma de livros, compêndios filosóficos, filosóficos e religiosos, etc. Enquanto o termo civilização está associado às relações externas entre nações colonizadoras já consolidadas àquela época, tais como França e Inglaterra, o termo cultura está vinculado à constituição de uma identidade nacional, ainda inconclusa na Alemanha do século XVIII. Esta mesma oposição pode ser relacionada, de um lado, à nobreza, em sua valorização dos costumes civilizados como único meio de distinção perante sua decadência social, e de outro, à classe média, ainda desunida pelas condições político-econômicas e à procura de uma unidade cultural.

Deste modo, “o conceito de *Kultur* vinculou-se com a ascensão da classe burguesa alemã” (ZUIN, 1999. p. 23). Por meio das produções culturais, a burguesia conseguiu finalmente se distinguir da nobreza, que se encontrava em plena decadência econômica e política. Ao mesmo tempo em que se verificou na Alemanha a autolegitimação dos burgueses, constatou-se um distanciamento desta classe em relação às questões de natureza política e econômica, em razão do fraco desenvolvimento comercial da época. Foi este o cenário que serviu ao filósofo prussiano Immanuel Kant (1774) para a redação do texto com o sugestivo título: *Resposta à Pergunta: que é esclarecimento?*

Neste escrito, o filósofo define o esclarecimento – a *Aufklärung* – como “a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo” (KANT, 1974, p.100). Tendo em vista as contradições entre nobreza e burguesia, bem como entre os ideais de *Zivilization* e *Kultur*, Kant ² realizou a crítica da suposta propensão natural humana a se manter menor, que consiste em delegar a terceiros o trabalho de pensar. Esta tarefa era considerada demasiado perigosa para as pessoas comuns, uma vez que os poucos dispostos a emergir da menoridade para ingressar na maioria da razão não encontravam amparo nas instituições de seu tempo.

Zuin (1999) sustenta que está implícita no referido texto a crítica kantiana da ambição da nobreza de possuir uma moral superior, uma vez que a aparente civilidade repousava na mera tradição dos hábitos herdados, e não em uma verdadeira moral revelada pela razão esclarecida. Por outro lado, o filósofo prussiano parecia compreender como necessária a atuação política dos cidadãos (burgueses), pois somente a cooperação entre a razão privada e a razão pública faria com que os ideais formativos repercutissem entre toda a população. Tais ideais seriam conciliadores dos antagonismos inerentes à espécie humana. Seria necessário, portanto, criar as condições e os meios para que o esclarecimento afluísse.

Kant (1974) exemplifica o uso privado e o uso público da razão da seguinte maneira. O uso privado se refere ao uso da sabedoria em relação ao desempenho de uma função ou cargo restrito a um âmbito específico. Enquanto o uso público se refere à exposição do conhecimento de um homem sábio perante o mundo letrado. O uso público deveria associar-se ao uso privado da razão para prover o desenvolvimento do esclarecimento. Embora o sábio devesse se comprometer com a sua função no âmbito privado, respeitando as hierarquias e as leis institucionais, teria igualmente o dever de questionar as leis que o submetem para garantir o mútuo aprimoramento do indivíduo e da instituição, em um sentido público. É justamente a partir do relacionamento tenso entre os imperativos dos usos público e privado da razão que seria possível obter o esclarecimento.

² Ibidem

A propósito da relação entre formação e esclarecimento postulada por Kant, Zuin (1999) observa que a preocupação deste filósofo repousava na tentativa de fazer equivaler liberdade e justiça. De acordo com o autor, intrigava a Kant o problema da reconciliação entre desejo individual e adesão à vontade coletiva, pois a natureza humana seria ambivalente em relação a esta última. Por um lado, haveria a necessidade de contestação da ordem vigente, imposta pela própria natureza que inscreve no homem o desejo egoísta que conduz à insociabilidade. Por outro lado, o homem desejaria igualmente viver bem coletivamente, e em nome deste ideal mais elevado, questionar seus desejos egoístas. Esta tensão seria atenuada por meio da razão, faculdade imprescindível para a realização dos princípios de liberdade e de justiça, que são valores inerentes à humanidade, embora ainda não inteiramente desenvolvidos. Portanto, uma questão fundamental para o célebre filósofo iluminista diz respeito à construção de uma sociedade justa, na qual prevaleça a liberdade.

1.3 Reconhecimento e trabalho na experiência formativa

Diferentemente de Kant, que enfatizou a importância dos usos público e privado da razão para o esclarecimento desconsiderando o caráter histórico da formação da consciência, Georg W. F. Hegel (2016) realçou a importância desta dimensão da experiência formativa. Para este filósofo, a formação de uma consciência esclarecida e emancipada está condicionada ao conhecimento da totalidade que a engendrou.

No capítulo “independência e dependência da consciência de si: dominação e escravidão” da *Fenomenologia do Espírito*, Hegel (2016) sustenta que um indivíduo apenas se afirma como tal mediante o reconhecimento. Isso significa que a formação de uma consciência de si, que também seja em si e para si, requer o relacionamento com outra consciência, a partir e por meio de um movimento dialético que envolve a ação de trabalhar. Ao enfatizar a mediação do trabalho para a formação de uma consciência emancipada, o filósofo alemão fornece igualmente as bases para a compreensão do processo de objetivação da cultura no decurso do processo histórico. A fim de compreender o movimento da consciência em seu permanente devir, sendo mediatizada pelos objetos culturais responsáveis por perpetuá-la e vinculá-la aos demais indivíduos

em um processo social, é necessário reconstituir, ao menos parcialmente, algumas proposições do autor.

De acordo com Hegel (2016), a formação de uma consciência de si, que seja em si e para si, pressupõe que a mesma seja em si e para si para outra consciência. Assim sendo, ambas somente constituem-se como tais por meio do reconhecimento, de maneira simultânea e recíproca. Mas este processo é constituído por diferentes momentos do relacionamento entre, ao menos, duas consciências distintas. Em um dado momento, uma das consciências permanece encerrada em si mesma, pois só se relaciona consigo própria, percebendo o outro de si como uma espécie de ‘não-eu’. Por sua vez, a segunda consciência se relaciona com a primeira de modo a afirmá-la como um outro ‘eu’.

Isso significa que, para que as duas consciências se tornem independentes, é necessário o agir de ambas, uma em direção à outra. Mediante a confrontação do sujeito com o mundo exterior, a consciência de si realiza um duplo movimento, sendo um deles o reencontro de si no outro (que consiste na compreensão do outro como ser individual), enquanto o segundo movimento traduz-se em reconhecer o outro como semelhante. Esse duplo sentido do reconhecimento se expressa em dois diferentes momentos da formação da consciência de si: o reconhecimento da diferença do outro de si e o reconhecimento da igualdade do outro em relação a si. Por isso, Hegel (2016, p.144) afirma que “cada extremo é para o Outro o meio-termo, mediante o qual é consigo mesmo mediatizado e concluído”.

Já no prefácio à *Fenomenologia do Espírito*, o filósofo afirma que a experiência formativa envolve o relacionamento da consciência de si com o mundo objetivo, estabelecendo uma oposição interna. Ainda de acordo com o autor, tal experiência consiste em um movimento permanente de tornar-se outro e de suprimir esse ser-outro em si mesmo. Deste modo, Hegel (2016, p.27) assevera que “a consciência não sabe e não concebe nada que não tenha lugar na sua experiência”. Esta experiência também diz respeito à realização da razão em um processo social objetivo.

A este respeito, observa o filósofo e pesquisador Wolfgang Leo Maar (2006) que a concepção hegeliana de formação não possui o sentido do aperfeiçoamento em direção à universalidade, como os filósofos anteriores apregoavam. É por isso que o autor

(MAAR, 2006, p.16) afirma que “a formação da identidade passara, a partir de Hegel, a ser uma atribuição do ‘objeto’, e não mais constituída pelo sujeito”. Há que se atentar, portanto, ao condicionamento objetivo da consciência, e não apenas à consciência no tocante às representações oriundas da percepção. Para ilustrar a relevância do objeto para a constituição da consciência, Hegel (2016) recorre às alegorias do senhor e do escravo.

O filósofo alemão sugere que a consciência do senhor, em um dado momento, nega a existência do escravo como um outro ser individual, pois se relaciona apenas consigo mesma. Simultaneamente, a consciência do escravo concebe o senhor de modo afirmativo, uma vez que reconhece nele a fonte da ameaça à própria vida. Mas a angústia em relação à morte, que implica em consciência da vida, suscita o movimento de refletir sobre si. Esta reflexão, por sua vez, revela que ambas as consciências não são verdadeiras em si mesmas.

Isso porque as duas figuras da consciência, do senhor que se compreende independente e do escravo dependente, estão invertidas em relação aos fatos objetivos: o primeiro depende do trabalho do último para sobreviver e, portanto, tal consciência não é de fato independente; de maneira inversa, é o dominado quem objetivamente reúne as condições para vir a ser o verdadeiro senhor, sendo a consciência do escravo aquela que pode efetivamente se tornar independente. A partir da experiência de angústia, o escravo pode dissolver sua consciência anterior e formar uma nova. Por isso, afirma Hegel (2016, p. 149) que “a verdade da consciência independente é, por conseguinte, a consciência escrava”. Mas é principalmente pela mediação do trabalho que o escravo percebe que a figura do senhor é a sua essência e assim, gradativamente, entra em contato com a consciência de si.

Por meio do agir formativo, o escravo transcende a própria consciência de si, compreendida como a singularidade de uma pessoa que trabalha, para reencontrar sua identidade na imanência do objeto trabalhado. Desta maneira, o trabalho confere forma objetiva àquilo que, anteriormente, era apenas algo evanescente e indeterminado. Em outras palavras, o trabalho transfere para além do trabalhador individual, em sua

existência finita, o elemento do permanecer. A este propósito, afirma Hegel (Op.Cit. p.150, *grifo nosso*):

O trabalho [...] é desejo refreado, um desvanecer contido, ou seja, *o trabalho forma*. A relação negativa para com o objeto torna-se a forma do mesmo e algo permanente, porque justamente o objeto tem independência para o trabalhador.

O trecho acima se refere à importância do agir formativo: o trabalho, ao dotar de forma concreta um objeto independente, permite à consciência refletir sobre si mesma, uma vez que a coisa trabalhada perpetua em sua objetividade aquilo que antes era apenas algo evanescente. A este respeito, Zuin (1999) sustenta que, mediante a ação de trabalhar, o homem afirma não apenas sua própria existência, como também reconhece a existência ontológica do objeto em sua estrutura imanente. Deste modo, o trabalho torna-se fundamental para a transformação da consciência de si, que é em si e para si.

As ideias do ilustre filósofo alemão parecem-nos fundamentais para se pensar a alteridade no sentido dialético, quando sugerem a necessidade de o sujeito se deparar com uma segunda consciência, abrindo-se assim para outra dimensão da formação do conhecimento. Além disso, o autor propõe que, para se atingir um terceiro nível de consciência, é necessário que esse outro sujeito carregue consigo sua própria negação. E é somente nesse encontro de dois seres totais e autossuficientes, capazes de realizar a autonegação, que ambos conquistam o acesso à consciência de si.

No entanto, conforme bem observara Maar (2006), há que se atentar à práxis ainda inacabada da formação. De acordo com o autor, Marx realiza uma revolução copernicana em relação à Hegel, que consiste em interpretar a formação da perspectiva do presente, revelando seu caráter inconcluso. Isso porque “a realidade efetiva da história é uma formação pelo trabalho” (MAAR, 2006, p. 17). Com o advento do capitalismo, torna-se evidente que, embora o trabalho seja formador, mediante a universalização da alienação, ele também se torna deformador. O fato objetivo da industrialização solapa a concepção de uma sociedade totalizada, baseada em práticas produtivas artesanais, que serviu de inspiração para os filósofos do Iluminismo na Alemanha. Nesse sentido, Theodor Adorno (2006) e a Escola de Frankfurt contribuem

teoricamente para a reflexão sobre a crise do trabalho formador, explicitando as contradições entre o trabalho social e o processo de formação cultural.

1.4 Adorno: a imaginação dialética de um filósofo com formação musical

Theodor Wiesegrund Adorno, ou simplesmente Adorno, como será referido de agora em diante, foi um filósofo com uma sólida formação cultural em diferentes disciplinas. Segundo Martin Jay (2008), Adorno, ainda enquanto estudante secundarista, estudava regularmente com seu tutor intelectual Siegfried Kracauer, a *Crítica da Razão Pura*, de Kant. Também deve ser destacada a profunda amizade entre Adorno e o filósofo berlinense Walter Benjamin³, que se iniciou em 1923. Segundo Olgária Matos (2012, p.17), “Adorno, com seus 20 anos, onze mais jovem que Benjamin, talvez tenha sido seu único aluno, pois ele próprio se colocava ‘na condição de quem recebe’, daquele que encontrara no ‘mestre’ a filosofia”.

De acordo com Martin Jay (2008, p.60), o jovem filósofo nascido em Frankfurt, “combinava uma rigorosa mentalidade filosófica com uma sensibilidade mais estética do que científica”. A mãe de Adorno (de quem herdou este nome) foi uma bem sucedida cantora e sua irmã uma pianista talentosa. Além disso, ele desde cedo estudou piano e composição com o professor Bernhard Sekles.

Na música, seu interesse se voltou para as inovações relacionadas ao serialismo e dodecafonismo. Por isso, em 1925, um ano após ter escrito sua tese de Doutorado sobre a fenomenologia de Husserl, Adorno segue para Viena com o propósito de estudar composição com Alban Berg e piano com Eduard Steuermann, e por lá permaneceu durante três anos. Desapontado com a dissolução do círculo de Viena, cujo mentor foi Schönberg, o estudante retornou para Frankfurt e retomou contato com outra figura importante em sua trajetória intelectual, o filósofo Max Horkheimer. Por intermédio de um amigo em comum com este filósofo, que anos mais tarde se tornaria diretor do Instituto de Pesquisa Social – o *Institut*⁴ – Adorno é admitido como catedrático

³ As correspondências entre Walter Benjamin e Adorno compreendem o período entre 1928 e 1940.

⁴ Em razão do nome em alemão, *Institut für Sozialforschung*.

(*Privatdozent*) com um estudo (*Habilitationsschrift*) sobre a estética de Kierkegaard, intitulado *Kierkegaard: a construção estética*, em 1931.

Com a perseguição nazista aos judeus e intelectuais alemães, Adorno, Horkheimer e outros colegas do *Institut* são exilados. Após relutar em se transferir para os Estados Unidos, onde se concentravam muitos de seus companheiros de pesquisa, Adorno deixou a Inglaterra e se estabeleceu em Nova Iorque, em 1937. Na América do Norte, o autor produziu estudos sobre a autoridade, análises sobre o fascismo e críticas à cultura de massas, particularmente com relação ao jazz e a partir da colaboração com o Escritório de Pesquisas Radiofônicas de Princeton, dirigido por Paul Lazarsfeld, onde ocupou o cargo de chefe de estudos de música.

Em 1940, Adorno recebeu a trágica notícia da morte do amigo e mestre Benjamin, que se suicidou pela ameaça iminente de ser capturado pelos nazistas em seu exílio na França. Já afastado das atividades de pesquisador em Princeton, em 1941, o filósofo se transfere para a Califórnia. Nesta mesma década foi escrita a quatro mãos com Horkheimer uma das principais obras críticas da racionalização tecnológica do capitalismo, a *Dialética do Esclarecimento* (2006).

Com o término da guerra, Adorno retornou à Alemanha ao lado de Horkheimer. Por isso, em 1950, o *Institut* retornou para a mesma cidade de sua fundação, passando a ser mais conhecido como Escola de Frankfurt. Associado a esta instituição, Adorno continuou com sua produção intelectual até o ano de sua morte, em 1969, em decorrência de problemas cardíacos.

Retomando à *Habilitationsschrift* de Adorno (*cf* JAY, p. 111), o autor explorou neste estudo temas que extrapolam a teoria da arte e se referem à pesquisa epistemológica, pois “assim como para Hegel, essa palavra [estética] significava um certo tipo de relação entre sujeito e objeto”. Se, por um lado, o pensador da Escola de Frankfurt recusava a premissa hegeliana de identidade entre sujeito e objeto em concordância com Kierkegaard, por outro, criticava este último filósofo por sua excessiva ênfase na subjetividade.

A respeito da preocupação epistemológica com a relação sujeito e objeto, a filósofa e historiadora Susan Buck-Morss (1979) analisa a importância dos conceitos filosóficos de Benjamin na obra de Adorno. No livro *The Origin of Negative Dialectics*,

a autora indica que Adorno foi influenciado pela noção de imagem dialética de Benjamin (*cf* Buck-Morss, 1979), a qual foi reelaborada conceitualmente pelo primeiro como imagem histórica em seus escritos tardios.

A noção de imagem dialética sugere que os objetos em sua imanência e particularidade revelam aspectos de uma totalidade que não pode ser reconstituída, assim como, em Benjamin (*cf* BUCK-MORSS, 1979), as alegorias do Barroco são, em sua concreticidade, imagens do pensamento de uma época (enigmática para nós contemporâneos), em vez de meras representações. Quando essas diferentes imagens são relacionadas, com todas as tensões que as constituem internamente e que estabelecem entre si, são formadas constelações, isto é, são formados pontos que lançam luzes sobre a história obscurecida pela versão contada pelos vencedores, isto é, a versão oficial.

Resumidamente, a influência de Benjamin contribuiu para que Adorno conduzisse às últimas consequências o princípio da não identidade entre sujeito e objeto: uma condição necessária para o exercício da imaginação dialética. Buck-Morss (1979) sugere que o método filosófico proposto por esses filósofos preconiza o conhecimento do objeto em sua imanência, de modo a preservar sua lógica interna e particularidade. Tal compreensão se baseia na ideia de que a dialética não é um movimento que possui realidade própria, como se houvesse uma lei da história ou uma espécie de essência do conhecimento. Trata-se, pelo contrário, de um método que procura reelaborar (*umfunktionieren*) as categorias e conceitos legados pelo idealismo burguês. A razão esclarecida, no capitalismo tardio, na tentativa de tudo dominar, produziu a fragmentação da cultura, cujos momentos de verdade só podem ser apreendidos por meio de fenômenos singulares, capazes de resistir à reificação do todo. Os estudos da nova música, da filosofia negativa e da psicanálise lançariam luz sobre o caráter de mercadoria da arte de massa, daí a necessidade de uma imaginação dialética (Jay, 2011) capaz de apanhar os elos entre os fenômenos singulares e a totalidade social. Caberia à teoria crítica não mais apreender as contradições, mas percorrer a imanência desses fenômenos singulares.

De acordo com Buck-Morss (1979), Adorno realiza uma abordagem crítica da ideia de um sujeito autocentrado, baseado em uma subjetividade abstrata, como se esta

fosse a principal referência da produção do conhecimento. Com a crítica adorniana aos conceitos idealistas e românticos de superioridade do espírito sobre a matéria, são evidenciadas as contradições da sociedade capitalista de modo objetivo. Assim, o filósofo indica que a tentativa de conciliação entre sujeito e objeto pela filosofia burguesa fracassa porque nas relações sociais verifica-se a não identidade entre a autorrealização do indivíduo e a totalidade social.

Outra característica importante desta concepção filosófica é a valorização do concreto particular, isto é, de aspectos da vida cotidiana que poderiam ser considerados insignificantes a partir de uma perspectiva totalizante, que procura conciliar o particular e o universal. Trata-se, portanto, de procurar nos detalhes, nos casos extremos, nas insuficiências e nos ruídos os sinais que revelam, ao menos parcialmente, momentos de elucidação da totalidade, compreendida por Adorno como a totalidade social constituída no contexto do capitalismo tardio.

1.5 Formação cultural e teoria da semiformação

Oswaldo Giacóia Junior (2009, p.37) enuncia os significados prováveis da *Bildung*, que foi traduzida para o português como formação, mas que não possui equivalente nesta língua. Dentre as diversas acepções destacadas pelo autor, encontram-se as que se seguem: “formar”, “conformar”, “configurar”, “dar forma”, “formação espiritual e interna”, “aperfeiçoamento” e “ligação de múltiplos conhecimentos por meio do gosto, juízo, senso de valor, graça, tato, bondade de coração”.

De acordo com o filósofo brasileiro, a *Bildung* possui o sentido de um estado ou condição interior, a partir da qual o sujeito se torna capaz de relacionar conhecimentos específicos. Tal condição é inerente à faculdade de julgar, ou seja, requer o desenvolvimento anterior de um senso de justiça e de beleza, e também de uma sensibilidade que se abra para a alteridade. Contudo, nota-se certo paradoxo na proposição de que a formação é condição necessária para o desenvolvimento de si mesma. Mas, afinal, antes de haver formação, o que deveria haver?

Em *Teoria da Semiformação*, Adorno (1971) indica que formação e cultura constituem dois momentos distintos, relativos às representações do particular e do

universal. Ao identificar e criticar a convencional separação entre os domínios da cultura e da natureza no pensamento ocidental, bem como a oposição entre sujeito e objeto, Adorno (1971, p.234, grifo nosso) sustenta a seguinte tese: “a formação nada mais é do que a cultura tomada pelo lado de sua *apropriação subjetiva*”.

De acordo com o filósofo, o ideal da formação consiste na seguinte concepção (ADORNO, 1971, p.232, *tradução nossa*):

A formação tornou-se objeto de reflexão e consciente de si mesma. Foi devolvida purificada aos homens. Sua realização haveria de corresponder a uma sociedade de homens livres e iguais [...]. A formação devia ser aquela que dissesse respeito ao indivíduo livre e radicado em sua própria consciência, ainda que não tivesse deixado de atuar na sociedade e sublimasse seus impulsos.

Para o filósofo de Frankfurt, seria necessária a reflexão sobre como o cultivo do espírito humano, concebido como formação ou apropriação subjetiva, se desenvolve a luz do que é produzido culturalmente do ponto de vista objetivo. A partir da leitura de Kant e Hegel que, conforme foi apresentado no início do capítulo, dedicaram-se à reflexão sobre a relação entre cultura e formação, Adorno (1971) enfatiza as contradições inerentes a ambos os conceitos. Também foi afirmado que Kant (1974) sugere a tendência dos homens de seu tempo a permanecerem em um estágio de minoridade da razão, ocasionando a decadência da ordem social e a destruição do meio natural. Isso, no entanto, poderia ser revertido pelo esclarecimento.

Por outro lado, Hegel (2016) expressa uma defesa do Iluminismo, mas, diferentemente de Kant, sugere que a tensão entre indivíduo e sociedade deve ser equacionada por meio do agir formativo, isto é, do trabalho. Para Adorno (1971), a formação não deve se restringir nem ao espiritualismo que transparece no texto de Kant, cuja dissociação entre corpo e espírito apenas transfigura a antiga separação entre trabalho corporal e intelectual; nem à simples reprodução social do trabalho que é tão enfatizada por Hegel, para que a formação não se torne regressiva e legitimadora da ordem, de acordo com uma espécie de história natural darwinista que premia a sobrevivência do mais adaptado.

A partir do Iluminismo, entusiastas da filosofia idealista (como os filósofos do liberalismo burguês) difundiram a crença de que o intelecto, em sua superioridade, prevaleceria sobre a carência da cultura legada para seus contemporâneos. Daí a valorização das ideias de modernização e de progresso por meio de uma razão soberana que se impõe à natureza. Mas havia igualmente entre os materialistas mais intransigentes (como os marxistas economicistas) a suposição de que a consciência do ponto de vista subjetivo seria um mero reflexo da cultura objetivada, sendo, portanto, incapaz de apropriar-se dela. Ainda de acordo com esta concepção, o avanço das forças produtivas relativas ao desenvolvimento tecnológico conduziria a classe operária a reunir condições para realizar a revolução.

Assim, constata-se, de um lado, a ênfase na razão e na subjetividade para o progresso cultural e, de outro, a ênfase no progresso da cultura em sua objetividade para a formação da consciência. Ambas as concepções, no entanto, partilham da confiança na modernização e progresso das ciências e da tecnologia para a emancipação por meio de uma razão esclarecedora, que seria criticada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* (2006). Nesse sentido, os filósofos ponderam sobre o papel da formação técnico-científica no contexto do capitalismo tardio, voltada ao avanço da produtividade, no que diz respeito à “incultura” do indivíduo moderno. A educação de caráter tecnicista seria um dos fatores responsáveis pela formação de indivíduos etnocêntricos que respaldaram a barbárie de Auschwitz.

De acordo com Rodrigo Duarte (2003), referindo-se à *Teoria da Semiformação*, Adorno constata que a formação cultural no capitalismo tardio predispôs desde pessoas privilegiadas economicamente até trabalhadores pobres e grupos sociais marginalizados à adesão a ideologias autoritárias. Tanto indivíduos instruídos quanto sem escolaridade aderiram ao nazismo e demonstraram-se insensíveis às questões humanitárias.

A partir desse diagnóstico, Adorno (1971) considera que a ideia de cultura deveria ser criticada, na medida em que a mesma está envolta em uma aura que não condiz com a formação de indivíduos autônomos. Esta expressão da formação cultural no capitalismo tardio é denominada semiformação pelo filósofo de Frankfurt. Assim, a semiformação significa a perda de autonomia do indivíduo na sociedade tardo-

capitalista, cujas contradições da cultura objetiva repercutem na constituição da subjetividade.

Pelo exposto, depreende-se que o potencial da formação cultural é realizado de modo incompleto nas condições sociais vigentes. Seria necessário, portanto, investigar a inter-relação entre a dinâmica efetiva das relações sociais e a subjetividade do indivíduo contemporâneo, a fim de compreender de modo aprofundado a lógica que perpassa os diferentes domínios culturais e resulta na semiformação. O esquematismo, segundo a abordagem de Theodor Adorno e Max Horkheimer (2006), é um conceito-chave que possibilita o desenvolvimento desta reflexão.

1.6 Esquematismo e indústria cultural

Os filósofos da Escola de Frankfurt constataram que o processo de semiformação se manifesta como falta de cultivo intelectual que, por sua vez, não se restringe a uma suposta incapacidade de entendimento dos conceitos tomados isoladamente, mas à incapacidade de relacionar tais conceitos aos dados da experiência. Este mesmo problema foi exemplificado em outro texto de Adorno (2006) intitulado *A Filosofia e os Professores*, no qual o autor critica a semicultura de parte dos candidatos à docência nas faculdades alemãs.

Nele, o autor discorre sobre as qualidades necessárias a um docente que será responsável pela formação cultural das novas gerações de filósofos e cientistas. Entre os requisitos necessários, seria fundamental para um candidato à docência que o mesmo demonstrasse uma espécie de “autoconsciência do espírito” (ADORNO, 2006, p. 53), que não se limitasse a uma atuação meramente profissional, na acepção burocrática do termo. A palavra espírito, que desperta atenção, não se refere a um ideal elitista e de separação entre matéria e espírito. Neste caso, refere-se à ideia de cultivo, de desenvolvimento da intelectualidade. Trata-se do espírito filosófico, que deve permear todas as áreas do conhecimento, para que estas se comuniquem e sejam relevantes umas às outras. Deste modo, tanto a arte quanto a ciência devem se orientar por um espírito filosófico para que, com isso, participem ativamente da produção cultural.

No entanto, nos exames mencionados acima, Adorno (2006) observa a prevalência de um espírito contrário ao ideal de formação cultural. Como exemplo, o autor menciona algumas atitudes recorrentes por parte dos candidatos que não são capazes de apreender o sentido mais amplo do exame de admissão, pelo menos no instante em que o realizam. Sua constatação foi a de que alguns deles são capazes de reproduzir as argumentações filosóficas de autores como Descartes com precisão, mas são incapazes de criticá-las, por não extrair delas as consequências que deram margem às contra-argumentações dos filósofos posteriores. Outro exemplo é de candidatos que se debruçam sobre uma teoria estética, mas sequer possuem qualquer contato com as obras que a inspiraram e, por isso, sabem sobre a filosofia em questão apenas de maneira abstrata.

No artigo *Esquematismo e Semiformação*, o filósofo mineiro Rodrigo Duarte (2003) procura demonstrar a afinidade entre o conceito de semiformação e a ideia de esquematismo, originalmente proposta por Kant (1958), e reelaborada na *Dialética do Esclarecimento* por Adorno e Horkheimer (2006). O autor brasileiro identifica um elo entre a lógica de difusão da indústria cultural do ponto de vista de sua estrutura objetiva e a apreensão conceitual dos dados empíricos do ponto de vista da razão pura. Para compreender o *modus operandi* da semiformação, Rodrigo Duarte (2003) se reporta ao conceito de *esquematismo* em Kant e à teorização de Adorno e Horkheimer sobre a *indústria cultural*, orientado por algumas menções diretas e outras implícitas dos teóricos da Escola de Frankfurt ao ilustre filósofo de Königsberg. A este propósito, Duarte afirma:

A semiformação não significa pura e simples falta de cultura, mas o resultado de um processo planejado de supressão das possibilidades libertadoras até mesmo da incultura. A semiformação, portanto, mais que a simples ingenuidade, é o corolário de uma exploração consciente do estado de ignorância, de vacuidade do espírito – reduzido a mero meio –, surgida com a perda de tradição pelo desencantamento do mundo, e é totalmente incompatível com a cultura no sentido estrito (DUARTE, 2003, p. 445).

O trecho acima demonstra que a “vacuidade de espírito” relativa à semiformação possui raízes profundas na história e na estrutura socioeconômica do mundo atual. Para analisar este fenômeno, Duarte (2003) atenta inicialmente para um de seus aspectos constitutivos, o esquematismo. Observemos a seguir um pouco sobre o significado deste conceito.

Com a finalidade de estabelecer as condições do conhecimento possível sobre os fenômenos empíricos e sobre questões filosóficas fundamentais que extrapolam a experiência sensível, Kant (1958) delineia uma classificação – a analítica dos princípios lógicos contidos na razão, entendimento e juízo. Faculdades estas que são inerentes ao espírito: unidade que confere significado e organiza a multiplicidade dos objetos da experiência. Para o filósofo prussiano, a representação de um objeto deve, de um lado, encerrar algo que está contido nele próprio (no objeto em si). De outro, deve conter algo relativo ao conceito do mesmo, que não está dado de modo algum no objeto tal como se apresenta à intuição, mas sim de forma *a priori* no entendimento.

Um terceiro termo, entretanto, de natureza híbrida, torna-se necessário para que seja possível articular os conceitos puros do entendimento – que conferem sentido às representações e independem da experiência – e a intuição empírica, enquanto representação imediata dos fenômenos por meio da sensibilidade. Nas palavras de Kant (1958, p. 148), “é, pois, evidente que deve existir um terceiro termo que seja semelhante por uma parte à categoria e por outra ao fenômeno, e que torne possível a aplicação da categoria ao fenômeno [...]. Tal é o esquema transcendental”.

Assim, o esquema é, de um lado, intelectual e, de outro, sensível. Trata-se, pois, de uma condição formal por meio da qual a sensibilidade se relaciona com um conceito intelectual. Por extensão, “chamaremos [...] ao procedimento do entendimento com esses esquemas, o esquematismo do entendimento puro” (KANT, 1958, p.149). O filósofo exemplifica o procedimento do esquema da seguinte maneira:

Quando eu coloco cinco pontos seguidos, faço a imagem do número cinco. Pelo contrário, quando penso um número em geral, seja cinco ou cem, esse pensamento é antes a representação de um método que serve para representar em uma imagem uma quantidade, de acordo com um certo conceito que não é esta mesma imagem o que, aliás, não seria muito difícil de fazer se quisesse percorrê-las com os olhos e compará-las com meu conceito (KANT, 1958, p.149-150).

A imaginação também é uma instância intermediária entre a sensibilidade e o entendimento, que concerne às representações particulares. O esquematismo, por outro lado, precede a imaginação, sendo uma condição indispensável para a formação de qualquer imagem possível, investido que é da forma pura do sentido interno: o espírito percebe a si interiormente, isto é, interioriza os fenômenos da experiência mediante uma forma geral e necessária para a receptividade das representações em toda sua multiplicidade. Esta forma pura de percepção do sentido interno é o tempo. Por possuir como fundamentação o tempo, é o esquema acima de todas as outras faculdades que vincula a sensibilidade ao entendimento.

O esquematismo pode ser igualmente compreendido no que se refere à faculdade de julgar. Como observa Rodrigo Duarte (2003, p. 448), “ela [faculdade de julgar] traduz nossa capacidade de subsumir casos específicos sob regras gerais”. Contudo, tal juízo é um talento peculiar “que distingue aquele que apenas conhece as regras daquele que sabe aplicá-las corretamente” (DUARTE, 2003, p. 448). Na *Crítica da Razão Pura*, Kant (1958) argumenta que o bom senso é algo que nem mesmo a escola pode suprir, e que existem médicos, juízes e políticos que conhecem de maneira satisfatória as regras de suas profissões, mas nem todos sabem aplicá-las corretamente. Assim, pessoas supostamente ilustradas possuem o entendimento, pois compreendem bem as regras *in abstracto*, mas lhes falta a capacidade de decidir sobre um caso *in concreto*.

Na interpretação de Rodrigo Duarte (2003, p.449), Horkheimer e Adorno reformularam a definição de esquematismo oferecida por Kant, ao sugerir que a realização do vínculo entre “multiplicidade sensível” e “conceitos fundamentais” já não cabe mais ao juízo individual na contemporaneidade. Isso porque a função do esquematismo foi antecipada pela indústria cultural, instância exterior ao indivíduo e que se constitui a partir e por meio da associação dos setores econômicos mais poderosos da sociedade tardo capitalista. A indústria cultural introduz no âmbito da cultura o princípio ordenador das relações econômicas capitalistas, de modo que os produtos culturais são concebidos, difundidos e usufruídos em conformidade com a lógica do mercado. De acordo com Adorno & Horkheimer (2006, p.103), “para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção”.

Em outras palavras, o esquematismo antecipado pela indústria cultural produz uma espécie de julgamento antecipado do real, acomodando a subjetividade dos consumidores em potencial ao mundo objetivo das relações econômicas. As diferentes mercadorias da indústria cultural apresentam indícios da mesma padronização das mercadorias econômicas e, de modo idêntico, ocultam seu caráter de produto do trabalho social. Tais mercadorias são percebidas e representadas pelo indivíduo como um dado imediato da realidade, ocultando, assim, seu caráter mediado. Assim, aquilo que foi convencionado como arte se converte em mercadoria: em decorrência da lógica alienante de sua produção, condicionada pelas relações econômicas do capitalismo, a arte se limita à reprodução do existente. De acordo com Adorno & Horkheimer:

Ela [arte] é um gênero de mercadorias, preparadas, computadas, assimiladas à produção industrial, comparáveis e fungíveis, mas a arte como gênero de mercadorias, que vivia de ser vendida e, no entanto, de ser invendível, torna-se algo hipocritamente invendível, tão logo o negócio deixa de ser meramente sua intenção e passa a ser o seu princípio (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 131).

A ocultação da mediação social nas mercadorias da indústria cultural ocorre na medida em que as mesmas possuem como princípio formal a cópia do real como dado, isto é, realizam a mimese da mimese. Na opinião dos filósofos da Escola de Frankfurt, essas mercadorias apenas reafirmam o existente como algo absoluto, apresentando-o como uma realidade em si mesma, aparentando conciliar o indivíduo com a sociedade – conciliação esta que, conforme foi apresentado, revela-se problemática em suas consequências. Assim, “a indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 108).

No mais das vezes, a forma aparente dessas mercadorias está condicionada à racionalidade da produção econômica, que elimina qualquer particularidade a fim de suprir as demandas de consumidores para a obtenção do lucro. Ou seja, a indústria cultural padroniza seus produtos ao mesmo tempo em que classifica seus consumidores de acordo com seu pertencimento a diferentes classes sociais. Deste modo, a indústria cultural prepara os dados da consciência antes que o sujeito possa refletir sobre suas necessidades de consumo, preso que está à racionalidade da vida do trabalho, que, por sua vez, se dirige a fins irracionais, descolados da experiência humana. De acordo com os autores:

A unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política. As distinções enfáticas que se fazem entre os filmes das categorias A e B, ou entre histórias publicadas de diferentes preços, tem menos a ver com seu conteúdo do que com sua utilidade para a classificação, organização e computação estatística dos consumidores. Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação mais completa. Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu *level*, previamente caracterizado por sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo (Adorno & Horkheimer, 2006, p. 102-103).

Em razão dessa extrema racionalidade, a indústria cultural “apropria-se” do esquematismo, privando o sujeito de realizar a ligação entre “multiplicidade sensível” e “conceito”. Consequentemente, as artes relacionadas à indústria cultural também não estimulam a imaginação de novas realidades possíveis. Um exemplo do esquematismo na arte são os filmes de Hollywood difundidos como entretenimento.

A aparência espetacular desses filmes encobre conteúdos que legitimam valores morais conservadores. Concomitantemente, os efeitos especiais reforçam a consciência ordinária em vez de contestá-la. Afinal, esses recursos consistem em proezas tecnológicas e são apreciados enquanto tais e não como elementos constitutivos da obra cinematográfica. Tais efeitos servem igualmente para atribuir uma aparência de novidade e tornar atrativas tramas que não apresentam nenhuma inovação. Por isso, servem para a perpetuação de velhos conteúdos.

Com o fascínio das imagens dos filmes, o espectador presencia a felicidade dos personagens que a ele próprio foi negada, e aceita de bom grado o destino dos heróis e dos vilões. Além disso, o entretenimento da indústria cultural não possui unicamente relação com a distração dos problemas reais da vida cotidiana. Em vez de prover alívio, contribui para o aumento da tensão física sobre o trabalhador. Isso porque a indústria cultural adapta a consciência do trabalhador às regras do mundo do trabalho, a fim de que as empresas possam extrair o máximo da capacidade produtiva de seus empregados.

Assim, o entretenimento não favorece o ócio. Ao contrário disto, prolonga o tempo de trabalho para além deste ambiente, uma vez que o ócio seria justamente o momento em que o trabalhador poderia dispor para questionar a exploração à qual é

submetido. Contrariamente a isso, a indústria cultural obstrui a possibilidade de fruição do ócio e o deprecia, associando-o aos loucos, doentes, criminosos e desordeiros, reforçando um imaginário hostil aos marginalizados.

1.7 Diferentes concepções sobre a era da reprodutibilidade técnica

A semiformação (*Halbbildung*), isto é, o modo como a formação cultural se manifesta na contemporaneidade segundo Adorno (1971), é um conceito fundamental para a presente pesquisa. Isso porque a teoria do filósofo alemão permite refletir a respeito dos diferentes aspectos da relação entre educação e sociedade no contexto do capitalismo tardio. Enquanto a formação cultural possui afinidade com o ideal de emancipação, compreendida como sinônimo do uso autônomo da razão, do reconhecimento e da conquista de uma consciência mais elevada pelo trabalho, a semiformação remete-nos às contradições objetivas da sociedade tardo-capitalista e às antinomias da razão esclarecida. Deste modo, a semiformação indica a impossibilidade de realização plena do ideal formativo na sociedade atual. Além disso, este conceito permite relacionar o progresso técnico-científico às transformações nos modos de percepção no decorrer da história da cultura.

Para esta pesquisa, cuja análise de campo foi realizada em uma escola pública de São Paulo em 2015, tornou-se necessário relacionar a formação cultural e *semiformação* com o estágio atual do desenvolvimento tecnológico. Por isso, nos reportaremos às concepções de Adorno (1980; 2006) e Benjamin (2012a) sobre esta questão, que oscilam de uma perspectiva negativa para outra positiva no que se refere ao potencial emancipatório da arte.

Os autores sustentam posições distintas em relação ao papel da arte para a emancipação em face dos mecanismos de transmissão cultural para as massas. Benjamin (2012a) enfatiza o significado social das obras de arte tornadas acessíveis à massa de trabalhadores. Com o avanço tecnológico e a ampliação da reprodutibilidade dos meios técnicos, as obras se desfazem de sua aura, isto é, se desvencilham de “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2012a, p. 184). A ideia de aura se

refere à percepção da obra de arte como se estivesse envolvida por um invólucro que confere à mesma singularidade e perenidade.

Um dos fatores responsáveis pela criação da aura é o valor de culto, relativo ao distanciamento do público em relação aos objetos sagrados e rituais no decurso da história, e é nesta tradição que a ideia de “obra de arte” está inserida. No entanto, o declínio da *aura* está associado à superação do valor de culto pelo valor de exposição. A reprodutibilidade técnica amplia o valor de exposição tornando acessíveis à massa de trabalhadores quadros e pinturas que, anteriormente, eram apenas apreciados por uma parcela restrita da sociedade. Como exemplo disso, temos o surgimento da fotografia no século XIX, que permitiu que as pinturas de artistas cultuados pudessem ser apreciadas em jornais e revistas de grande circulação. Assim, o valor de culto e o valor de exposição são os dois polos constitutivos da história da obra de arte.

Para o filósofo, “*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência*” (BENJAMIN, 2012a, p.183, *grifo do autor*). Isso significa que a percepção humana da espacialidade e da temporalidade é transformada de acordo com a reconfiguração da paisagem rural e urbana e com a aceleração do ritmo da vida social, processos que são acentuados com o progresso científico durante o capitalismo. Nesse contexto, a fotografia e o cinema contribuíram para que o olhar humano pudesse perscrutar novas dimensões da realidade, exibindo sequências de cenas que não poderiam ser concebidas sem o auxílio de lentes fotográficas. Ao transformar os modos de recepção e de produção das obras de arte, a reprodutibilidade técnica contribui para a diversificação do repertório cultural e para a imaginação de outras realidades possíveis.

A ampliação do valor de exposição das obras pelos meios técnicos também permitiu às massas confrontar a arte convencional com a arte de vanguarda, de modo a reverter uma tendência exacerbada na sociedade tardo capitalista de separação entre fruição e posicionamento crítico.

Retrógrada diante de Picasso, ela [a massa] se torna progressista diante de Chaplin. O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista por outro. Esse vínculo constitui um valioso indício social. Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica. (BENJAMIN, 2012a, p. 203, *grifo do autor*).

Portanto, a reprodutibilidade técnica produz o efeito contrário ao do princípio que a governa, isto é, da alienação propagada pelos meios tecnológicos de acordo com a lógica capitalista. Ao invés disso, o cinema e a fotografia, quando apropriados pela massa de trabalhadores, podem servir aos propósitos da emancipação revolucionária.

A despeito de Benjamin (2012a) apresentar um posicionamento crítico em relação à reprodutibilidade técnica, o autor também reconhece nela a possibilidade de promover transformações políticas. Diferentemente desse filósofo, Adorno (1980) assume um posicionamento mais cético. Conforme observamos na seção anterior, para este autor a técnica do cinema, bem como a do rádio e, mais recentemente, da televisão, têm promovido a padronização das reações do público, afetando a imaginação e a realização das potencialidades culturais.

Além disso, a análise de Adorno (1980) evidencia que a transmissão musical radiofônica altera algumas qualidades sonoras importantes como o timbre, que somente pode ser percebido adequadamente em ambientes como os das salas de concerto. A transmissão pelas ondas do rádio também dificulta a audição dos instrumentos individualmente e da orquestra em sua totalidade. As nuances dos timbres e os detalhes melódicos e harmônicos tornam-se imperceptíveis. Por meio da transmissão do rádio, a composição é ouvida como uma massa única de sons, ocasionando a perda da profundidade acústica da reverberação sonora no espaço.

Enquanto o público se acostuma a certo tipo de escuta musical, destituída de complexidade e de qualidade, a atenção aos detalhes é também desfavorecida. O ouvinte se interessa somente pela música cujo desenvolvimento é previsível, pois já não é capaz de concentrar-se no fenômeno musical em sua totalidade. Assim, o público procura ouvir composições musicais indiferenciadas. Consequentemente, o próprio ouvinte é dessensibilizado para a apreensão da obra de arte em toda a sua complexidade.

Conforme foi observado, Adorno (1980) e Benjamin (2012) apresentam posicionamentos oscilantes a respeito da relação entre arte e técnica. Mas um filósofo de origem tcheca e situado em um campo epistemológico distinto da teoria crítica parece assimilar a ambivalência dessa relação de modo a oferecer subsídios para refletir a respeito de fenômenos da cultura na atualidade e vinculados a tradições da África e do Brasil. Trata-se de Vilém Flusser (2011a, 2011b, 2008), propositor de conceitos como a

imagem técnica, que comporta a contradição entre a experiência estética empobrecida da contemporaneidade e a virtualidade de sínteses da cultura que proporcionam a intervenção na realidade social e a politização das relações humanas. No próximo capítulo, analisaremos o engajamento estético, que consiste em um gesto capaz de realizar essa reversão de sentido.

2. ENGAJAMENTO ESTÉTICO

Neste capítulo, desenvolveremos uma reflexão sobre a noção de engajamento estético, que acreditamos fazer parte da formação cultural propiciada pelo rap e pelo jazz. Esta noção se baseia nas proposições teóricas do filósofo Vilém Flusser (2011a), para quem a arte e a educação constituem princípios fundamentais da comunicação.

2.1 Um filósofo sem pátria

Em decorrência da perseguição nazista aos judeus, o autor nascido na República Tcheca migrou para o Brasil ainda na década de 1940, onde viveu por mais de trinta anos. Depois desse período, retornou à Europa, mas manteve vínculos com o país, deixando amigos e familiares. Após a popularização de sua obra na Alemanha, o filósofo passou a ministrar cursos e participar de conferências por todo o continente europeu. Ao retornar à sua cidade natal em 1991, o autor sofreu um acidente de trânsito fatal, após participar de uma conferência promovida pelo instituto Goethe.

Em sua autobiografia filosófica intitulada *Bodenlos*, Flusser (2007, p. 28) afirma ter se interessado pelas teorias marxistas, quando ainda era um jovem estudante em Praga. Também é atribuído ao autor tcheco-brasileiro o conhecimento dos fundamentos da fenomenologia de Husserl, do existencialismo de Heidegger e das teorias da comunicação elaboradas por seus contemporâneos, como a proposta por Harry Pross. Outro importante aspecto de sua formação intelectual diz respeito ao diálogo que estabeleceu com eminentes escritores, poetas, artistas e intelectuais brasileiros ou migrantes europeus que viviam no Brasil e partilhavam da condição de expatriados, tais como João Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Paulo Leminski, Mira Schendel, Samson Flexor, Vicente Ferreira da Silva, Milton Vargas e Miguel Reale.

No Brasil, o filósofo publicou artigos para os jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo* e lecionou Filosofia da Linguagem no Departamento de Humanidades do Instituto Tecnológico da Aeronáutica – ITA, em São José dos

Campos, Teoria da Comunicação na Escola de Arte Dramática – EAD e Filosofia da Ciência na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, além de ter contribuído para a fundação do curso de Comunicação e Marketing da Faculdade Armando Álvares Penteado. Em 1963 teve seu primeiro livro publicado, intitulado *Língua e Realidade*, que foi seguido por outras duas publicações no Brasil – *A História do Diabo* e *Da Religiosidade: Literatura e o Senso de Realidade*.

Paralelamente às atividades de professor e escritor, o filósofo também foi um colaborador da Bienal de São Paulo até a edição prevista para 1973, cuja participação como curador não foi concluída. Em razão do cerceamento de sua atividade intelectual no país durante a ditadura militar – sua atuação como docente foi posta em cheque por não haver comprovado a diplomação mínima – Flusser se muda para a Europa em 1972, onde continua a escrever e publicar outros livros, entre os quais *Pós-História* (2011a), em português.

O autor escreve em outros idiomas também, como alemão, inglês e francês, mas não em tcheco, sua língua materna. Contudo, em sua pedra tumular, encontra-se a inscrição de três idiomas: tcheco, brasileiro e hebraico. Este dado se torna relevante quando consideramos que o título da autobiografia *Bodenlos* (cuja tradução é sem fundamento), publicada *post mortem*, indica, nas palavras de Gustavo Bernardo (2007, p. 8), a condição de um “eterno migrante, de sujeito desenraizado: tanto de pátrias quanto de quaisquer sistemas”. Conforme observa o autor, tanto em sua biografia quanto ao longo de sua obra, Flusser escreve versões diferentes dos mesmos ensaios em função das diferentes línguas aprendidas. Deste modo, Flusser realizava um movimento de auto-tradução, permitindo que “a língua destino” alterasse o pensamento da “língua fonte” (BERNARDO, 2007. p.10).

Simultaneamente, o filósofo se orgulhava da condição de eterno migrante, ou então, de judeu errante, e, por esta razão, não pretendia apenas imitar a escrita nativa. Com o domínio que possuía de diferentes línguas, procurou traduzir sua condição de desenraizamento por meio da sintaxe de um errante estrangeiro, a fim de afirmar esta diferença que o caracterizava. Deste modo, Flusser retirava a referência de seu “eu solar” por meio da imersão em línguas estrangeiras enquanto pensava a si próprio a partir da particularidade da condição de judeu migrado. Essa dupla tentativa de

despersonalizar a escrita, por um lado, e de conferir pessoalidade à mesma, por outro, sugere que o autor procurava encontrar o fundamento de sua existência no outro, para que pudesse reinventar a si mesmo.

Com base em pesquisas etimológicas, Flusser (2007, p. 19) afirma que os sinônimos da palavra fundamento são “significado” e “raíz”, e o antônimo é absurdo. Assim, é possível que seu principal interesse filosófico tenha se voltado para a experiência do absurdo, isto é, para a falta de fundamento que “não pode ser precipitada em literatura, filosofia e arte sem ser falsificada” (FLUSSER, 2007, p. 21). O autor pressupunha que a reflexão sobre a própria vida – preocupação que é evidenciada não apenas em sua autobiografia, mas em outras obras como *Fenomenologia do Brasileiro* (1999) – pudesse servir como referência para uma coletividade, desde que refletisse a falta de fundamento comum a todos. Para que sua vida se tornasse um “laboratório para os outros” (2007, p.21), em um autêntico “diálogo”, seria necessário evitar que sua reflexão recaísse em mera vaidade ou auto-afirmação, ou, como escreveu o autor, em “conversa-fiada” (FLUSSER, 1999).

Os interesses filosóficos de Flusser também compreendem os problemas ontológicos e epistemológicos da comunicação e da linguagem; a cultura de massa; o desenvolvimento do capitalismo avançado; a sociedade pós-industrial; as diferentes concepções de história; a crise do conhecimento científico; o desenvolvimento tecnológico da telemática e da microeletrônica na contemporaneidade; a ecologia; a arte e a educação. Conforme observa Rodrigo Duarte (2012), essas preocupações o aproximam de outros filósofos contemporâneos, como Theodor Adorno (1980) e Walter Benjamin (2012).

No entanto, Flusser (2011a, 2011b) apresenta uma concepção teórico-crítica que contrasta com os autores acima em aspectos fundamentais, como, por exemplo, a respeito da relação entre arte e técnica. A fim de desenvolver uma reflexão sobre a ideia de engajamento estético que está implícita na filosofia flusseriana, a qual possui afinidades e tensões com a perspectiva teórica adorniana⁵ que foi comentada no capítulo

⁵ Cf Cap. I. p. 9-11.

anterior, é necessário apresentar alguns conceitos e noções recorrentes na obra do autor tcheco-brasileiro.

2.2 Arte: a mediação do imediato

No ensaio *Nossa Embriaguez*⁶, Flusser (2011a, p. 158) indica que a arte realiza uma função relevante para a cultura, que consiste na “mediação do imediato”, isto é, a arte revela o conteúdo de nossa comunicação. Ao realizar isso, a arte contribui para conferir sentido e profundidade às relações humanas. Desde o período inicial de sua obra, um dos principais focos de sua reflexão é a relação entre criação artística e desenvolvimento cultural em diferentes contextos históricos. De acordo com Duarte (2011, p. 9-10, grifo do autor):

Nas duas vertentes da primeira fase do pensamento de Flusser – a mais ‘metafísica’ de *A história do diabo* e a mais ‘gnosiológica’ de *Língua e realidade* –, destaca-se a relevância da criação artística que, nesse momento, o filósofo prefere designar apenas como ‘poesia (embora incluindo não apenas o fenômeno literário, mas todos os outros âmbitos artísticos e até mesmo intelectuais num sentido amplo, como a filosofia e a ciência).

A relevância da criação artística consiste na relação com o caráter emancipador de seu gesto, bem como em seu caráter entorpecente: o gesto artístico propicia um alívio das tensões externas, entre homem e ambiente, e internas, no interior da própria consciência. Por isso, a arte é uma “droga específica” (Flusser, 2011a, p.154)⁷. De acordo com o filósofo, o contexto atual carece de meios como a arte para proporcionar uma determinada embriaguez dos sentidos. Com efeito, a arte representa uma séria

⁶ Constante no livro *Pós-História*.

⁷ Nesse sentido, é possível observar uma afinidade entre as proposições a) programação da sensibilidade e b) aparelhos em Flusser (2011a) respectivamente com as ideias de esquematismo e indústria cultural, que se relacionam com o fenômeno da semiformação (*Halbbildung*) na teoria de Adorno (1972), conforme foi apresentado no capítulo anterior.

ameaça à inércia de uma sociedade cada vez mais apolítica. Para compreender o progressivo isolamento entre as pessoas em um ambiente hostil à cultura, é necessário reportar às transformações da cosmovisão dos grupos humanos que, por sua vez, estão relacionadas com os tipos de imagens produzidas em diferentes contextos históricos.

2.3 O fundamento de nossa experiência (ou a falta dele): a imagem

Flusser (2011a) formula uma série de hipóteses sobre os fundamentos da comunicação a fim de problematizar o afastamento do universo das imagens em relação à experiência concreta e imediata do mundo. Para o autor, a imagem constitui a mediação elementar do relacionamento entre homem e meio ambiente, ou seja, é a maneira de situá-lo existencialmente. No contexto de hipercomunicação da sociedade contemporânea, o tipo de imagem predominante é a imagem técnica (ou *tecno-imagem*), que se caracteriza pela superficialidade.

Uma vez que as imagens constituem o meio elementar de relacionamento do homem com o mundo em que habita, e as imagens técnicas são superficiais, isso significa que o fundamento de nossa comunicação atual expressa um grau extremo de abstração do conhecimento. Esse distanciamento entre imagem e realidade repercute nas relações interpessoais, que carecem de empatia e afetividade. Trata-se, portanto, de uma situação existencial que tende ao absurdo e à entropia⁸: a irreversível perda de alteridade, ocasionada pela ausência de profundidade do diálogo entre pessoas que têm suas consciências como que invadidas por imagens programadas por aparelhos. Se, por um lado, as imagens técnicas são sinônimos da dissociação completa entre significante e significado, por outro, o relacionamento humano na atualidade reflete a incapacidade de reconhecimento e de cultivo do amor por pessoas distantes.

No entanto, esta perspectiva trágica da situação existencial presente e futura traz consigo o seu reverso: da superficialidade pode emergir um novo tipo de fundamento,

⁸ No livro *Filosofia da Caixa Preta*, Flusser (2011b, p. 17) define entropia como “tendência a situações cada vez mais prováveis”.

que se baseia precisamente na falta de fundamento⁹. Assim, é a arte o meio capaz de preencher os espaços vazios da comunicação. Isso porque o gesto artístico introduz um sinal de humanidade no funcionamento autômato das relações interpessoais, em meio às quais os indivíduos se tornam ensimesmados. Qualquer pessoa pode conferir um sentido estético às suas realizações independentemente da atividade que exerce, e por isso a arte não deve ser separada das demais áreas da cultura.

O gesto artístico evidencia a superficialidade das imagens (visuais, auditivas, táteis) que encobrem com a própria transparência o vazio constitutivo dos vínculos humanos na sociedade pós-histórica. Ao expor essa ausência, a arte favorece a vinculação de pessoas que constatarem em si próprias o mesmo vazio existencial, e percebem neste espaço vago a possibilidade de preenchimento e criação de significado em suas vidas.

A fim de aprofundar a reflexão sobre o engajamento estético, serão apresentados com maior detalhamento três conceitos recorrentes na obra do filósofo tcheco-brasileiro, que são imagem técnica, aparelho e programa. Estes conceitos são articulados pelo autor de modo crítico em relação à situação presente da comunicação de massas, em seu potencial ambíguo de promover tanto a alienação quanto a emancipação. Assim, o autor sugere um conjunto de hipóteses sobre as sucessivas transformações das estruturas comunicativas referentes à tradição do pensamento ocidental a partir do princípio fundamental da imagem.

2.4 Imagem técnica, aparelho e programa

No conjunto de ensaios intitulado *Filosofia da Caixa Preta*, o filósofo tcheco-brasileiro apresenta diferentes definições para o termo imagem, tais como: “superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente”; “superfície que pretende representar algo”; e “mediação entre homem e mundo” (FLUSSER, 2011b, p.18-23). No livro seguinte *O Universo das Imagens Técnicas*, Flusser (2008, p.13)

⁹ O título da autobiografia de Flusser, *Bodenlos* (2007) expressa esta falta de fundamento, pois as palavras *Boden* e *loss* em alemão significam perda de chão.

afirma que as imagens “fixam visões” e que “significam circunstância simbolizada por mito” (FLUSSER, 2008, p. 21). Em outras palavras, o autor interpreta a imagem como sendo o suporte elementar de criação de sentido, na medida em que torna pública uma visão particular de uma circunstância ou contingência. Assim, a imagem como que edita um processo e o fixa em uma cena, servindo como uma espécie de “mapa mítico do mundo”¹⁰.

Ao fixar uma visão de mundo, a imagem abstrai a profundidade de uma circunstância, a fim de servir como parâmetro ou modelo para a ação humana. Mediante a imagem, o homem dá um passo atrás e reflete sobre seu ato, para que, em seguida, possa agarrar mais firmemente o objeto desejado. Eis, portanto, o primeiro paradoxo indicado pelo filósofo: quanto mais a imagem pretende aproximar o homem da realidade concreta, mais aquele se distancia desta, a ponto de arriscar a perder de vista o sentido primordial de seu gesto. Assim, o homem teve que retroceder mais e mais em relação ao mundo concreto para que pudesse efetivamente mergulhar nele.

O filósofo assevera que, em princípio, toda imagem está inscrita em uma determinada tradição, na medida em que é coletivamente compartilhada a partir de sua exposição. Como um protótipo das demais imagens, a imagem tradicional visa oferecer um fundamento comum para cosmovisões que, de outro modo, permaneceriam limitadas à particularidade e à fugacidade das circunstâncias e acontecimentos. No entanto, a imagem também se distancia da tradição ao abstrair sucessivamente as dimensões de tempo e de espaço. Cada nova abstração corresponde a uma nova etapa da formação do conhecimento consolidado na cultura. Por isso, a imagem tradicional e as imagens que a sucederam “não ocupam o mesmo nível ontológico” (Flusser, 2008, p. 2).

As imagens tradicionais se caracterizam por oferecer um espaço interpretativo ao observador, cujo olhar circula pelos elementos que a constituem. Por um lado, essas imagens abstraem realidades complexas, constituídas por objetos e volumes tridimensionais e em transformação, ao fixarem-nas em cenas bidimensionais (como os desenhos de *Lascaux*). Por outro, ao fixarem um fenômeno em uma figura,

¹⁰ Ibidem

proporcionam a perscrutação da cena por repetidas vezes, de modo a propiciar ao olhar o estabelecimento de variadas relações de sentido entre os elementos representados, as quais não estão dadas na realidade em si. Deste modo, cria-se também uma relação entre tempo e espaço mágico e transcendental através da imaginação.

Em razão de seu potencial de abstrair e transcender os fenômenos, as imagens tradicionais acabam por desorientar seu observador, afastando-o mais uma vez de seu objetivo de aproximação com a natureza. Deste modo, as imagens tradicionais demandam uma nova abstração, isto é, suscitam o gesto de rasgar novamente uma das dimensões constitutivas do real na própria representação. Surge, então, o conceito¹¹, que reconduz o homem ao mundo concreto ao explicar linearmente o sentido das imagens inebriantes. Assim, o surgimento da conceituação e, portanto, da história, coincide com a necessidade de ordenação das imagens que haviam se desviado de seu propósito de mediação e se tornaram finalidades em si mesmas. O autor afirma, ainda, que as antigas representações bidimensionais são rasgadas e convertidas em formas unidimensionais, favorecendo a concatenação linear de ideias. Ao constituir textos, os conceitos estabelecem relações inequívocas, tais como as de causalidade e determinação. O progresso da história – contexto em que o conhecimento se baseia fundamentalmente na escrita de textos – culminou na crença excessiva na ciência, condição que Flusser (2011a, p. 20) denomina “textolatria”, aludindo à “idolatria” que a antecedeu (crença excessiva nas imagens).

Além disso, Flusser (2008) afirma que as imagens caminham da tridimensionalidade (o mundo e seus objetos volumétricos) para a bidimensionalidade (imagens tradicionais que representam o mundo), seguindo para a unidimensionalidade (textos que explicam imagens) e, finalmente, para a zerodimensionalidade (imagens técnicas que explicam textos). As tecno-imagens surgem com a finalidade de produzir sentido para os textos que não mais se referem a fenômenos concretos ou se tornaram demasiadamente herméticos.

A razão pela qual a tecno-imagem é o reverso da imagem tradicional é a seguinte: enquanto esta abstrai o mundo concreto para imediatamente depois nele

¹¹ Segundo Flusser (2011a, p.17) conceito nada mais é do que “o elemento constitutivo do texto”.

imersão, aquela provém da abstração do mundo concreto para em seguida evadir-se dele. Deste modo, as imagens técnicas formam uma multiplicidade de universos fragmentados, que proliferam com uma velocidade sem precedentes. Esses universos estão interligados e espelham uns aos outros, uma vez que os mesmos são programados por aparelhos. Por isso, Flusser (2008, p. 193) afirma que “todos participarão do mesmo universo, mas cada qual participará dele no seu canto, embora cada canto se interligue com todos os demais cantos”. Na definição do autor, a imagem técnica significa simplesmente “imagem produzida por aparelho” (FLUSSER, 2011a, p.18).

Os aparelhos produzem imagens que preenchem lacunas de textos demasiadamente abstratos, impossíveis de serem imaginados concretamente. Eles se alimentam de signos textuais e os concretizam a fim de explicá-los posteriormente. Tais aparatos tecnológicos possuem um sistema de funcionamento fechado, o qual somente pode ser acionado por teclas que realizam cálculos instantâneos. Assim, os aparelhos são capazes de direcionar fótons, elétrons e *bits* e transformá-los em imagem. Tais imagens podem ser armazenadas em memórias digitais e eletrônicas, não dependendo de um único suporte material. Por isso, essas imagens podem ser propagadas e conservadas indefinidamente em um meio virtual.

Flusser (2011b) afirma que a etimologia do termo aparelho remete a *apparatus* do latim e é derivada dos verbos *adparare* e *praeparare*, que indicam prontidão e disponibilidade. Assim, esta palavra suscita a ideia de saltar sobre algo (dar o bote). O aparelho pode ser compreendido como um meio técnico que visa aproximar dos homens os objetos da natureza. Também é possível relacionar a ideia de aparelho ao conceito de instrumento que, de acordo com o filósofo, é uma extensão das mãos projetada para agarrar e trazer para si as partes do mundo exterior que estão fora do alcance do corpo em seus limites naturais. Segundo o autor:

Instrumentos são prolongações de órgão do corpo: dentes, dedos, braços. Por serem prolongações, alcançam mais longe e fundo a natureza, são mais poderosos e eficientes. Os instrumentos simulam o órgão que prolongam: a enxada, o dente, a flecha, o dedo; o martelo e o punho. São ‘empíricos’. Graças à revolução industrial, passam a recorrer a teorias científicas no curso de sua simulação de órgãos. Passam a ser ‘técnicos’ (FLUSSER, 2011b, p.39).

O aparelho, no entanto, difere de outros instrumentos como ferramentas e máquinas, que são mais limitados em seu alcance. Conforme os instrumentos aumentam a capacidade de agarrar objetos distantes em decorrência do aprimoramento do grau de desenvolvimento tecnológico nas sociedades, maior é a separação entre homem e produto do trabalho, gerando um novo paradoxo. Por esta razão, o filósofo afirma que a relação entre instrumentos e homem se inverteu, uma vez que, anteriormente, o homem adaptava os primeiros às suas necessidades (homem é a constante, instrumento é a variável). Com a proliferação das máquinas para a produção industrial, o homem passa a ser a variável e o instrumento a constante. No entanto, o aparelho ocupa uma nova posição ontológica em relação à máquina, uma vez que o objeto pós-industrial não se presta mais à modificação do mundo. Os aparelhos são mais acessíveis que as máquinas e cada vez mais miniaturizados.

Mais do que um simples objeto ou instrumento, aparelho é uma metáfora da cultura contemporânea, cujo protótipo é a caixa-preta (máquina fotográfica): espécie de computador que realiza ao acaso o programa existente em seu interior. É também uma metáfora que designa tanto o que sucede no âmbito tecnológico e sua repercussão na vida cotidiana, quanto o que sucede no âmbito mais geral da cultura, instituições e normas difundidas. Caixa preta não é apenas a máquina fotográfica, mas a vida social como um todo, na qual o sujeito é conduzido a agir de modo alienado persistentemente. Vejamos como o próprio autor a define:

Eis como se produz o universo fotográfico: homens constroem aparelhos segundo modelos cartesianos; em seguida, os alimentam com conceitos claros e distintos (atualmente existem aparelhos de “segunda” geração que podem ser construídos e alimentados por outros aparelhos e os homens vão desaparecendo para além do horizonte); os aparelhos passam a permutar os conceitos claros e distintos inscritos no seu programa; fazem-no ao acaso, automaticamente, ‘pensam’ idiotamente; as permutações que assim se formam são transcodificadas em imagens e fotografias; a cada fotografia, corresponderá determinada permutação de conceitos no programa do aparelho, e a cada permutação corresponderá determinada fotografia; haverá relação biunívoca entre programa do aparelho e o *universo da fotografia*; o aparelho será onisciente e onipotente em tal universo. Mas terá pago um preço: os vetores de significação se inverteram. Não é mais o pensamento que significará a coisa extensa; é a fotografia que significa um ‘pensamento’. Resta a pergunta: o que significa ‘pensamento programado’? (Flusser, 2011a, p.91, *grifo nosso*).

Pelo exposto, podemos depreender que o aparelho tanto possui a acepção de um instrumento tecnológico produzido por máquinas alimentadas por outros aparelhos, quanto sugere um modelo de pensamento que reverbera no funcionamento geral da sociedade. A caixa-preta não apenas significa o invólucro que protege e separa o sistema de funcionamento do aparelho da intervenção humana, como também indica uma espécie de prisão decorrente do progressivo isolamento individual, o qual possui como fundamento a superficialidade materializada nas imagens técnicas. O aparelho também denota o confinamento ao qual a consciência individual contemporânea se encontra sujeita.

Neste contexto, os homens convertem-se em funcionários que obedecem a um programa externo que neutraliza as vontades individuais, e a um programa interno, como se as consciências fossem implantadas e coincidissem com a lógica do aparelho. De acordo com Flusser (2011b, p.40), “o que caracteriza programas é o fato que são sistemas nos quais o acaso vira necessidade”. Isto significa que o programa consiste na lógica de funcionamento do aparelho, responsável por transformar acasos (virtualidades) em necessidade (realidades inexoráveis).

Por meio dos programas, estruturas imprevisíveis surgem em momentos inesperados. No entanto, tais novidades não são compreendidas pelos homens-funcionários como propósitos ou causas, mas como simples acasos, como se cada acontecimento se resumisse à ocorrência de absurdos. Por isso, diz o autor, que “a visão programática é a visão do absurdo” (FLUSSER, 2011b, p.41, *grifo do autor*). Com o programa, as categorias de finalidade e causalidade deixam de ser relevantes como outrora, revelando-se um tanto ingênuas para interpretar o mundo.

De fato, esta mudança permite um novo posicionamento diante da realidade vivenciada, na medida em que é evidenciado que a linearidade do pensamento causal e finalista não é suficiente para abarcar a multidimensionalidade do real. Apesar disso, a visão programática “não admite outra visão ao seu lado” (FLUSSER, 2011b, p. 20). De

modo que a crítica ao pensamento programático se torna um “desafio epistemológico e estético, mas sobretudo desafio político dificilmente digestivo”¹².

Pelo acima exposto, é possível afirmar que, a partir da visão programática, o indivíduo deixa de realizar relações significativas entre os dados da realidade e os conceitos, em razão da supremacia desta perspectiva sobre as demais. Em outras palavras, tal visão programática é uma espécie de percepção esquemática, no mesmo sentido do esquematismo comentado a respeito da *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer (2006)¹³.

2.5 Fim da história e começo do jogo

A sociedade em que prevalecem as imagens técnicas e o aparelho é denominada pelo autor de sociedade pós-histórica. Nela, os homens se convertem em funcionários autômatos, porque suas ações não visam à transformação efetiva do mundo, visto que as mesmas se baseiam na superficialidade das imagens técnicas e, por isso, não atingem as estruturas do real. Deste modo, a pós-história é um sinônimo de *end game*, de fim da história, pois os homens já não mais a escrevem. Mas, ainda que a ideia de fim da história possa sugerir uma espécie de fatalismo, é possível notar certa ambiguidade nas proposições flusseriana em relação ao caráter entrópico da sociedade pós-histórica.

No ensaio *Música de Câmera*, Flusser (2008, p. 190) afirma que “todo fenômeno contém incontáveis tendências” e que “está como que envolto em ‘nuvem’ de futuros”. Assim, o filósofo não teme contradizer as tendências que ele próprio identifica nos fenômenos analisados, uma vez que elege deliberadamente dois princípios opostos para elaborar seu método filosófico, sendo um deles relativo às previsões e o outro às teses. No que se refere às previsões, assevera que “tudo tende rumo ao mais provável”, enquanto para as teses indica que “o homem é ente oposto à entropia” (FLUSSER, 2008, p.190).

¹² Ibidem, p. 21

¹³ Cf. p.24-27.

A opção de Flusser (2008) por um método que comporta a contradição se baseia na ideia de que a liberdade somente pode ser proporcionada em face da contradição, isto é, pelo contraste com o princípio antagônico da previsibilidade. Neste sentido, o método do filósofo é semelhante ao empregado por Adorno (*cf* Buck Morss, 2010), que justapõe asserções que se negam mutuamente a fim de extrair de cada uma delas um momento de verdade, revelando as insuficiências das ideias que são tomadas como fatos inquestionáveis. Como foi apresentado no capítulo anterior, o autor da Escola de Frankfurt assevera que a crítica filosófica deve atentar para as relações que termos contraditórios estabelecem entre si, e não nos objetos em si mesmos. Daí a necessidade da persistente negação do real como dado.

Apesar de se basear em pressupostos distintos – em *Música de Câmera* o autor faz referências a Schopenhauer e a Nietzsche, mas não a Adorno –, Flusser (2008) parece compartilhar com o filósofo frankfurtiano o postulado da análise imanente do real. As *futurizações* flusserianas provêm de observações sobre tendências constantes em objetos modernos e antigos, desde a máquina fotográfica e o computador até os desenhos de Lascaux, sendo fundamental a atenção aos detalhes, ausências e ruídos que os constituem, a fim de que tais análises possam revelar prováveis desdobramentos da realidade vivenciada no presente. Por meio das futurizações, o autor indica possibilidades que não se resumem a meras consequências causais, uma vez que tais categorias já não são mais satisfatórias para explicar realidades complexas. Em vez disso, o autor concebe essas possibilidades como probabilidades do vir a ser, por ele denominadas virtualidades.

De acordo com as proposições acima, a situação existencial mais adversa pode originar o seu reverso, pois todo fenômeno contém *in nuce* diferentes virtualidades, que nada mais são do que possibilidades ainda não concretizadas. Tais virtualidades podem se manifestar ao acaso de dois modos distintos: como catástrofe externa, isto é, como evento natural que independe da intervenção humana e que, em razão desta obviedade, o autor não dedica atenção alguma; ou como catástrofe interna, como evento que depende da ação humana para ser concretizado.

No contexto pós-histórico, a dinâmica das relações sociais tende a realizar o programa determinado pelo aparelho, o que significa que a tendência principal é não

concretizar nenhuma virtualidade, não oferecer margem alguma para a ocorrência de uma catástrofe interna. Todas as transformações ocorridas em tal contexto são programadas para ser meramente superficiais, não interferindo no funcionamento ordinário do aparelho. Deste modo, a realização de uma virtualidade, isto é, a concretização de uma catástrofe interna instaura um ruído no sistema programado pelo aparelho. Para que a virtualidade de uma efetiva intervenção humana ocorra, é necessário reunir as condições culturais e naturais adequadas. No contexto pós-histórico, que significa o *end game*, a concretização dessas possibilidades depende da reunião de condições desfavoráveis. O filósofo acredita que o lugar que está mais próximo de realizar esta reversão é o Brasil.

Na coletânea de ensaios intitulada *Fenomenologia do Brasileiro*, Flusser (1998) comenta a respeito do “brasileiro no melhor dos casos” que, resumidamente, significa um ser humano capaz de constituir vínculos com o mundo em que vive mesmo nas condições mais adversas. De acordo com o autor, não é na Europa com condições culturais e naturais favoráveis, mas sim no Brasil – uma terra inóspita – que se apresenta de maneira mais evidente a possibilidade de formação desse novo homem. Por outro lado, é possível interpretar essa perspectiva como uma espécie de idealização romântica do brasileiro por parte de um observador europeu.

Entre os principais problemas existenciais que o filósofo tcheco vivencia e observa no país sul-americano, assumindo a posição de um intelectual imigrado, destacam-se: as condições naturais e climáticas adversas que atingem grande parte do território brasileiro; a miséria material que afeta um contingente significativo da população; a miséria “espiritual” das elites econômicas; a alienação intelectual da classe média urbana que mantém os resquícios das relações coloniais entre Brasil e Europa.

Apesar do risco de mistificação da realidade do país, é provável que o título *Fenomenologia do Brasileiro* represente uma ironia do autor, na medida em que questiona a ideia ufanista do brasileiro como arquétipo de uma sociedade unificada. O autor reconhece que a figura do caboclo pouco tem a ver com a do trabalhador urbano, que a paisagem natural do sertão em nada lembra a da mata atlântica, e que o português falado no Brasil apresenta tantas variações de acordo com a localidade que a língua

sequer deveria receber este nome. Para o filósofo, os habitantes das diferentes regiões do país elaboram imagens específicas dos contextos e situações sociais em que vivem.

Se, por um lado, Flusser (1998) admite ser incapaz de decifrar certos tipos sociais, como é o caso do caboclo, diferentemente dos membros das elites que permanecem previsíveis, por outro, o filósofo distingue nos membros das classes mais populares exemplos de pessoas que realizam reversões no cotidiano de tal modo que um europeu como ele próprio jamais poderia conceber a partir de sua cultura. Por isso, o autor sugere que as consequências mais devastadoras da sociedade que denominará pós-histórica em ensaios posteriores eclodiriam no Brasil anteriormente à Europa.

Pela urgência enfrentada por habitantes de um país periférico para a criação de significado existencial na adversidade da miséria e alienação espiritual e material, o brasileiro no melhor dos casos realiza virtualidades emancipatórias de maneira precoce em relação aos povos já adaptados à tradição histórica ocidental. Flusser (1998) assevera que as categorias de pensamento importadas de países europeus podem falsificar a real situação do proletariado do país. Assim, as teorias da tradição do pensamento europeu – como a marxista – que consideram a cultura do futebol no Brasil uma tentativa de fuga da realidade são inadequadas para explicar este mesmo fenômeno em toda sua complexidade.

É necessário ponderar, contudo, que o futebol também é apropriado pela indústria cultural e, nesse sentido, pode igualmente contribuir para a *semiformação* segundo a teoria de Adorno (1971). Deste modo, é possível que Flusser (1998) tenha hipostasiado o significado social desta e de outras tradições culturais brasileiras como o carnaval e o jogo do bicho. Por outro lado, é possível identificar nesses mesmos fenômenos aspectos de reversão da ordem social.

Flusser se esforça por demonstrar que a suposta alienação do futebol é, na verdade, sinônimo de “choque com a realidade”, e possui um potencial emancipador. Assim, o futebol é vivenciado com intensidade pelos torcedores brasileiros a ponto de se transformar em uma realidade com domínio próprio. A este respeito, afirma o autor:

O ponto essencial é que o futebol é muito bem estruturado, com acontecimentos previsíveis, com participação emocional violenta, mas sem engajamento nem risco. Faz parte de um mundo autônomo, mas com pontos de contato suficientes com o outro mundo para permitir projeção de frustrações e sua sublimação. [...] Tudo isto permite ao proletário que foge para tal mundo e nele se abriga estabelecer laços concretamente humanos com seu próximo – laços de conhecimento, emoção e valores. Com efeito, permite estabelecer esses laços com intensidade e autenticidade não alcançável em não importa que outro mundo. (FLUSSER, 1998. p. 99).

O trecho acima exemplifica a maneira como o futebol cria vínculos entre os brasileiros, indicando uma possibilidade de experiência social autêntica que não se restringe à realidade da vida econômica. Para Flusser (1998), a realidade do jogo de futebol não omite a existência dos conflitos sociais e da violência no Brasil.

Em seu livro *Veneno Remédio: O Futebol e o Brasil*, José Wisnik (2013, p. 175) retoma as reflexões de Flusser sobre o papel desse jogo na cultura do país, indicando que, ao lado da música e da literatura, “concentra questões que envolvem o cerne recorrente das interpretações do Brasil”. O autor também menciona o cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini, que teria afirmado que o futebol brasileiro criou uma nova lógica, mais próxima da lógica criativa e poética, que serviu como modelo para o futebol europeu. Este novo paradigma futebolístico, ao instituir os “dribles vertiginosos”, inverte e subverte “a dependência da cultura econômica” (WISNIK, 2013. p. 178).

Para o pesquisador, tanto Pasolini como Flusser contribuem para a interpretação de que o futebol no Brasil expõe “mesmo em sua fragilidade esgarçada e cheia de promessas, a complexidade sincrônica de processos que a Europa ocultou e esqueceu, em seu desenvolvimento secular” (WISNIK, 2013, p.179). Além disso, a história social do futebol no Brasil possui um núcleo ambivalente, que oscila entre a violência dos conflitos sociais herdados do passado colonial e a invenção de uma realidade livre e lúdica que é inspiradora até mesmo para outros países do mundo. A respeito do caráter lúdico do futebol, o autor relembra a hipótese de Machado de Assis de que o caboclo-capoeira foi o responsável pela nacionalização da atividade esportiva em geral.

Assim, virtualidades como a do futebol são vivenciadas como *jogo* pelo brasileiro, isto é, como temporalidades nas quais as hierarquias podem ser suspensas

subitamente: quem se posicionava como o vencedor pode perder tudo, e quem estava perdendo de uma hora para outra pode se tornar o vencedor, por acasos e imprevistos que o aparelho não é capaz de programar ou controlar.

A noção de jogo acima foi precedida pelo filósofo holandês Johan Huizinga (2012). Este autor concebe a cultura como jogo e sugere que o questionamento sobre as características gerais do homem encontra um fundamento mais significativo na figura do *homo ludens*, em vez do *homo sapiens* ou do *homo faber*. Para o filósofo, a centralidade do trabalho e da razão científica para a vida coletiva não é uma unanimidade entre os povos de todo o mundo, mas o jogo é um dado comum para todas as culturas. A primeira das características fundamentais do jogo é a sua liberdade. Para o autor, “uma segunda característica, intimamente ligada à primeira, é que o jogo não é vida ‘corrente’ nem vida ‘real’. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida ‘real’ para uma esfera de orientação própria” (HUIZINGA, 2012). Quanto às características formais, afirma Huizinga a propósito do jogo:

Visto que não pertence à vida ‘comum’, se situa fora do mecanismo de satisfação imediata das necessidades e dos desejos e, pelo contrário, interrompe este mecanismo. Ele se insinua como atividade temporária, que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização (HUIZINGA, 2012, p. 11-12).

Mas o *homo ludens* para Flusser (2011a) possui um significado distinto, pois o jogador somente pode ser compreendido como um ser liberto da opressão da vida ordinária quando se relaciona com um elemento adicional: a arte. De modo que a arte não se resume à ideia de jogo e, de certo modo, se opõe a este. Segundo o filósofo tcheco-brasileiro, o jogo é concebido como universo autonomizado da realidade concreta, sendo constituído exclusivamente por imagens técnicas, no sentido de um jogo cibernético (prenunciando o mundo virtual do videogame e das redes sociais), enquanto a arte é o elemento emancipador que propõe alternativas para a realidade dada, mas nela se baseia para que possa negá-la:

O jogo cibernético que resulta na produção das imagens técnicas, com suas regras e limitações, não diminui em nada a sensação inebriante da liberdade, esse fascínio que emana das imagens, porque as regras da cibernética negam as regras que ordenam o mundo objetivo: elas são anti-regras. Sociedade dominada ciberneticamente será, *ipso facto*, sociedade livre, como é livre o artista que se orienta por regras (Idem, 2008, p. 187-188).

Enquanto o jogo exprime um universo autônomo criado a partir de regras programadas pelo aparelho, que suplanta o mundo concreto ao proporcionar liberdade fora dele, a arte evidencia a completa separação entre a liberdade existente no jogo – uma vez que a arte aspira à liberdade – e a ordem existente no mundo concreto. A arte ambiciona realizar concretamente o ideal de liberdade já alcançado pelo jogo cibernético em um universo abstrato. Para intervir no mundo concreto de modo a alterar suas regras reais, o artista deve, portanto, se engajar nele.

2.6 Engajamento estético como gesto político

Para Flusser (2011a), a arte intervém efetivamente no mundo concreto na medida em que confere forma ao conteúdo das relações humanas, uma vez que o material artístico é estruturado e estruturante dessas mesmas relações. Assim, a arte expõe o fundamento do nosso relacionamento pelo simples gesto de colocá-lo a nu. Como, no contexto pós-histórico, este fundamento consiste na imagem técnica, isto é, na pura superficialidade, o autor indica que, ao trazer para a superfície esta superficialidade, em um movimento de dupla reversão – uma espécie de avesso do avesso –, a arte contribui para afirmar algo.

A arte não é gesto que mergulha no nada para de lá voltar carregado de algo. Mergulha no privado, e publica o privado. E o próprio privado é um ‘algo’, a saber: o público recalcado. Não obstante: a arte é espécie de magia. Ao publicar o privado, ao ‘tornar consciente o inconsciente’. É ela mediação do imediato, feito de *magia* (FLUSSER, 2011a, p154).

No ensaio *Nossa Embriaguez*, Flusser (2011a) afirma que a arte, ao lado das drogas e da religião, é o meio que realiza a transição entre o sagrado e o profano de modo reversível. A experiência estética é semelhante à experiência religiosa porque

ambas constituem meios para a *unio mystica*, que também é proporcionada pelo efeito das drogas. Droga, arte e magia constituem mediações para “superar a mediação cultural, e alcançar a vivência imediata” (FLUSSER, 2011a. p. 154). A arte inebria e desperta, encobre e revela, une e separa.

Não obstante, o autor afirma que “há na arte, aspecto que falta nas demais drogas”, porque “depois de ter mediado entre o homem e a experiência imediata, [a arte] inverte tal mediação, e faz com que o imediato seja ‘articulado’ (FLUSSER, 2011a, p.158)”. Isso significa que mediação da arte difere daquela proporcionada pela droga na medida em que exige uma espécie de engajamento, em vez da passividade. Em outras palavras, a criação artística demanda o trabalho humano, da maneira como Hegel (2008) concebe o processo de formação (*Bildung*) pelo trabalho, conforme foi apresentado no capítulo inicial. Flusser (2011a) acrescenta que a arte, ao mediar o conteúdo imediato das relações humanas por meio do gesto, contribui para a exposição pública de ideias e pensamentos que permaneceriam encerrados no âmbito privado, ou seja, permaneceriam autorreferentes e ensimesmadas. A imersão na arte para a articulação entre público e privado para a transformação das relações humanas é o que denominaremos nesta pesquisa como engajamento estético.

A arte proporciona uma experiência reveladora de modo semelhante às drogas, mas esta ligação provém de um gesto elaborado, que se dirige para o mundo de modo a transformá-lo. Esta elaboração do gesto é necessária para a reversão dos gestos ordinários programados a partir do aparelho. Assim, o gesto artístico instaura ruídos no funcionamento da sociedade-aparelho na medida em que produz informações novas.

2.7 Música de câmera e diálogo

No último capítulo do livro *Universo das Imagens Técnicas* (no ensaio *Música de Câmera*), Flusser (2008) prevê o futuro mais desolador para as gerações futuras. Nele, os corpos seriam atrofiados porque os indivíduos permaneceriam “sentados cada qual na sua cela”, interligados por teclas de computadores, à frente de “corredores de formigueiros”, “formando destarte um sistema cerebral ordenado ciberneticamente” (FLUSSER, 2008, p.191). Em seguida, o filósofo contradiz sua previsão inicial –

seguindo o método comentado anteriormente – porque esta “capa cósmica” não “será capaz de envolver a sociedade futura”¹⁴.

De acordo com a primeira previsão, relativa ao preocupante contexto em que predominam as tecno-imagens, os seres humanos tenderiam a se emaranhar em verdadeiros formigueiros por meio de redes de informação, a partir de um programa autômato. Esta alienação também denota a cisão entre o corpo, sedado por uma avalanche de tecno-imagens, e uma mente robótica, cujo funcionamento programado reproduz a lógica do aparelho. A previsão contrária remete ao seguinte questionamento, que poderia assim ser enunciado: seria o corpo realmente suscetível ao atrofiamento por uma “capa cósmica” de tecno-imagens, a ponto de não oferecer nenhuma resistência? Ou, em outras palavras, as imagens formariam realmente uma relação de oposição com os corpos? Para responder às preocupações provenientes de seu exercício de futurologia, o filósofo recorre à metáfora da “música de câmera”.

A este respeito, Rodrigo Duarte (2014, p. 187) observa que a referida metáfora “traz um problema do qual ele [Flusser] está consciente, que é o fato de o seu ‘formigueiro’ trabalhar essencialmente com imagens técnicas e a música de câmera lidar com sons musicais”. Assim, Flusser (2008) parece questionar a concepção da disjunção entre o som, no sentido desse fenômeno ser supostamente incorpóreo, não representando nada existente de maneira objetiva, e a imagem (no caso a imagem visual), compreendida como a representação de objetos concretos e corpóreos. Contudo, o som é um fenômeno físico e, portanto, concreto, além de ser sentido intensamente nos corpos. Por outro lado, a imagem técnica, conforme apresentado ao longo deste capítulo, tende à abstração na medida em que é formada e calculada, por exemplo, por programas de aparelhos como o computador.

Flusser sustenta que as dicotomias entre som e imagem, visão e audição, vontade e representação, deverão ser superadas em um futuro talvez não tão distante:

A musicalização da imagem e a imaginação da música podem ser constatadas a partir de pelo menos o início do século XX (pintura abstrata, partituras da música moderna), mas somente nossos netos

¹⁴ Ibidem, p. 193

sintetizadores de imagens estarão realmente aptos a compor música de câmara com imagens. Para eles, a nossa distinção (schopenhaueriana) entre ‘arte figurativa’ e ‘música’ perderá todo sentido; eles produzirão imagens precisamente por serem compositores. Por isto proponho, em resposta à Schopenhauer, que o universo das tecno-imagens seja considerado o mundo da música imaginativa. (FLUSSER, 2008, p. 197).

Segundo a futurologia flusseriana destacada acima, a música poderá ser composta ou imaginada da mesma maneira como as tecno-imagens: através de aparelhos (hoje, essa previsão pode parecer um tanto quanto datada). Mas o autor se refere igualmente à diluição da convencional separação entre o gesto de compor e de interpretar, isto é, problematiza a separação entre criar e reproduzir uma composição pela partitura. Deste modo, a criação e a coletivização da música - que, como é preciso lembrar, é uma metáfora da cultura – podem ser realizadas por um único ato. Por isso, o gesto do músico de câmara deve ao mesmo tempo comunicar e produzir informação nova, o que somente pode ocorrer por meio do diálogo, ou seja, do relacionamento efetivo entre pessoas que interpelam umas às outras.

Em tal comunicação dialógica, as ideias musicais são compostas no instante presente, isto é, de maneira improvisada, com base em uma partitura ou tema que provém de uma tradição. Da mesma maneira, torna-se fundamental o registro dessa composição coletiva, que, assim como as partituras antigas, deve servir como tema ou assunto para as futuras improvisações. De maneira que o diálogo musical por meio da improvisação não apenas vincula os músicos do presente entre si, como também as gerações passadas e futuras. Esta ideia é exemplificada por Flusser no trecho a seguir:

Proponho ainda que estes músicos reunidos não visam tocar partituras, mas sim improvisar sobre partitura (como se caracterizava a música de câmara [sic] no Renascimento). Proponho, finalmente, que haja gravador que capte tais improvisações, e que as improvisações gravadas sirvam de base para as improvisações futuras destes ou de outros músicos de câmara (FLUSSER, 2008, p. 194).

No trecho acima, o filósofo propõe um modelo de comunicação inspirada na ideia de músicos reunidos *in camera*. Esta reunião difere da convencional formação da música de *câmara*, na qual alguns poucos músicos interpretam composições, geralmente sem haver espaço para improvisação. Neste contexto, apesar de os músicos

geralmente estarem próximos uns dos outros no espaço, seus papéis estão fixados e pré-determinados e, por causa disso, encontram-se distanciados no que diz respeito à criação. Além disso, a música de *câmara* remete à ideia de obra de arte envolta por uma aura, relativa ao valor de culto, do modo como foi proposto por Benjamin (2012) ¹⁵. Isso porque esta formação é característica da tradicional música de concerto europeia, vinculada à concepção de arte contemplativa, que supõe a separação entre especialistas e diletantes. A música de câmara flusseriana, por sua vez, parece possuir mais afinidade com a ideia de valor de exposição, sendo um tipo de arte acessível às massas.

Contrariamente à música *de câmara*, na música *in camera*, as pessoas não necessitam estarem próximas fisicamente umas das outras para tocarem, isto é, se comunicarem. Elas podem estar muito distantes, desde que possuam aparelhos eletrônicos que as comuniquem entre si. Da mesma maneira, seus papéis não estão pré-determinados, uma vez que são as interações do diálogo a partir do manuseio de programas que conduzem à criação musical. De modo que a música de câmara veicula a virtualidade de relacionar multidões por meio do diálogo telemático, no qual as separações entre artista e plateia deixam de fazer sentido. Por isso, a tendência ao atrofiamento dos corpos agrupados em formigueiros humanos, mediante a invasão de tecno-imagens veiculadas pelos aparelhos (incluindo rádios, televisores e computadores), pode sofrer uma completa reversão dialética. Pois a música criada por aparelhos pode interpelar e vivificar os corpos que permaneciam sedados.

Como bem observa Duarte (2014, p.195), “o contraponto à visão do formigueiro cibernético se dá exatamente em virtude de sua maior carência: a corporeidade”. Na *Fenomenologia do Brasileiro*, Flusser (1998) sugere alternativas para refletir a propósito da corporeidade a partir de referenciais distintos do paradigma dominante do pensamento histórico europeu, que se caracteriza precisamente pelo recalque do corpo. Tal negação do corpo é evidenciada, inclusive, pela história do desenvolvimento da

¹⁵

Cf p. 31

harmonia e da melodia no Ocidente¹⁶, com a tentativa de neutralização do *diabolus* em música.

Para exemplificar as alternativas à perspectiva eurocêntrica prevalecente em nossa cultura, Flusser (1999, p. 135) afirma que “as culturas africanas têm, praticamente todas, um método complexo de transmissão [de modelos, máscaras] de geração a geração, uma complexa paideia”. É provável, portanto, que o autor tenha se inspirado nas culturas africanas para sugerir formas alternativas de relacionamento humano, baseadas na ideia de diálogo. Nesse sentido, as músicas vinculadas às tradições africanas oferecem um exemplo de relacionamento dialógico que, ao penetrar na cultura popular, pode contribuir para a afirmação do corpo.

Convém destacar que parte significativa das músicas populares brasileiras possui lastro nas chamadas culturas negras, sendo a mais emblemática delas o samba. Aludindo ao carnaval – movido pelo samba –, Flusser (1998) atenta para o caráter corpóreo de elementos ancestrais da cultura brasileira que permeiam nossos gestos cotidianos: o gingado do andar e da dança (que também remetem à capoeira), a improvisação de talheres e caixas de fósforos como instrumentos percussivos, etc. Esses gestos, profundamente enraizados em parcelas expressivas da população, comunicam uma experiência ancestral que não pode ser decodificada por programas de aparelhos. Por este motivo, Duarte (2014, p.196) afirma que “tal ‘cultura profunda’, fortemente sedimentada e amplamente difundida por toda a sociedade, poderia ser um elemento de resistência às investidas dos aparelhos”.

Dois anos após a morte de Flusser, foi lançado o disco *Raio X do Brasil*, a terceira gravação do grupo Racionais MC's. Este álbum foi um marco para o rap brasileiro, na medida em que as músicas se tornaram hinos da população jovem das periferias dos centros urbanos, e as letras audaciosas e perturbadoras repercutiram amplamente nos meios de comunicação, causando controvérsias e extensos debates sobre o valor artístico e social deste gênero musical. Inspirado em músicas de tradição

¹⁶ A este respeito, Wisnik (2011) desenvolve uma reflexão sobre o desenvolvimento racional da melodia e da harmonia no arco histórico ocidental, com a finalidade de recalcar o ritmo, isto é, o elemento que convida o corpo a dançar. Esta discussão será apresentada pormenorizadamente a partir da página 121, com a discussão do papel do ritmo no jazz.

negra e africana, o rap nacional rapidamente se tornou um estilo de apelo popular, vinculado a outras formas artísticas, como a dança *break*.

Chama a atenção o fato de que os MC's (mestres de cerimônia) do grupo Racionais, Ice Blue, Edi Rock e Mano Brown (ao lado de KL Jay, que é o disc-jóquei ou DJ) comunicaram-se com a juventude moradora da periferia com uma repercussão inédita na década de 1990. Isso porque os Racionais expressavam a revolta dessa população e refletiam a respeito das contradições da sociedade brasileira sem fazer qualquer tipo de concessão.

Os integrantes do grupo também são provenientes das periferias de São Paulo e, com os aparelhos adquiridos com poucos recursos que dispunham – o microfone e os toca-discos – conseguiram dar início a um movimento significativo de resistência da juventude negra. Cabe perguntar, deste modo, se o rap não seria algo próximo daquilo que Flusser propôs como música de câmera.

O próximo capítulo não pretende oferecer uma resposta categórica a este questionamento, mas poderá ajudar a refletir sobre ele.

3. RAP: ALTA CULTURA POPULAR

*Rap é o som/ Embora lá no morro, só
louco/ A união não tem fim/ Vai moscar, se
envolve jáo/ Já viu seus pivetes dizer que
rap quer curtir/ O beat fortalece, nunca
esquece/ Quem conclui é o mestre, basta
(Sabotage, Um Bom Lugar)*

O propósito deste capítulo é apresentar um pouco da história do rap nos Estados Unidos e no Brasil, algumas características formais do estilo e introduzir uma discussão filosófica sobre o valor estético do rap como música. Esta apresentação oferece uma interpretação da história por alguém de fora do movimento hip-hop, que se baseou em informações de textos, livros, documentários audiovisuais, e entrevista realizada diretamente com um artista¹⁷, e que constam em um acervo do grupo de pesquisas do qual faço parte¹⁸, com a colaboração do pesquisador e MC Daniel Garnet e da Profa. Dra. Mônica Guimarães T. do Amaral. Os dados obtidos se referem aos aspectos históricos e formais do desenvolvimento do rap que permitem analisar as contribuições desta música para a formação cultural e o engajamento estético de estudantes da escola pública do ensino. Outro foco do capítulo é desenvolver uma reflexão a respeito da ambiguidade do rap que oscila entre margem e centro como arte musical, a fim de questionar os rótulos recebidos pelo estilo.

¹⁷ Trata-se do rapper e MC Mamute 011, em entrevista concedida em julho de 2014.

¹⁸ Grupo de pesquisa Multiculturalismo e Educação, coordenado pela Profa. Dra. Mônica G. T do Amaral, da Faculdade de Educação da USP, registrado pelo Cnpq. Este grupo desenvolveu entre os anos de 2010 e 2014 o projeto *Rappers, os novos mensageiros urbanos na periferia de São Paulo: a contestação estético-musical que emancipa e educa*, financiado pela FAPESP.

3.1 A criação do rap nos Estados Unidos

A etimologia da palavra “rap” é controversa. Embora a interpretação mais frequente seja a de que rap é a sigla de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), esta palavra já constava nos dicionários de inglês, “com o significado de ‘bater’ ou ‘criticar’” (Teperman, 2015, p. 13). A palavra também havia sido incorporada ao nome de uma importante liderança negra, H. “Rap” Brown do movimento *Panteras Negras*, anteriormente à consolidação do rap como estilo musical na década de 70. Ainda em 1969, este líder se vangloriava de sua habilidade em praticar um desafio verbal, cujo objetivo era provocar e insultar por meio de rimas. Este jogo é semelhante às *dozens* (as dúzias) e *toasts*¹⁹, que consistem em competições de cantos falados que utilizam a linguagem das ruas, as quais também são praticadas na Jamaica. Brown (cf TEPERMAN, p. 18) explica que o chamavam de “Rap” porque ele sabia “rapear” seus oponentes.

Existem muitas outras hipóteses sobre a origem do termo. No Brasil, o rap foi interpretado como “revolução através das palavras” e “ritmo, amor e poesia”. No entanto, a origem mais provável parece ter relação com a extensão do uso da palavra rap, do modo como foi dicionarizada. Ocorre que a ideia de poesia é atrativa para uma parcela dos adeptos do rap, visto que a incorporação desta tradição literária à sigla confere certa legitimidade à arte musical nos circuitos culturais. De qualquer forma, o rap possui afinidade com o caráter criativo das rimas e dos versos poéticos, ainda que a sua etimologia não possua relação com a poesia.

A controvérsia sobre as origens do rap também diz respeito ao local de seu nascimento, embora exista um razoável acordo sobre o início do hip-hop no bairro do Bronx. É necessário, porém, ter em consideração as ondas migratórias da diáspora do Atlântico Negro, que foram intensificadas após o término da Segunda Guerra Mundial. Alguns migrantes se empenharam em cultivar as artes de seus ancestrais, baseadas na

¹⁹

O *toasting* (do verbo *toast*, brindar) era popular nos ambientes do exército e da prisão.

valorização da oratória, de modo semelhante ao que os mestres de cerimônia do rap realizam atualmente. Referimo-nos aos *griots*, que são músicos ou contadores de histórias, oriundos da região da África Ocidental (de lugares que hoje correspondem a países como Senegal, Guiné, Gâmbia, etc.), incumbidos de preservar e transmitir as tradições de seus antepassados.

3.2 South-Bronx: uma terra arrasada

O jornalista e pesquisador do hip-hop Jeff Chang (2005) afirma que, em 1953, a região leste do South-Bronx foi totalmente transformada em decorrência de um projeto de replanejamento urbano. As famílias de judeus e irlandeses que viviam nessa localidade começaram a desocupar seus apartamentos em áreas habitacionais de baixa classe média porque uma nova via expressa em direção à Manhattan estava sendo construída. Por causa desse projeto, os imóveis do perímetro foram desvalorizados, e cerca de 60 mil residências que estavam no meio do caminho da construção foram derrubadas. Esse projeto de revitalização urbana espantou o comércio que até então prosperava e desalojou a população pobre afro-americana, porto-riquenha e judia.

No lugar das casas condenadas, o governo planejou erguer conjuntos de acordo com o modelo de *Unidades Habitacionais* do arquiteto Le Corbusier, que pretendia resolver a equação entre moradia de pessoas pobres, falta de espaços abertos e eficiência de custo de construção. No entanto, enquanto a população branca de classe média possuía condições para se mudar para este novo projeto e para casas em espaços abertos à noroeste do Condado do Bronx, as famílias afro-americanas, afro-caribenhas e latinas tiveram de ocupar as casas abandonadas nos bairros judeus, italianos e irlandeses. Com isso, gangues de jovens começaram a saquear os locais abandonados e também se instalaram nos arredores.

De acordo com Chang (2005), até a metade da década de 1970, South-Bronx havia perdido cerca de 600 mil postos de trabalho em fábricas e a renda per capita das famílias do bairro caiu para a metade da média dos nova-iorquinos. Por isso, para o pesquisador, a cultura hip-hop cresceu a partir das condições de desemprego, de modo semelhante à cultura do *blues* (e, presumivelmente, do jazz) que surgiu a partir de

condições degradantes de trabalho – no caso, o regime escravista. Neste período, os apartamentos abandonados se transformaram em espécies de cortiços (*slums*). Essas moradias sofreram uma série de incêndios criminosos que foram causados, presumivelmente, a mando de seus proprietários, que lucravam com o valor do seguro pago pelo governo. Por isso, o poder público passou a suspender o fornecimento de água e luz para os bairros, até a ocorrência, em 1977, de um *blackout* que culminou em uma onda de saques e violência nas ruas da região, demandando a intervenção do governo federal.

3.3 Kool Herc e os primeiros bailes de rap

Com o objetivo de proporcionar algum alívio para essas tensões sociais, integrantes das comunidades passaram a realizar festas conhecidas como *block parties*. Nascido em Kingston na Jamaica, o DJ Kool Herc, foi um dos pioneiros na promoção de festas de confraternização entre os jovens moradores do Bronx, ao som de discos de *funk*, *soul*, *reggae* e *jazz*. Ao promover eventos em conformidade com a tradição de seu país natal, denominados *sound-systems*, Kool Herc costumava atrair o público jovem enquanto transitava com um carro equipado com potentes aparelhos de som pelas ruas do bairro, por ele batizado como “Herculoid” (um desenho animado dos anos 70). Nesse desfile, os jovens eram conduzidos até o local da celebração festiva.

De acordo com o pesquisador e membro do movimento hip-hop Sérgio Leal (2007), Herc também foi responsável por outra inovação: em vez de tocar apenas um disco por vez para animar os bailes, ele trazia duas réplicas de um mesmo disco e os alternava em dois toca-discos diferentes, de modo a causar um efeito de continuidade de uma mesma faixa musical, prolongando sua duração. Deste modo, Herc atraiu dançarinos em suas apresentações que coreografavam a parte do *break*: um espaço criado na música pelo DJ, geralmente sinalizado pela virada (*fill*) da bateria gravada em uma faixa. Era comum que a música discotecada por Herc voltasse à parte instrumental depois do *break*, em vez de avançar para a parte com voz. Como os dançarinos escolhiam o momento do *break* para criar seus movimentos, os mesmos ficaram conhecidos como B-boys (*break boys*).

Conforme o público dos bailes aumentava, DJ Kool Herc se tornava cada vez mais sobrecarregado com a tarefa de promover a animação musical, acumulando as funções de disc-jóquei (DJ) e de mestre de cerimônias (MC), sendo ambas as atividades antigas e já consolidadas à época²⁰. Por isso, Herc passou a dividir tal responsabilidade com um especialista na arte de se comunicar verbalmente com o público, e contratou como MC o amigo Coke La Rock. O DJ jamaicano, em parceria com La Rock, consagraram o termo hip-hop, ao criar o seguinte refrão ao microfone: *Hip hop you don't stop that makes your body rock*²¹.

De acordo com Teperman (2015, p.22) “assim como a *performance* do DJ era improvisada e podia variar muito de uma apresentação para outra, os MC's também preferiam criar versos na hora, técnica hoje conhecida como *freestyle*”. Durante as festas, diferentes MC's que se voluntariavam para subir ao palco provocavam-se mutuamente, e eram desafiados nas improvisações de rimas, de modo semelhante às *dozens*. Para melhorar seus desempenhos nos duelos, alguns MC's escreviam previamente as rimas, que ainda não constituíam canções em razão de sua brevidade.

Outro DJ que desempenhou um papel importante para a difusão do rap foi Grandmaster Flash. Ele foi um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento de técnicas para tocar com dois discos ao mesmo tempo, de modo a criar efeitos sonoros inéditos, que viriam a ser apreciados e utilizados maciçamente pelas novas gerações. No premiado documentário *Hip-Hop Evolution* (2016), o artista revela que, inicialmente, procurou explorar as potencialidades de máquinas eletrônicas e eletrodomésticas para adaptá-las à discotecagem, tornando-a mais precisa e convincente. De acordo com LEAL (2007, p.32, grifo do autor):

²⁰ A figura do DJ já era conhecida anteriormente do grande público como responsável pela programação das músicas das rádios e, na Jamaica, como sinônimo de Mestre de Cerimônias (*Master of Ceremonies*). Daí a origem comum do DJ e do MC, que foi desempenhada pelo DJ Kool Herc.

²¹ Ricardo Taperman (2015, p.19) traduziu da seguinte forma este refrão: “salto, quadril, não pare, isso faz o seu corpo balançar”.

Grandmaster Flash é creditado também como o criador das performances batizadas de *back to back*, *doubleback* ou *back door* [alternar nos toca-discos dois vinis – iguais ou diferentes – em tempo muito menor do que o *breakbeat*, extraindo efeitos surpreendentes]; *phasing* [dois exemplares do mesmo disco sendo expostos com os dois canais do *mixer* em aberto, tendo as rotações de ambos os toca-discos controladas a dedo pela lateral do prato ou pelo *pitch* – graduador de velocidade dos toca-discos –, criando um efeito meio ‘afunilado’] e *backspinning* [girar com precisão o vinil, na rotação inversa, sobre os toca discas].

Além de ter contribuído para o desenvolvimento das técnicas de discotecagem, Grandmaster Flash também foi um dos pioneiros na montagem de um grupo de rap, o Furious Five. Até então os MC’s apenas convidavam o público a se manifestar com palavras de ordem e transmitiam mensagens de modo espontâneo, sem qualquer preparação. Com o Furious Five (Melle Mell, Kid Criolo, Raheim e Escorpio, além do próprio Flash), surgem as primeiras composições de rimas, com versos de rap previamente estruturados.

A partir do Furious Five, criado no ano de 1977, diversos grupos de rap passaram a disputar entre si a supremacia do estilo em festas de Nova Iorque que reuniam um grande público de jovens negros. Um dos mais notáveis grupos deste período foi o Cold Crush Brothers, do MC Grandmaster Caz. As rimas de Caz eram tão formidáveis que mais tarde seriam apropriadas indevidamente por um integrante do grupo Sugarhill Gang, que gravou o primeiro *single* de rap. Esse acontecimento, que é semelhante às histórias dos sambistas do Rio de Janeiro que “roubavam” letras de canções uns dos outros, foi acompanhado de muitas polêmicas sobre direitos autorais.

O *single* em questão é *Rappers Delight*, que foi gravado sobre a base de uma música de sucesso, *Good Times*, do grupo Chic, por meio de um instrumento eletrônico chamado *sampler*²². Com este aparelho, as bases das músicas podem ser gravadas e repetidas com o som emitido por instrumentos como violino, baixo e bateria. Com

22

Derivado da palavra *sample*, do inglês, que significa “amostra”.

relação à *Rappers Delight*, do grupo Sugarhill Gang, este rap conseguiu em pouco tempo se tornar um grande sucesso comercial. O grupo foi o primeiro a se tornar famoso a ponto de ter sua música tocada nas rádios e na televisão do país inteiro, de modo que qualquer adolescente conhecia a letra de *Rappers Delight*. Contudo, este sucesso foi efêmero, pois o rap foi banalizado pela indústria do entretenimento ao ser caricaturado por diversos artistas da mídia, como se o mesmo consistisse em uma moda com prazo de validade. Como o primeiro *single* de rap comercial foi desdenhado por diversos segmentos da sociedade após um período de sucesso, houve o descrédito generalizado deste gênero. Por outro lado, no meio do hip-hop, o grupo Sugarhill Gang era depreciado porque os seus integrantes não eram reconhecidos como representantes legítimos do movimento.

3.4 Movimento hip-hop

O reconhecimento da riqueza artística do rap por diferentes setores sociais somente foi alcançado quando de sua vinculação com o movimento hip-hop. Atuante no cenário das *block-parties* e contemporâneo de Kool Herc, além de ser membro de uma das principais gangues da cidade, a Black Spades, o DJ Afrika Bambaata desempenhou um papel significativo para que o hip-hop fosse reconhecido como uma cultura autêntica e legítima. Este DJ foi um dos propositores de um conjunto de princípios para a organização de uma manifestação artística produzida inteiramente por moradores das periferias de Nova Iorque, que eram negros, jovens e pobres em sua maioria. Em 1977, o rapper fundou a Universal Zulu Nation, “a primeira organização comunitária do hip-hop” (Teperman, 2015).

Além disso, o hip-hop incorporou o grafite a fim de potencializar a interação dos quatro elementos primordiais, concebidos como “pilares” desta cultura. No período em questão, as autoridades policiais associavam os grafiteiros às gangues, de modo que o grafite também era criminalizado. Apesar de essa arte visual possuir uma história própria, que não será apresentada aqui, a mesma foi incorporada ao hip-hop devido à afinidade sóciohistórica com os demais elementos. Assim como os grafiteiros se entrincheiravam em territórios e disputavam espaços para pichação nas ruas, uma rixa semelhante ocorria entre DJ’s, MC’s e B-boys, uma vez que alguns desses artistas eram

membros de gangues rivais. Diante dessa desagregação, um quinto elemento seria proposto por Bambaata, designado pela palavra “conhecimento”, com o objetivo de desenvolver uma consciência crítica das questões sociais vivenciadas pelos adeptos do hip-hop, de modo a aproximá-los.

Para os rappers críticos da situação social da juventude negra, o hip-hop não deveria ser compreendido como um simples meio para proporcionar diversão pela dança, música e pintura, o que poderia servir para abafar os conflitos reais ocasionados pela pobreza e pelo racismo. Essas artes deveriam proporcionar algo mais, isto é, deveriam ser portadoras de uma mensagem com o sentido de transformar a realidade de onde emergiram. Com Bambaata à frente da Zulu Nation, foram realizados eventos festivos e competições de hip-hop para “pacificar”²³ as disputas entre as gangues. Assim, os conflitos entre grupos rivais deveriam ser resolvidos no âmbito artístico, em vez de fomentar a violência que vitimava os jovens do Bronx.

Nos anos que se seguiram, Bambaata também foi uma figura importante para a obtenção do prestígio do hip-hop para além dos guetos de Nova Iorque. De acordo com o documentário audiovisual *Hip-Hop Evolution* (2016), o DJ também foi responsável por levar a periferia para o centro nova-iorquino, conquistando a admiração de artistas renomados e celebridades à época, como o pintor Keith Haring, que atuava politicamente por meio da arte do grafite, repercutindo internacionalmente, e a cantora Deborah Harry, da banda *new-wave* Blondie. Este grupo, que figurava constantemente nas paradas de sucesso entre as décadas de 1970 e 1980, fez referências diretas ao rap em uma de suas canções mais tocadas, *RAPture*, como o próprio título sugere.

Convidado para discotecar nas principais casas noturnas de Manhattan, Bambaata apresentou aos frequentadores, em sua maioria universitários, intelectuais e

²³ Neste caso, “pacificar” possui a conotação de evitar os conflitos entre grupos rivais de uma mesma origem social. Segundo as próprias palavras de Bambaata (cf LEAL, 2007, p. 26) “quando nós criamos o hip-hop, o fizemos esperando que seria em função da paz, do amor, união e diversão e que as pessoas se afastariam da negatividade que estava contaminando nossas ruas”.

profissionais liberais, todo um repertório de músicas de matrizes africanas. Com uma crescente liberdade para atuar como DJ, que condizia com a conquista do respeito de seu novo público, o artista realizou fusões do rap com a música eletrônica europeia de grupos como Kraftwerk (Alemanha), que também era apreciada neste meio. Foi fundamental para o êxito dessas apresentações o pioneirismo na utilização de aparelhos de tecnologia de ponta, como a bateria eletrônica Roland TR-808, que programava batidas de rap, ainda em 1982. Essas inovações culminaram em ritmos que se tornariam fundamentais para a criação de outros estilos musicais. Na música *Planet Rock* é possível ouvir a base rítmica de estilos como *miami-bass*, funk carioca e pancadão.

Não apenas o ritmo dançante cativou os jovens brancos de classe média, como a origem social do rap o aproximou de outra importante manifestação artística da época: o punk-rock. Rap e punk-rock compartilhavam a condição de gêneros estigmatizados por não se adequarem aos cânones artísticos, constituindo uma espécie de cultura musical própria dos jovens marginalizados e críticos da ordem social. Mas, apesar da discriminação sofrida pelo hip-hop decorrente de seu pertencimento a uma cultura periférica – ou, talvez, precisamente em razão disso – sociólogos e artistas de vanguarda radicados em Nova Iorque endossaram a valorização política e estética do movimento, em cada uma de suas modalidades artísticas, ainda no início dos anos 1980.

3.5 Mensagem e fúria

Paralelamente às inovações promovidas por Afrika Bambaata, o grupo Furious Five de Grandmaster Flash, DJ que foi comentado anteriormente, ingressou na mesma gravadora de discos de Sugarhill Gang e, valendo-se da repercussão deste último, conseguiu emplacar um novo *single* de sucesso. Mas havia uma diferença fundamental entre esses dois lançamentos. Enquanto a letra de *Rappers Delight* se refere à diversão e às festas, sem nenhum envolvimento com questões sensíveis à comunidade negra, o rap de Furious Five veicula uma autêntica “mensagem” e, não por acaso, seu título é *The Message*. Eis um trecho deste rap, traduzido para o português:

Bandidos, cafetões, drogados e endinheirados
Dirigindo carrões, gastando notas de vinte ou mais
E você ainda quer ser como eles
Contrabandistas, trapaceiros, assaltantes, apostadores
Batedores de carteira e até mesmo mendigos
Você diz "eu sou legal", "eu não sou idiota"
Mas aí você acaba sendo expulso do colégio
Agora você tá desempregado, é um zero a esquerda.
Anda por aí se achando o tal
Virou um moleque que assalta a mão armada,
olha o que você fez
*Pegou oito anos de cadeia*²⁴

A letra de *The Message* expõe a realidade nua e crua das ruas das periferias, sem propor qualquer tipo de reconciliação com a sociedade. Sua mensagem é a denúncia do cotidiano da juventude negra e pobre e, por isso, seus versos reverberaram entre essa população. Isto porque as rimas foram compostas de tal maneira que o ouvinte é induzido a prestar atenção ao conteúdo da letra, e refletir sobre ele, ao mesmo tempo em que um ritmo pulsante das batidas o convida a balançar o corpo.

Apesar de *Rappers Delight* e *The Message* diferirem quanto à politização das letras, as duas músicas são raps. Isso permite concluir que o rap vinculado ao movimento hip-hop costuma ser crítico e engajado politicamente, mas nem todo rap é

²⁴ Livre tradução minha. Letra original em inglês: *Dogpitchers, pushers and the big money makers/ Driving big cars, spending twenties and tens/ And you wanna grow up to be just like them/ Smugglers, scrambles, burglars, gamblers/ Pickpockets, peddlers and even pan-handlers/ You say I'm cool, I'm no fool/ But then you wind up dropping out of highschool/ Now you're unemployed, all null 'n' void/ Walking around like you're pretty boy Floyd/ Turned stickup kid, look what you done did/ Got send up for a eight year bid.*

oriundo do hip-hop. Logo, o rap e o hip-hop não são sinônimos, embora seja comum observar classificações de gêneros musicais em catálogos de gravadoras que tomam um pelo outro. Discos de rap são vendidos sob a denominação hip-hop sem sê-los. Após ter emergido do hip-hop, o rap ganhou o mundo e passou a ser produzido por grupos de jazz, rock, música comercial e, com maior frequência, por membros da cultura hip-hop em seus grupos de rap²⁵.

Os primeiros discos de rap que consolidaram uma identidade musical foram concebidos por uma dupla de produtores, Rick Rubin, um jovem branco e proveniente do punk rock, e Russel Simmons, jovem empresário negro. Esses parceiros fundaram o selo Def Jam Recordings, em Nova Iorque. Ainda como uma gravadora de pequeno porte (hoje ela pertence ao grupo Universal), a Def Jam produziu discos de artistas que se tornariam célebres como Beastie Boys, LL Cool e DJ Jazzy J. As experimentações de Rubin e Simmons consistiram em empregar recursos tecnológicos avançados e sonoridades sem o polimento acústico das músicas comerciais. A inquietude artística de Rubin, responsável por adicionar ao hip-hop referências externas a este universo, aliada ao empreendedorismo de Simmons, delinearam uma identidade sonora para o rap, que se transformou em um modelo a ser seguido por futuras gerações de artistas de diferentes vertentes musicais. Rubin viria a se tornar o produtor de discos de outras bandas de sucesso, como o conjunto de rock Red Hot Chili Peppers.

O primeiro grupo de rap a conquistar prestígio duradouro com lançamentos de sucessivos *singles* foi Run DMC, também produzido por Simmons. Credita-se ao grupo ao menos duas contribuições fundamentais: a consolidação de um estilo minimalista, caracterizado pela bateria eletrônica, e a promoção de uma maneira de se vestir baseada na simplicidade dos calçados e agasalhos utilizados por pessoas comuns. Com relação à sonoridade do grupo, a mesma se distingue pelas batidas programadas em uma bateria eletrônica que dispensa a presença de instrumentistas ou de músicas já gravadas. Isto conferiu certa autossuficiência às gravações do Run DMC, na medida em que o grupo

²⁵ A indicação da diferença entre rap e hip-hop na pesquisa contou com a contribuição do MC Mamute 011, em uma entrevista que fiz com o rapper no ano de 2014. Desde então o foco da pesquisa foi modificado e novas entrevistas não foram realizadas.

não dependeria mais de músicos instrumentistas tradicionais para o acompanhamento do rap e, ao mesmo tempo, seria possível criar as próprias bases musicais. Além disso, a banda foi a primeira a gravar um *single* ao lado de outra banda de sucesso de fora do hip-hop: os roqueiros do Aerosmith. A parceria desses dois grupos em *Walk This Way* rendeu uma repercussão internacional, por meio da veiculação da música no canal Music Television (MTV), alcançando o topo das listas de sucesso da Europa, Estados Unidos e também do Brasil.

Quanto ao modo de se vestir, é possível afirmar que o Run DMC colaborou para a consolidação de uma identidade visual própria do hip-hop e que foi expandida para outras culturas urbanas e juvenis. Identidade essa que foi homenageada pelo grupo na música “My Adidas”. Até então, os conjuntos de rap se vestiam com roupas caras e adereços incomuns para o uso cotidiano, conforme a tendência da moda dos artistas da *disco-music*, que pertenciam à cultura legitimada socialmente. Com o Run DMC, surge uma moda urbana, em que o uso de tênis, bonés, agasalhos de material esportivo e correntes de ouro passa a ser apreciado por muitos jovens.

Apesar de sua popularidade e originalidade, faltava às músicas do Run DMC um teor crítico mais incisivo e maior elaboração do encaixe das rimas nas batidas (*flow*) que lhes rendessem uma admiração ainda maior a partir do interior do movimento hip-hop. Enquanto o grupo promovia o rap ao se exhibir com regularidade para a grande mídia, outras evoluções artísticas continuavam a ocorrer longe dos holofotes.

Também nos anos 1980, houve um significativo avanço das técnicas dos DJ's, a partir da intuição de Marley Marl. De maneira anônima para o grande público, este DJ pesquisou modos de aprimorar as bases rítmicas de rap, explorando as possibilidades de aparelhos já ultrapassados tecnologicamente. Com os poucos recursos de que dispunha, Marl desenvolveu uma série de batidas a partir de dispositivos eletrônicos, rearranjando e criando ritmos de bateria eletrônica. Este DJ deslocou assentos rítmicos e acrescentou *swing* ao rap sem recorrer a empréstimos de outros estilos. Pelo contrário, foram suas batidas que passaram a influenciar artistas de gêneros musicais os mais variados.

A evolução das técnicas de discotecagem foi acompanhada por uma nova geração de MC's que se aprimoraram na arte do *flow* e conferiram cadência aos versos encaixados nas batidas. Big Daddy Kane, oriundo das batalhas de MC's do *freestyle rap*, é um dos mestres do *flow*, e se destacou por produzir tensão entre rimas e ideias provocativas em um ritmo cadenciado, criando frases de efeito, as *punchlines*. De modo que cada verso pode ser compreendido metaforicamente como um golpe desferido.

Outro importante MC do período é Rakim. Este rapper de Long Island é conhecido por aliar um profundo conhecimento musical, advindo de sua formação no jazz, a uma preocupação com o conteúdo de seus versos. O MC confia no documentário *Hip-hop evolution* (2016) que elaborava suas rimas inspirado pelas melodias do saxofone de John Coltrane, além de se instruir com leituras de romances e de textos críticos. Desta forma, Rakim é um dos principais nomes do hip-hop a realizar a articulação de versos portadores de mensagens críticas com um senso rítmico e melódico apurado.

A repercussão desses aprimoramentos no hip-hop precedeu o sucesso de um dos mais importantes grupos da história do rap, o Public Enemy. Composto por Chuck D e pelo MC & DJ Flavor Flav (título que combina com a excentricidade deste rapper) o grupo criou músicas que se tornaram verdadeiros hinos, como *Fight the Power*, *911 is a Joke* e *Don't Believe the Hype*. Além da qualidade musical, os artistas se preocupavam com o nível de consciência da mensagem transmitida pelo rap. Após a relutância a gravar em razão de seu ativismo político e de suas reticências quanto à apropriação comercial do rap, o Public Enemy lança em 1988 um álbum intitulado *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*.

O elemento inovador trazido pelo grupo é a fúria impressa na mensagem das músicas. Além de as letras serem contundentes, e explicitarem uma realidade com a qual não se quer ter contato, os rappers jogaram essa verdade para cima do ouvinte com a indignação de seu canto falado. Por isso, o estilo furioso de raps como *Fight the Power* difere, por exemplo, do tom mais contido de *The Message*, apesar de ambos veicularem uma mensagem crítica.

Em *Fight the Power*, a ousadia de Public Enemy foi tamanha que o grupo não poupou sequer os ícones da cultura (branca) dos Estados Unidos, como Elvis Presley e John Wayne. As letras escritas por Chuck D e Flavor Flav não somente denunciam os conflitos sociais, como também adotam uma postura de ataque contra os poderes consolidados, o que é exemplificado literalmente pelo refrão “*fight the power that be*”. Essa revolta é reforçada pelo tom enervado dos MC’s enquanto pronunciam os versos.

Para uma parcela conservadora da população dos Estados Unidos, por causa da criação de um rap tão contagiante e crítico da ordem social, o grupo se tornou realmente uma espécie de inimigo público que, por isso, recebeu uma censura velada dos meios de comunicação da grande mídia. O estudioso do hip-hop Leal (2007) afirma que a MTV norte-americana, mesmo possuindo programas voltados ao rap, impedia a exibição de videoclipes do Public Enemy como *Don’t Believe the Hype*. Mas, devido ao apelo do público, a emissora se viu forçada a exibir esses videoclipes. Em pouco tempo o *Yo MTV Raps* se tornou o programa de maior audiência dessa rede de televisão.

Deve ser lembrado também que, em 1989, a música *Fight the Power* foi requisitada pelo cineasta e ativista negro Spike Lee para compor a trilha sonora de seu polêmico filme *Do The Right Thing* (traduzido no Brasil como *Faça a Coisa Certa*). Na versão da música como trilha sonora, sua gravação conta com a participação de um dos mais eminentes saxofonistas do jazz contemporâneo, Brandford Marsalis. Este e outros músicos de jazz, um estilo já estabelecido à época como patrimônio cultural dos Estados Unidos, finalmente reconheceram no rap uma fonte de inspiração. Anos depois desta gravação, em 1994, Marsalis desenvolve o projeto Buckshot Lefonque, que é pioneiro na fusão de elementos do jazz, *rhythm & blues* e hip-hop.

3.6 Violência no rap e presença feminina

Ao longo da década de 1980, o sucesso de grupos e artistas de rap nova-iorquinos como Run DMC, Public Enemy e De La Soul já havia alcançado todas as partes do planeta, e até mesmo no Brasil era possível encontrar adeptos do movimento hip-hop na maior parte dos grandes centros urbanos (ver seção a seguir). Mas, conforme foi demonstrado inicialmente, desde o início do movimento hip-hop, a vanguarda do rap

floresceu principalmente na região metropolitana de Nova Iorque. Este panorama começou a ser modificado ainda nos anos 1980 a partir do outro extremo do país, mais especificamente a partir da Califórnia.

O documentário *Hip-Hop Evolution* (2016) indica que, já no início da década de 1980, foi delineado um novo estilo de rap a partir da costa oeste, com artistas como Ice-T, porém, sem a mesma repercussão do rap da costa leste. Localmente, Ice-T foi celebrado como o porta-voz de uma juventude extremamente violada em seus direitos mais fundamentais. O rapper é ele mesmo um ex-integrante de uma gangue violenta.

Os problemas de violência enfrentados por negros em regiões pobres e distritos próximos de Los Angeles como South Central e Compton não deviam em nada às calamidades observadas no Bronx dos DJ's Kool Herc e Afrika Bambaata. Pelo contrário, os índices de criminalidade nessa região da costa oeste eram alarmantes, devido ao tráfico de narcóticos e à profunda desigualdade social entre brancos e negros. Com a disseminação de drogas mais pesadas como o crack entre a população jovem, a violência passou a fugir do controle das autoridades ou, em outra perspectiva, passou a cumprir justamente aquilo que pretendiam: o extermínio endógeno de jovens negros.

Nada disso difere do que ocorre há tanto tempo nas periferias e “quebradas” do Brasil. Os chefes do tráfico da costa oeste dos Estados Unidos, conhecidos como *gangsters*, são temidos e admirados pela juventude pobre dos guetos. Assim, os rappers de L.A narram suas vivências no mundo do crime e das drogas e os conflitos contra a polícia. Este universo foi retratado posteriormente ao sucesso nacional do rap da costa oeste no filme *Colors* (traduzido como “As Cores da Violência”), de 1988, sendo que a principal música da trilha sonora, de título homônimo, foi gravada por Ice T. A grande repercussão de *Colors*, distribuído mundialmente, contribuiu para a popularização do *West Coast rap*.

Mas o principal grupo da costa oeste a repercutir de modo decisivo no hip-hop, a partir de 1986, foi Niggaz Wit Attitudes, ou simplesmente N.W.A, composto pelos rappers Dr. Dre, DJ Yella, Arabian Prince, Eazy-E e Ice Cube. O N.W.A inaugurou a nova era do *gangsta rap*, expressão que foi consagrada pela mídia, com o lançamento de

seu primeiro disco *Straight Out Compton*, repleto de faixas com letras que radicalizam o discurso contra a polícia e elevam a fúria do rap a um novo patamar. Os raps do grupo californiano veiculam uma mensagem tão polêmica que superaram o impacto causado na audiência pelas composições de Public Enemy.

Sucessos como *Fuck the Police* foram diretamente censurados por autoridades do país, sob a alegação de incitação à violência. Além disso, os integrantes do N.W.A chegaram a ser algemados fora de seu estado natal durante uma apresentação. Esta rebeldia exerceu um fascínio tão grande entre a juventude de todo o país que o grupo passou a ser amplamente conhecido. *Fuck the Police* também prenunciou o conflito racial na área de Los Angeles que, no ano de 1992, seria detonado por uma ação policial filmada por uma câmera de vídeo, que resultou no espancamento do jovem motorista negro Rodney King. Em decorrência da comoção da população negra com a exibição do vídeo em rede nacional de televisão, se iniciou uma onda de protestos violentos, com agressões físicas a pessoas brancas (como o também motorista Reginald Denny), saques e incêndios.

Mas, ao lado da revolta das letras do N.W.A, algumas novidades estéticas, talvez menos aparentes, são postas em curso a partir do rap da costa oeste. O *West Coast rap* se distingue do rap da costa leste pela associação mais pronunciada com o *rhythm & blues*, e o resultado disso é a elaboração de linhas mais melódicas e uma batida mais “para trás”, com um balanço dominado pelo *swing*. O estilo melódico e permeado por timbres e sonoridades que misturam sintetizadores e instrumentos acústicos (não elétricos) é conduzido ao seu ápice por Warren G e pelo grupo Bone Thugs N-Harmony, de Cleveland, cidade do leste estadunidense.

Após o término do N.W.A em 1991, Dr. Dre e Ice Cube partem para carreiras solo como eminentes artistas e produtores musicais. O primeiro funda ao lado de Suge Knight a gravadora Death Row, de onde surgem os lendários Snoop Dogg e Tupac Shakur. Com os artistas da costa oeste, por um lado, o rap se consolida como um gênero de grande sucesso comercial, assim como o rock. Por outro lado, o estilo se reaproxima das referências do *soul* e da *black music*, tornando-se mais dançante.

Tais novidades originam um paradoxo para o hip-hop. O conteúdo violento do rap da costa oeste abre espaço tanto para grupos que apostam em letras misóginas e homofóbicas, de modo acrítico, como também testemunha o surgimento de rappers contrários a isso, como o próprio Tupac Shakur. É possível observar até os dias atuais a prevalência de mensagens machistas em letras de artistas muito famosos como Eminem, e em videocliques com alto custo de produção, que depreciam a mulher tomando-a como objeto sexual. Portanto, a existência de uma cultura machista passa a ser cada vez mais evidenciada e, ao mesmo tempo, questionada no interior do movimento hip-hop internacionalmente. Nas palavras da rapper brasileira Mara, (cf LEAL, 2007, p. 307):

É importante salientar que o hip-hop está inserido nessa [sociedade machista]; ele se caracteriza como um movimento de contestação e aí algumas parcelas do hip-hop vão além da contestação, vão construir, se organizar política, socialmente. Mas, queira ou não queira, a gente faz parte dessa sociedade e muitas vezes a gente vai reproduzir o que essa sociedade nos coloca.

Diante da constatação do machismo arraigado entre os rappers já nos primórdios do hip-hop, um dos primeiros desafios enfrentados pelas mulheres no movimento foi desconstruir a ideia de superioridade dos homens como MC's. Queen Latifah foi uma das precursoras para a afirmação da igualdade de gênero no rap. O sucesso alcançado por Latifah com *Ladies First*, de 1989, torna-se um marco para o ativismo feminista no hip-hop. O trecho abaixo é uma livre tradução dessa música, que originalmente é cantada em inglês, e apresenta a reivindicação de uma mulher pelo respeito dos homens como rapper talentosa que é. Latifah demonstra ser capaz de rimar e de fazer o *flow* tão bem quanto qualquer outro MC.

Alguns acham que nós não conseguimos fazer o flow

Os estereótipos devem acabar

Eu faço confusão e viro a cena de cabeça para baixo

Com um toque de “primeira dama”

Quem disse que as damas não conseguiriam fazer rap, você deve estar cego

Se você não acredita, pois bem, ouça a minha rima. ²⁶

Com as *ladies* do rap Latifah e MC Lyte, e posteriormente com Lauryn Hill, Mary J. Blige e Missy Elliot, o hip-hop não apenas é enriquecido pela participação de artistas engajadas politicamente, como também recebem projeção os (as) rappers que são exímios (as) cantores (as) e instrumentistas. Além de questionar o machismo, todas elas contribuíram para refutar a usual separação entre rapper e músico, relativa a uma visão preconceituosa segundo a qual o rapper não pode ser considerado músico porque não toca um instrumento tradicional ou conhece teoria musical. Algo que também não é desmentido por aqueles que reivindicam a autonomia do hip-hop, como se dissessem “tudo bem, esse rótulo elitista não importa para nós”. Contrariamente a isso, algumas vozes femininas do hip-hop são respeitadas tanto pela maestria para realizar o *flow*, quanto pela precisão melódica e beleza do timbre, o que lhes permite transitar por diversos estilos musicais. Lauryn Hill, ex-integrante do grupo Fugees²⁷, foi recordista individual de premiações recebidas no Grammy em um mesmo ano, como salienta Leal (2007).

Da mesma linhagem de Fugees, Bone Thugs N-Harmony, Missy Elliot, Eriqah Badu e Mos Def, despontam rappers que se destacam pela habilidade musical e pelo sucesso internacional, como T.L.C, Destiny’s Child (ex-grupo da cantora pop Beyoncé), M.I.A, Neneh Cherry, Outkast, Anderson Paak, Kendrick Lamar, etc. Um pouco mais distantes dos holofotes, outros artistas realizam experimentações que fundem o rap com o que há de mais moderno e complexo na música popular e instrumental, como a contrabaixista e cantora Meshell Ndegeocello, o tecladista e produtor Robert Glasper e o baterista Chris “Daddy” Dave.

²⁶ Livre tradução minha, Letra original: *Stereotypes, they got to go/ I'm a mess around and flip the scene into reverse/ (With what?) With a little touch of "Ladies First"/ Who said the ladies couldn't make it, you must be blind/ If you don't believe, well here, listen to this rhyme.*

²⁷ Importante grupo de hip-hop que existiu entre 1994 e 1996, cujas músicas reuniam elementos do *soul*, e do *reggae*, e que contava com outro ilustre rapper, o haitiano Wyclef Jean.

3.7 Hip-hop no Brasil

O rap nacional seguiu um caminho singular, desenvolvendo-se em seu próprio tempo. É necessário ter em consideração o contexto local e mundial para compreender os rumos do hip-hop no Brasil e a autonomia do rap em relação a outras partes do mundo e, localmente, no interior do próprio movimento. Os fatores que contribuíram para a especificidade do hip-hop no país são a situação econômica e social do jovem negro das periferias e o descompasso entre os adeptos brasileiros do hip-hop e os norte-americanos, do ponto de vista do acesso aos recursos tecnológicos e aos bens de consumo de um modo geral.

Os adeptos do rap brasileiro são, em sua maioria, jovens negros, moradores das periferias dos grandes centros urbanos – das favelas ou comunidades – e descendentes de migrantes nordestinos. Diversos rappers que foram jovens na década de 1980 e hoje são referências no movimento hip-hop trabalharam em empregos desprestigiados: como office-boys²⁸, vendedores ambulantes e outras atividades informais. Alguns chegaram até mesmo a se envolver com atividades criminosas e foram presos, como no caso de Dexter e Afro-X, do grupo 509E. No capítulo sobre a pesquisa de campo, é oferecido o exemplo da história de um bairro periférico de São Paulo (Heliópolis) que permite entrever o abismo econômico que separa uma parcela significativa dos ouvintes de rap das zonas privilegiadas da cidade.

Em razão da desigualdade econômica e social brasileira, é de se supor que, no momento em que surgia o hip-hop nos Estados Unidos, essa informação não estava disponível entre aqueles que seriam os seus futuros seguidores no Brasil. Leal (2007) afirma que havia certa defasagem entre o lançamento de filmes norte-americanos sobre o hip-hop e sua estreia no Brasil. Acrescente-se a isso o fato de que o preço de discos importados de rap e de outros produtos relacionados era muito elevado para o consumo da juventude negra da periferia. Foram iniciativas isoladas que colocaram em curso

²⁸

Este é o caso do maior símbolo do rap nacional, o Mano Brown dos Racionais MC's.

ideias que, tempos depois, serviriam para a fundação do rap nacional. Entre os precursores do movimento no país, deve ser destacada a figura de Nelson Triunfo, um pernambucano e profundo conhecedor da cultura popular nordestina que circulou por diversos estados até finalmente se estabelecer em São Paulo.

De acordo com Leal (2007, p.141), em 1977, “Triunfo muda-se definitivamente para São Paulo, e se envolve com as equipes de som que promovem o ritmo *soul*, participando das rodas de dança nos bailes”. Na medida em que o artista desenvolvia um interesse genuíno pela cultura negra norte-americana, denominada cultura *black*, compartilhava esse conhecimento entre os grupos de dança paulistanos. Com a formação do grupo Funk & Cia., Triunfo começa a divulgar as rodas de *soul* nas rádios e a excursionar pelo país.

No início da década de 1980, a grande mídia, provavelmente com o objetivo de inaugurar uma nova moda, apresenta os grupos de dança existentes como grupos de *break dance*. Até mesmo um dos programas de maior audiência da televisão de Sílvio Santos aposta na novidade do *break* para manter seus índices. Impulsionados por esta ascensão televisiva, o Funk & Cia procurou se adaptar aos movimentos corporais dos *B-boys*, inéditos até então, dando início a ensaios nas ruas do centro de São Paulo, que atraía jovens de diversas localidades. Também contribuiu para a “febre” do break o lançamento de filmes de Hollywood, como *Beat Street*, traduzido como *A Onda do Break*.

Do exposto acima, é possível depreender que o primeiro elemento do hip-hop a reverberar com maior impacto entre seus adeptos no Brasil não foi associado ao rap, enquanto música, mas à *break dance*. Nos bailes organizados por equipes e promotores de festas *black* em São Paulo e no Rio de Janeiro, a música que prevaleceu pelo menos até 1983 era o *soul* e o funk (da tradição norte-americana). A introdução do ritmo mais apropriado para os *B-boys* brasileiros, ou seja, o rap, ocorreu timidamente a partir de 1984, como um acessório da dança. Na ocasião, um dançarino que morou em Nova Iorque havia criado um grupo musical para as apresentações dos *B-boys* em São Paulo. Neste mesmo ano, de acordo com Teperman (2015, p. 32), os dançarinos do Funk & Cia participaram da apresentação da novela *Partido Alto*, cuja música de abertura, cantada

por Sandra de Sá, procurava simular de maneira desajeitada a batida do rap. Ainda neste período, ocorre a proliferação das equipes de B-boys – as *crews* – por toda a cidade.

A partir de 1985, o reduto dos apreciadores de rap se consolida no centro da capital paulista, nas imediações do Viaduto do Chá, Rua Vinte e Quatro de Maio e metrô São Bento. Passada a febre da dança *break*, os *B-boys* continuaram a comparecer assiduamente na São Bento. Este mesmo local começou a atrair outros interessados na cultura hip-hop, entre eles, Nino Brown, fundador da Zulu Nation Brasil, e até mesmo Mano Brown, dos Racionais MC's. Além disso, os *B-boys* disputavam o território com jovens punks, o que demonstra que o convívio de diferentes grupos na São Bento não era pacífico, até mesmo dentro do hip-hop. Por outro lado, alguns *punk rockers* também simpatizavam com o rap, como foi o caso de figuras já influentes à época, como os integrantes do grupo Ira!²⁹. Esta colaboração foi importante para a organização da primeira coletânea de rappers.

Em meio à efervescência da região do largo da São Bento surgiram os primeiros grupos de rap nacional. Antigo *b-boy* da *crew Back Spin*, Thaíde passou a se dedicar à música rap e formou uma das duplas mais importantes em nível nacional: Thaíde & DJ Hum. Aos poucos, DJ's e MC's se emanciparam dos *B-boys*, interessados que estavam em desenvolver suas habilidades como rappers propriamente. Não é de se estranhar, portanto, o fato de que alguns espaços que antes foram compartilhados por *B-boys* e MC's, com o passar do tempo, foram separados. Exemplo disso é a estação São Bento, no ano de 1988: os *B-boys* permaneceram no local e os MC's e interessados em outros elementos do hip-hop foram para a Praça Roosevelt, também no centro da cidade, porém, um pouco distante dali. De acordo com Leal (2007, p.156): “A Praça Roosevelt se tornara, então, o espaço alternativo para abrigar os adeptos da nova ordem, que se opunham aos padrões estabelecidos pelos *B-boys* da São Bento: os rappers”.

Mano Brown, assim como outros frequentadores de bailes *black* realizados em boates como Chic Show e Clube da Cidade, defendiam a criação de um espaço no qual

²⁹ Atribui-se aos músicos Nasi (cantor) e André Jung (baterista) à produção do primeiro disco de rap nacional.

as pessoas verdadeiramente interessadas pelo hip-hop pudessem se reunir em prol do rap especificamente e, por isso, fundaram os encontros na Roosevelt. Conforme os membros de cada uma das vertentes do hip-hop nacional, incluindo o grafite, se interessavam por ampliar o conhecimento internamente às artes, adquirindo a duras penas informações do exterior, aumentava, simultaneamente, a avidez por informações sobre o movimento como um todo. Isso porque havia a necessidade de organizar os integrantes do hip-hop para uma atuação política, uma vez que os mesmos partilhavam da mesma situação social vulnerabilizada pelo racismo e pobreza. Por isso, muitos artistas do hip-hop passaram a perseguir não apenas o aprimoramento em suas respectivas modalidades, mas também procuraram ampliar o conhecimento histórico e social (o quinto elemento do hip-hop).

De certo modo, a defasagem do acesso à informação a respeito do rap produzido nos Estados Unidos se converteu em uma vantagem, pois a inquietude permanente dos rappers brasileiros contribuiu para a consolidação de um estilo que prosperou principalmente por causa da vinculação entre arte e política. Soma-se a isso a atuação dos movimentos sociais que aderiram ao rap, reconhecendo-o como uma das principais manifestações artísticas em prol da igualdade racial. São exemplos da estruturação da militância política no hip hop nacional a criação do Sindicato Negro, em 1988, que foi a primeira posse³⁰ brasileira, e do Movimento Hip-hop Organizado (MH20), preocupado com “o desenvolvimento de ações políticas, sociais, culturais e afirmativas junto às comunidades” (Leal, p. 161).

³⁰ De acordo com Frank Marcon e Florival de S. Filho (2013, p. 509-510): “A noção de posse no hip-hop refere-se a um movimento formado por várias pessoas e grupos envolvidos com a cultura hip-hop, articulados por uma associação formal ou informal, marcadas por princípios comuns, Frank Marcon, Florival de Souza Filho. Estilo de vida e atuação política... por realização de reuniões, eventos e atividades coordenadas e coletivas”.

Em razão de o rap nacional ter se consolidado pela via do engajamento e da politização, alguns membros do hip-hop defendem com fervor a existência de um ideal de pureza do movimento, de acordo com o qual o estilo deve ser eminentemente político para ser digno do nome, não devendo fazer concessões à mídia. Segundo esta perspectiva, o MC deve ser consciente e denunciar a realidade brutal em que o seu povo vive. Qualquer tentativa de apaziguamento ou flerte com a vida de ostentação pode servir como indício de que o rap não é autêntico. Este tipo de visão parece ter sido predominante dentro do hip-hop nacional até recentemente. Conforme se depreende dos relatos de eminentes MC's como Kamau, RAPadura, Marcelo Gugu, Shaw e Karol Conká no documentário *O Rap pelo Rap*, dirigido por Pedro Fávero (2014), ocorreu certa cisão entre as vertentes do rap no cenário brasileiro.

No entanto, é possível constatar atualmente uma tendência entre os rappers da nova geração de uma progressiva abertura para outros estilos musicais e para o público de fora das periferias. Assim como os MC's e DJ's estadunidenses, rappers brasileiros têm unido forças com músicos de estilos musicais os mais variados, como no caso de Emicida (com a cantora de MPB, Vanessa da Mata), Criolo (com a cantora pop Ivete Sangalo) e até mesmo Mano Brown dos Racionais MC's, que lançou em 2017 um disco solo que conta com a participação de artistas populares como Seu Jorge.

A propósito dos Racionais MC's de Mano Brown, Edi Rock, Kl Jay e Ice Blue, este grupo dispensa maiores apresentações. É suficiente enfatizar que os quatro parceiros das festas da Zona Norte e do bairro de Capão Redondo (região sul) se tornaram a maior referência do rap nacional desde a sua criação em 1988 até a atualidade. Os álbuns e *singles* dos Racionais repercutiram em diferentes meios sociais e conquistaram a atenção e o respeito da crítica e do público. As músicas dos Racionais produziram um forte impacto social a partir do início da década de 1990, pois o período em questão foi marcado por episódios como as chacinas da Candelária e Vigário Geral, no Rio de Janeiro, e do Carandirú, em São Paulo. Simultaneamente, o país experimentou uma incipiente redemocratização e também algumas importantes transformações culturais. Um delas se refere à mercantilização da chamada MPB que, após a ditadura militar e apesar da censura, perdeu a contundência das letras politizadas

de outrora, compostas por músicos e cancionistas como Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Geraldo Vandré ou Tom Jobim.

Mesmo as canções da música popular brasileira, na sua fase mais prolífera, não haviam exposto de maneira tão insuportavelmente “real” a vida dos moradores pobres e negros das favelas. O simbolismo de jovens que tiveram suas vozes emudecidas por tanto tempo e, finalmente, estavam conseguindo expressar sua revolta e denunciar esta injustiça por meio da arte, causou incômodo e impacto na classe média do país, como também reverberou intensamente entre aqueles que enxergavam o seu próprio retrato nas letras de rap, ou seja, entre uma parcela significativa da população das periferias. O fato de que os Racionais MC’s souberam traduzir para o rap a experiência social da juventude negra de maneira consistente ao longo de quase três décadas, atravessando diferentes gerações, reservou ao grupo uma posição central no hip-hop e para além do movimento.

3.8 Os elementos formais do rap

O rap foi apresentado como uma música que emergiu do hip-hop, mas não necessariamente foi produzida por membros deste movimento. Enquanto música do hip-hop, o rap depende de figuras como o MC, DJ e, eventualmente, *beat boxer*, que podem ou não realizar uma parceria estável. Mas, de modo geral, o rap pode ser realizado a partir de formações artísticas variadas. O estilo pode ser executado por um conjunto ou artista solo; tocado em versão instrumental ou vocal; acompanhado por um coral ou vocal de apoio; aparecer incidentalmente em músicas de outros estilos; possuir uma base de funk, *rhythm & blues*, música eletrônica, rock, etc.

Mesmo com toda essa variedade – e não há um consenso no hip-hop sobre qual seria a formação ideal do rap – alguns elementos estéticos são recorrentes no interior desse estilo. Não se trata, evidentemente, dos cinco elementos do hip-hop, que já foram apresentados e extrapolam o âmbito musical, mas de elementos estéticos formais, isto é, de aspectos que moldam o trabalho artístico do rap como linguagem. Entre esses elementos, merecem destaque: a batida (*groove*), a levada (*flow*), a utilização do *sampler* e os efeitos produzidos na discotecagem, tais como o *scratch*.

3.8.1 Batida

O padrão rítmico do rap se apoia no “bum-clap”, que são as referências onomatopeicas sobre as quais as rimas são encaixadas. O “bum” é a batida do bumbo nos tempos 1 e 3 de um compasso quaternário e o “clap” é a caixa tocada nos tempos 2 e 4. O “bum-clap” marca a pulsação para a escansão dos versos, enquanto as rimas geralmente são completadas ao final de dois compassos quaternários, no último tempo do último compasso. Em razão dessa marcação, as rimas mais frequentes são formadas por estrofes de quatro versos, que coincidem com os oito tempos dos dois compassos. Deve ser ressaltado que os rappers não se baseiam na teoria musical tradicional para conhecer a periodicidade do ritmo. Esta compreensão habitualmente se dá pela via do corpo, que pulsa com a música, em vez de proceder de um aprendizado formal.

3.8.2 Flow ou levada

A escansão dos versos sobre a batida é conhecida como *flow*, e este termo alude à fluidez necessária ao rapper no momento do encaixe das palavras no ritmo. Em português, o termo também é conhecido como *levada*, que, na linguagem da música popular, possui o significado de condução do ritmo. Tanto no rap quanto nas demais músicas da diáspora do Atlântico Negro, as ideias de levada e de fluidez são fundamentais para o vínculo dos músicos entre si e com o público.

De acordo com a pesquisadora sueca Birgitte S. Pedersen (2009), o *flow* no hip hop é a marca distintiva do rapper ou do grupo de rap e ocorre na junção da batida, métrica e rima. A interação do *flow* com a batida (*groove*) é essencial pela seguinte razão: enquanto a batida confere consistência à levada, a levada cria movimento ao redor da batida. A tensão entre *groove* e *flow* cresce quando o pulso da batida é desafiado pelo movimento da levada do rapper. Finalmente, para que a mensagem do rap seja transmitida com precisão e com balanço, deve haver a sintonia entre DJ e MC com o pulso da batida e com o movimento da levada.

3.8.3 Sampler

O *sampler* é um equipamento de programação e arquivamento de músicas que permite disponibilizá-las durante as apresentações musicais. Este aparelho não é uma exclusividade do rap, mas, como foi possível observar na história da “evolução do hip-hop” (conforme o título do premiado documentário), desempenhou um papel significativo para o aprimoramento do estilo. Teperman (2015, p.22) assevera que o *sampler* “armazena sons diferentes em uma memória digital, que pode ser acessada posteriormente”. Músicas famosas de estilos os mais variados foram “sampleadas” e utilizadas como base dos raps. Até o presente, algumas apropriações de músicas por amostras eletrônicas geraram processos judiciais referentes à reivindicação de autoria. Porém, na medida em que os primeiros desentendimentos sobre direitos autorais foram resolvidos, o método do sampleamento (ou *sampling*) passou a ser cada vez mais utilizado para a gravação de músicas de rap.

3.8.4 Scratch

Existe uma enorme variedade de efeitos sonoros extraídos pelos DJ's de seus toca-discos (*pick-ups*) por meio de técnicas que surgiram do hip-hop. O manuseio de dois discos iguais ou diferentes tocados ao mesmo tempo, bem como a intercalação precisa de trechos de músicas com andamentos distintos, são algumas das invenções creditadas aos rappers. Nomes como Kool Herc, Grandmasterflash, Afrika Bambaata e Marley Marl passaram a explorar as potencialidades latentes dos aparelhos a fim de obter novas sonoridades.

As experimentações realizadas por esses artistas foram: controlar e girar os discos, friccionando-os, com os dedos no sentido inverso da rotação dos aparelhos; ligar os toca-discos a outros canais de áudio e amplificar os sons dos ruídos. Todos os efeitos dessas ações foram estudados por DJ's do hip-hop, e as técnicas correspondentes sistematizadas e aprimoradas. Dentre os efeitos obtidos, um dos mais emblemáticos é o *scratch*: o som dos arranhões da agulha atritada com o disco, feito propositalmente pelo DJ. Este som varia conforme a alteração do ritmo da fricção da agulha sobre o vinil. É

atribuída a Theodore Livingston, mais conhecido como DJ Grand Wizard Theodore, a invenção do *scratch*. Um dado interessante é que a referida técnica foi desenvolvida de modo a não estragar o disco.

3.9 Rap: música, construto estético-social ou canção?

O rap é questionado frequentemente da seguinte forma: rap é música? Diversas manifestações musicais, tais como o jazz nos Estados Unidos e o samba no Brasil, sofreram o mesmo questionamento por não se adaptarem aos rótulos comerciais ou aos cânones da música europeia em diferentes épocas. No caso do rap, contribuíram para esse preconceito a restrita variação melódica das rimas e a “ausência de instrumentos musicais tradicionais” (TEPERMAN, 2015, p. 53).

No entanto, uma parcela dos pesquisadores das culturas populares considera o rap do movimento hip-hop efetivamente uma música e, mais do que isso, uma música inovadora, pois rompe com os antigos conceitos de arte. Favorável à compreensão do rap como música, o filósofo norte-americano e proponente de uma teoria estética pragmatista Richard Shusterman (1998, p. 144) afirma o seguinte:

O rap é uma arte popular pós-moderna que desafia algumas das convenções estéticas mais incutidas, que pertencem não somente ao modernismo como estilo artístico e como ideologia, mas à doutrina filosófica da modernidade e à diferenciação aguda entre as esferas culturais.

O filósofo sustenta que uma análise pormenorizada do universo do hip-hop permite concluir que o rap satisfaz às exigências mais rigorosas da tradição musical dominante. O que impede uma aceitação mais ampla do rap entre os críticos da teoria estética tradicional é precisamente o fato de que o gênero questiona “qualquer distinção entre artes maiores e arte popular fundada em critérios puramente estéticos, assim como coloca em questão a própria noção de tais critérios” (SHUSTERMAN, 1998, p. 144). Assim, o filósofo propõe o rap enquanto uma estética alternativa, que ele qualifica como uma estética pós-moderna³¹. Um exemplo da afinidade do hip-hop com a arte pós-

³¹

Cf p.94.

moderna é o compartilhamento de um atributo que o autor denomina apropriação ou incorporação reciclada, em oposição à ideia de criação original única.

Shusterman (1998) argumenta que o *sampleamento*, método de composição que foi comentado acima, promove a incorporação reciclada na medida em que os DJ's, enquanto manuseiam discos nos equipamentos de gravação, criam uma nova música por meio da seleção e combinação de faixas já existentes. Além do *sampling*, o autor identifica, ainda, outras três diferentes técnicas de montagem de trechos de disco: o *scratching* simples, o *scratch mixing* e o *punch phrasing*³². Todas essas técnicas conferem ao rap uma variedade de formas por meio da reciclagem artística, semelhante às obras de Andy Warhol, com suas reduplicações de imagens comerciais.

Através da incorporação reciclada, o rap desafia o ideal tradicional de originalidade, rompendo com o culto ao gênio do romantismo e com o dogma da novidade radical da arte moderna. Além disso, o estilo contribui para questionar a dicotomia entre criação e cópia, bem como entre artista e plateia, desafiando o ideal tradicional de unidade e de autenticidade por meio da sobreposição de diferentes camadas musicais que resultam em informação nova. Ao compor rimas inéditas em cima de músicas e ritmos antigos, o rapper não pretende que sua obra seja inviolável, e coloca em questão a ideia mesma de obra. Assim, a preocupação em preservar a integridade da música se torna menos importante do que a abertura para o novo proporcionada pela reutilização de materiais artísticos alheios. Ainda, de acordo com Shusterman (1998), outra característica da inovação do rap diz respeito à montagem, compreendida como um método de composição. Este método colabora para desafiar as ideias de universalidade e de permanência da obra. Ao contrário disso, a montagem valoriza a singularidade e a impermanência da criação artística, fazendo com que o artista e o público se vinculem ao instante presente e ao entorno, de modo a intensificar sua experiência estética.

³² Para Shusterman (1998), o *scratch* simples é um modo mais agressivo de deslizar a agulha sobre o disco, o *punch phrasing* acrescenta um efeito rítmico ao som de outro disco e o *scratch mixing* é a sobreposição de sons e mixagem de dois discos diferentes tocados ao mesmo tempo.

O filósofo brasileiro Rodrigo Duarte (2007), por sua vez, critica Shusterman, para quem o rap consiste em uma arte musical autônoma, como se o estilo possuísse um nível de sofisticação semelhante ao das músicas de tradição europeia. Inicialmente, o autor pondera que manifestações artísticas como o rap não devem ser analisadas pela simples oposição entre obra de arte e mercadoria cultural. Tampouco devem ser confundidas com a “arte leve”, que, por sua simplicidade formal, não suscita qualquer esforço intelectual por parte da audiência e dos artistas. Diferentemente disso, o rap está vinculado a uma cultura popular que critica e se mobiliza para a transformação da ordem social.

Enquanto a arte leve está totalmente integrada aos ditames da indústria cultural, o hip-hop é expressão da resistência de populações historicamente prejudicadas e, por isso, não deve ser equiparada a uma mercadoria destinada ao entretenimento. Prosseguindo em sua análise, Duarte (2007) retoma os argumentos de Shusterman (1998) sobre o modo como o rap desestabiliza as noções da teoria estética tradicional e de arte pós-moderna. O filósofo brasileiro considera, no entanto, que o autor não discerne arte leve de arte popular, e este equívoco induz a outras imprecisões teóricas. Uma delas se refere à equiparação de manifestações tão díspares como arte da cultura popular e arte erudita.

Duarte (2007, p.250) menciona a ponderação de Shusterman a respeito da impossibilidade de avaliar a arte popular de acordo com os mesmos parâmetros da arte erudita, mas enfatiza que o referido filósofo propõe uma solução problemática, a saber, de que a defesa da primeira “seja feita no território inimigo”, uma vez que “a discussão filosófica tem sido historicamente solidária com a alta cultura e não com a cultura popular”. Para o pesquisador mineiro, o autor paradoxalmente aceita e rejeita os cânones da cultura dominante para a avaliação do rap sem efetivamente demonstrar a vinculação entre arte popular e arte erudita.

Em outras palavras, o filósofo norte americano pretende demonstrar como o rap é uma música inovadora sem, contudo, se basear em critérios propriamente musicais como, por exemplo, relacionados à harmonia, melodia e ritmo. Deste modo, procura contestar os valores dominantes na arte e, ao mesmo tempo, se rende a eles, por uma

suposta necessidade de convencer quem de forma alguma será convencido de que uma cultura popular possa ser tão sofisticada quanto aquilo que se convencionou chamar de alta cultura. Afinal, os detratores das culturas populares devem seu *status* de arautos do bom gosto às ditas artes “superiores”.

Duarte (2007), pelo contrário, atenta para o fato de que o rap não deve ser avaliado puramente por suas características formais, como uma arte popular, uma vez que este aspecto pode mesmo ser irrelevante diante de toda a sua significação social. Mais do que uma arte musical, o hip-hop consiste em um construto estético social, que deve ser avaliado de acordo com a sua história cultural e seu engajamento político. O filósofo reconhece o valor estético do hip-hop, que cultiva diferentes linguagens expressivas, abrangendo desde a arte visual do grafite até a corpórea do *break*. Portanto, o hip-hop não deve ser analisado exclusivamente com base em aspectos formais, do ponto de vista estritamente musical. Caso contrário, se perde de vista a riqueza da cultura na qual o rap se insere. De acordo com Duarte:

É necessário introduzir um conceito de um modelo de cultura semi-autônoma, i.e, esteticamente dependente de fórmulas já conhecidas – sem o quesito de inovação quase sempre associado à complexidade formal –, porém política e ideologicamente independente do discurso predominante do capitalismo tardio (DUARTE, 2007, p. 261).

O filósofo brasileiro assevera que a simplicidade formal do rap facilita a descaracterização do estilo pela indústria cultural, uma vez que os códigos desta música são facilmente manipuláveis e reprodutíveis por especialistas na produção e divulgação de *hits*, que são músicas de sucesso comercial. Isso pode ser observado em raps cuja forma musical foi padronizada a partir de pesquisas sobre os efeitos na audiência de melodias, ritmos, duração, etc., indicando a facilidade de assimilação de gêneros como o hip-hop pela indústria cultural. De modo semelhante, algumas músicas derivadas da cultura popular foram manipuladas em sua estrutura de acordo com especificações de grandes gravadoras para suprir as demandas do mercado. O mesmo não ocorre, por exemplo, com a música serial de **Schönberg**, cuja complexidade formal inibe qualquer tentativa de torná-la palatável para as massas a fim de obter lucro.

Embora Duarte (2007) apresente o rap corretamente como um construto estético social, que deve ser analisado de maneira abrangente, de modo a evitar confusões desnecessárias com artes que pertencem a outras tradições históricas, não fica demonstrado exatamente em que consiste a suposta simplicidade formal do estilo. O rap seria simples relativamente à melodia, harmonia, ritmo e timbre? Se sim, não seria possível que esta simplicidade estivesse vinculada a outras formas complexas que, por sua vez, não conseguem ser apreendidas através de critérios musicais tão restritivos? Até o momento, diversos musicólogos se dispuseram a responder a essas mesmas questões, prevalecendo um acordo no sentido de avaliar a complexidade do rap a partir e por meio da interação entre música e letra – entre DJ e MC.

Um importante método de análise do valor formal de gêneros musicais como o rap é exemplificado pela abordagem semiótica da canção, proposta por Luiz Tatit (1998). Para o autor, o gênero da canção popular, caracterizado pela relação entre melodia e letra, deve ser analisado por meio de ferramentas teóricas específicas. As análises que se limitam à perspectiva da literatura ou da música separadamente não são capazes de apreender a complexidade do trabalho artístico do compositor popular.

Um dos desafios musicais da canção diz respeito à dicção, isto é, à relação tensa entre o ritmo da fala e a continuidade e segmentação da melodia. De um lado, as vogais formam sons apropriados para a sustentação de notas, pois facilitam a passagem do ar pelas membranas vocais até a estabilização sonora em um tom definido. De outro, as consoantes “interrompem esse fluxo e marcam os pontos de início e final das figuras rítmicas” (Teperman, 2015, p.49). De maneira que o compositor que privilegia a utilização das consoantes investe principalmente em aspectos rítmicos, e o compositor que privilegia as vogais reforça aspectos melódicos.

Pelo exposto, constatamos que a análise formal das canções possui como matéria de interesse a relação tensa entre a instabilidade da linguagem oral e a estabilidade sonora da linguagem musical. Deste modo, Tatit (1998) propõe três procedimentos distintos para a análise semiótica da canção, que permitem avaliar a plausibilidade da interação entre canto melódico e falado, que são os seguintes: a figurativização, a tematização e a passionalização.

A figurativização consiste em adequar a entoação melódica da linguagem musical à entoação do cotidiano da linguagem oral, produzindo um gesto que presentifica a mensagem da canção. Segundo Teperman (2015, p.50) “trata-se de um esforço de ‘naturalidade’ do canto, o gesto que procura manter o vínculo entre o canto e a fala”. Um dos recursos característicos deste procedimento é a utilização de vocativos, imperativos e demonstrativos, que propiciam ao ouvinte a sensação de reviver as circunstâncias relatadas na canção. Deste modo, a figurativização consiste na ênfase na mensagem da música, pelo modo como a melodia realiza a entoação da linguagem oral.

O segundo procedimento (tematização) consiste na reiteração da melodia face à reiteração de uma situação contida na letra. Como se a melodia emulasse musicalmente as ações praticadas por um personagem da canção. Tatit (1998, p.102) menciona o exemplo da canção “Pedro Pedreiro”, de Chico Buarque, em que a melodia e o ritmo de versos como “Pedro pedreiro pensamento esperando o trem” traduzem musicalmente o mesmo movimento de espera sugerido pela letra. A reiteração produzida pela junção entre melodia e letra ocasiona a regularidade de padrões rítmicos e melódicos.

O terceiro procedimento (passionalização) consiste em configurar um estado emocional (de solidão, frustração, ciúmes, etc.) a partir da intensificação das alturas (progressão para as regiões mais agudas de uma tessitura) e do prolongamento da duração rítmica. Aqui, em vez de a melodia emular uma ação, ela faz coincidir uma tensão acústica a uma tensão psíquica. Portanto, a passionalização tende a uma introspecção e apela à subjetividade, sendo característica das canções românticas. De acordo com Tatit: “a presença simultânea da tematização, da passionalização e da figurativização no mesmo campo sonoro e o revezamento das dominâncias de um processo sobre o outro constituem o projeto geral de dicção do cancionista” (TATIT, 1998, p.103).

Amparado pelo referencial teórico descrito acima, Marcelo Segreto (2015) argumenta que o rap possui complexidade ao compreendê-lo como uma linguagem cancional. Para o autor, de modo geral, no rap ocorre a predominância dos procedimentos de tematização e, principalmente, de figurativização, pois a preocupação em tornar o discurso revelador da realidade do ouvinte é constitutiva desta linguagem.

Assim, o rap difere significativamente de outros tipos de canção quanto à relação entre figurativização, tematização e passionalização.

Segreto (2015) empreendeu análises de faixas de discos gravados pelo grupo *Racionais MC's* e demonstrou que diversas delas apresentam complexidade na interação entre letra e melodia ou, de modo mais evidente, entre letra e ritmo. Em uma de suas análises, verifica a correspondência entre a fala “chame a ambulância”, da faixa *Rapaz Comum*, e a variação rítmica da semicolcheia para a tercina na entoação desta fala, o que colabora para o efeito da tematização.

O autor constata, ainda, que a maior parte dos andamentos das canções de rap está localizada entre 73 e 96 batimentos por minuto. Isto porque, provavelmente, é nesse intervalo que a subdivisão rítmica da letra se torna suficientemente constante e com precisão para enfatizar a mensagem acima de qualquer outro aspecto sonoro. O DJ, por sua vez, altera os andamentos das bases originais do repertório da *soul music* em uma relação de sinergia com o MC, realçando a figurativização do rap. De acordo com Segreto:

Ao examinar grande parte da produção do rap brasileiro, pudemos constatar que todos apresentam praticamente o mesmo padrão rítmico. Predominantemente, encontramos uma subdivisão binária da pulsação. As sílabas da letra subdividem o pulso em quatro partes [...]. Notamos então que mesmo com a forte presença da língua oral, há elementos musicais fundamentais para a composição do rap. Caso contrário, qualquer discurso verbal poderia se tornar uma canção (SEGRETO, 2015, p.22).

É possível constatar em algumas músicas de rap a tendência à não estabilização da frequência sonora em alturas definidas na voz do MC. De modo que a escansão das rimas sobre a batida não configura qualquer variação melódica que corresponda a uma escala musical. Ou seja, a melodia no rap não é tonal porque não há estabilidade suficiente nas notas entoadas pelo MC que possam produzir relações harmônicas e melódicas entre si.

Segreto (2015, p. 31) observa que, no rap, “a fala ainda assim prevalece sobre a música, sendo o aspecto que mais chama a atenção do ouvinte”. A partir disso, deduz que a eficiência da mensagem do hip-hop está condicionada à clareza com que é exposta, de modo a enfatizar o papel social desta arte. Este recurso favorece a

aproximação entre rapper e público, suscitando o questionamento a respeito da separação entre artista e plateia. Ou seja, o rap demonstra sua autenticidade na medida em que o conteúdo político da mensagem do hip-hop se articula coerentemente com a forma musical. O rapper é tão rigoroso com a mensagem das letras quanto com a música em seus elementos específicos: andamento, entoação, precisão rítmica, etc.

É necessário ponderar que a análise semiótica da canção é proposta por seu autor como uma ferramenta específica, que interpreta a arte cancional como um domínio que difere tanto da música quanto da literatura, apesar de sua proximidade com ambas. Além disso, Tatit (1998) e Segreto (2015) reconhecem as limitações dos procedimentos analíticos apresentados, uma vez que os cancionistas possuem suas próprias referências composicionais. De qualquer maneira, o sistema semiótico foi sugerido somente com a finalidade de orientar reflexões sobre a canção. A este respeito, Tatit afirma:

O percurso gerativo³³, no fundo, apenas sistematiza, com a devida economia conceitual, nossa prática espontânea de reflexão sobre os textos. Fornece uma trajetória consequente às necessárias abstrações e evita que, a cada análise, tenhamos de retomar o ponto de partida. Entretanto, o ganho que se obtém em termos de progresso analítico é relativizado por se tratar de um modelo arbitrário, como todo modelo, e que acaba se convertendo numa espécie de guia para reflexão (TATIT, 1998, p. 130).

Os procedimentos analíticos propostos por Tatit (1998) contribuem para revelar a complexidade de uma modalidade cujo valor estético se encontra na intersecção entre duas formas de arte distintas. A análise formal da canção deve mirar o diálogo entre música e poesia para fazer justiça ao trabalho composicional. Resta a dúvida, porém, sobre se o rap deve realmente ser analisado como uma canção, uma vez que uma parcela dos MC's e DJ's parecem não compreender sua própria arte nesses mesmos termos. Muitos deles sequer se convencem da necessidade de chamar o rap de música, ou mesmo de poesia, quanto mais de canção. Nesse caso, se o rap não é música, tanto pior para a música.

Pelo exposto, podemos depreender que Shusterman (1998) está correto em afirmar que o hip-hop é uma arte pós-moderna que propõe novos critérios estéticos. No

33

Trata-se da análise estrutural proposta pelo semioticista Algirdas J. Greimas.

entanto, este gênero não precisa da autorização de filósofos ou de críticos de arte, ao contrário do que o autor insinua. Por outro lado, Duarte (2007) tem razão em propor o rap como um construto estético social, uma vez que o hip-hop é um movimento artístico abrangente e a música é somente um aspecto entre muitos outros que integram uma cultura de resistência das populações marginalizadas.

Porém, diferentemente do que o filósofo brasileiro sugere, alguns tipos de rap resistem à indústria cultural não apenas por se caracterizarem como um construto estético social, mas também em razão de sua complexidade do ponto de vista formal. Por isso, o rap necessita de outros instrumentos de análise além daqueles disponibilizados pela tradição da música clássica. A análise semiótica da canção de Tatit (1998) oferece instrumentos que permitem contemplar a sofisticação do trabalho artístico do rap. Mas o estilo, por outro lado, não se confunde com a canção, e por isso demanda igualmente um método de análise imanente às suas virtualidades.

3.10 O rap pelo rap

Se, por um lado, é dispensável a meta de incluir o rap no rol das músicas de vanguarda segundo os cânones europeus, pela própria incoerência desta ideia, por outro, torna-se necessário refletir no que consiste a sofisticação deste gênero. Por isso, apresentaremos a seguir uma análise estética segundo os critérios do rap.

Algumas ferramentas de análise musical do estilo foram desenvolvidas por seus próprios adeptos. Assim, rappers do mundo inteiro realizam a análise do *flow*, das batidas, dos versos e dos demais elementos de acordo com um conhecimento que reúne referências da música europeia e de povos africanos. Um dos críticos de maior repercussão no hip-hop brasileiro atualmente é o rapper baiano Raí Faustino (2016), que divulga em sua página eletrônica do *Youtube*³⁴ uma série de resenhas e análises de faixas e vídeos de rap. Este músico se propõe a analisar obras de diferentes artistas

³⁴ A indicação deste crítico foi sugerida pelo MC Daniel Garnet, que também integra o Grupo de Pesquisa do Hip Hop comentado no início do capítulo. O endereço eletrônico do canal de Faustino é: <https://www.youtube.com/channel/UCdjzPt5poK_aLeObyFuq4fA/playlists>. Disponível em: <27 de maio de 2017>.

brasileiros e internacionais, por meio de abordagens variadas. Em alguns vídeos são priorizadas as análises das rimas, em outros o destaque é o *flow*, e até mesmo é ensinada a utilização de *samplers* e outros programas eletrônicos para a gravação de batidas.

Na análise de Faustino de um trecho da música *Favela Vive 2*³⁵, composto por MV Bill, é possível observar o elevado nível de elaboração do *flow* (ou levada) deste rap, a partir da relação entre rimas, batidas e mensagem da letra. Inicialmente, o crítico atenta para alguns aspectos rítmicos do seguinte trecho:

Se for pra botar pano quente
Eu prefiro o isqueiro e botar fogo
Olho grande no progresso alheio, isso é inveja, pra mim não é
jogo
Aqui nesse mundo, bandanas na cara não valem de nada

Faustino observa que há diversas pausas com a voz no decorrer do *flow* que intensificam a “carga dramática” da letra. Em seguida, indica que a figura rítmica dos dois primeiros versos é a tercina (de subdivisão ternária, com três notas por batida), e que a primeira palavra “Se” é iniciada em um tempo anterior ao início do compasso – ou *anacruse*, de acordo com a notação musical tradicional. Simultaneamente, a acentuação das sílabas fortes do primeiro verso coincide perfeitamente com os tempos fortes das batidas (“FOR”, “boTAR”, “QUENte”).

Na sequência, há uma variação rítmica em “*Olho grande no progresso alheio*”, pronunciadas como se fossem colcheias e semicolcheias, que são figuras de subdivisão binária, em vez de ternária, como nos versos anteriores. No último verso desta estrofe, MV Bill retorna para as tercinas. Para o crítico, esta mudança de figura rítmica (da tercina para a semicolcheia e depois para a colcheia) resulta no *swing*³⁶, isto é, promove um balanço, tornando a música mais dinâmica. Além disso, os versos em tercina e em semicolcheia e colcheia correspondem a *flows* distintos que geram “expectativas” e

³⁵ A música *Favela Vive 2* é o resultado de um *cypher* que, no rap, possui o significado aproximado de reunião de diferentes MC’s. Neste caso, os participantes são MV Bill, Funkero e D.K.

³⁶ Cf. Cap. III p.115-117.

“sensações” diferentes, enquanto é mantido pelo MC, do ponto de vista da letra, um nexo de sentido entre as frases. Deste momento em diante, a análise prossegue:

Pequenos soldados da vida real carregando fuzil e granada
Favela vive!
Bagulho de sujeito homem, não de moleque
Não vem querer pagar de patrão
Aqui ninguém é chefe só porque fuma um beck

O primeiro verso finaliza um assunto da letra no penúltimo compasso de um ciclo de oito compassos, periodicidade esta que é comumente utilizada para delimitar a duração do desenvolvimento completo de uma ideia rítmica e melódica na música popular do Ocidente. Por sua vez, a expressão “Favela Vive” do segundo verso é pronunciada como figuras rápidas (semicolcheias) em um dos contratempos do último compasso desse ciclo, de modo a introduzir repentinamente o assunto do ciclo seguinte da letra antes que o mesmo seja iniciado.

A partir de “Bagulho de sujeito homem”, os versos começam a ter durações assimétricas, que não coincidem com o início e o fim dos compassos de quatro tempos. Enquanto isso, o acento rítmico da palavra “pagar” coincide com a caixa do *bum-clap*, elemento este que foi descrito anteriormente ³⁷. Por isso, para Faustino, MV Bill utiliza a voz como um elemento percussivo, conferindo riqueza musical à mensagem da letra.

Em seguida, o crítico indica outro momento em que o MC carioca consegue potencializar o conteúdo da letra pela forma conferida à música:

Vai além da visão, sair de casa e bater de frente com o
caveirão
Com um 762 apontado na minha cabeça
O cana me revistando e cheirando minha mão, não

Os dois primeiros versos são cantados com semicolcheias, constituindo uma espécie de *speed flow*, que são levadas cantadas com velocidade rápida. De acordo com Faustino, quando a *levada* acelera a partir de uma sequência de semicolcheias no verso

37

Ver página 69.

“com um 762 apontado na minha cabeça”, ocorre simultaneamente o aumento da tensão da situação narrada pelo rapper ao ser “enquadrado” pela polícia. No final, em “minha mão, não”, o *flow* desacelera para colcheias, e coincide justamente com o momento de maior desespero de quem narra esta cena. A palavra “não” soa até o primeiro tempo do compasso seguinte, que é marcado com o som do bumbo da bateria. Este bumbo, cujo som é extremamente grave, simula o horror pela semelhança com um estrondo (de uma bomba talvez). Por isso, é possível perceber uma total sintonia entre o que a letra diz e o modo como o ritmo foi organizado, construindo um efeito de tensão.

Ainda nesta análise, Faustino apresenta outros exemplos de complexidade formal. O músico de Salvador indica um momento em que a levada de MV Bill realiza uma polirritmia, pois, enquanto a acentuação métrica dos versos ocorre na razão de seis semicolcheias, a batida segue com o padrão de quatro semicolcheias. Por isso, o início das frases coincide alternadamente com tempos fortes e tempos fracos do compasso. Além desses exemplos de elaboração rítmica, nos diversos vídeos publicados no *Youtube*, o crítico evidencia a sofisticação de outros aspectos formais do rap, como no caso das rimas de *Humble*, do norte-americano Kendrick Lamar. Nesta música, é possível constatar uma série de rimas internas e externas, multissilábicas, que criam um efeito polirrítmico e, ao mesmo tempo, permitem estabelecer múltiplas relações de sentido (semântico e musical), por meio da dubiedade das construções.

Com isso, Faustino contribui para desenvolver uma compreensão mais aprofundada do nível de elaboração do rap enquanto linguagem artística. O crítico enfatiza a dificuldade de *obtenção do máximo de rimas internas e externas em um curto espaço de tempo em uma mesma levada ou flow com a manutenção da linha de raciocínio*. No entanto, não seria sequer necessário recorrer a este rapper para realizar uma simples constatação: quem faz rap – MC, DJ, *B-boy* e *B-girl*, *beat box*, etc. – produz uma arte que exige o desenvolvimento de técnicas corporais e de métodos de raciocínio que se chocam com os padrões culturais estabelecidos. Tanto isso é verdadeiro que músicos de jazz como Bradford Marsalis e de outros gêneros musicais que gozam de prestígio artístico recorrem ao rap para aprimorar aspectos relacionados à sonoridade e, principalmente, ao método composicional.

O principal, no entanto, é que os rappers realizam gestos artísticos elaborados. Afinal, quantos são os intelectuais que poderiam discursar sobre assuntos os mais variados com a mesma desenvoltura e presença de um MC que costuma participar de batalhas (o *freestyle rap*)? Quantos regentes, maestros e músicos de concerto conseguiriam dispor a qualquer momento da precisão de uma gravação e dos efeitos dos equipamentos tecnológicos para compor instantaneamente uma música, como faz o DJ?

No capítulo seguinte, será apresentado outro estilo musical que possui afinidades com o rap no sentido de contribuir para a formação de uma consciência emancipada. Este gênero é o jazz, que antecede o rap, mas, assim como este último, se mantém em sintonia com as mudanças culturais e sociais no mundo inteiro. Os dois estilos compartilham características importantes como o método da improvisação para a criação de frases musicais, o jogo de pergunta e resposta e o *swing*. Todas essas características dizem respeito a artes da Diáspora do Atlântico Negro. Por isso, apresentaremos a seguir notas sobre a história e aspectos da linguagem musical do jazz.

4. AS CORES DO JAZZ

*Tempo lento/ espaço rápido, / quanto mais
penso,/ menos capto. / Se não pego isso
que/ me passa no íntimo, / importa muito? /
Rapto o ritmo/ espaço tempo ávido,/ lento
espaçodentro/ quando me aproximo,/
simplesmente me desfaço/ apenas o
mínimo/ em matéria de máximo.*

(Paulo Leminski, *O mínimo do máximo*, 1991).

Apresentaremos a seguir alguns comentários sobre o jazz e os elementos estéticos³⁸ que o distinguem. O propósito é estabelecer algumas relações entre a arte jazzística, a história social e as manifestações político-culturais ao longo do século XX, internacionalmente e no Brasil. No decorrer da pesquisa, o objetivo é pensar as contribuições do jazz à luz da formação cultural e do engajamento estético dos estudantes da escola pública. Assim como o rap, o jazz possui afinidade com a ideia de uma educação para a emancipação, o que é corroborado pelo fato de os jazzistas terem revolucionado a maneira de compor e organizar melódica, harmônica e ritmicamente os sons, além de terem contribuído para afirmação social dos negros a partir dos Estados Unidos.

³⁸ Por elemento musical, entendemos cada um dos componentes estruturantes da música em geral, mas, a depender do gênero, pode servir igualmente como um princípio de desestruturação, que pode modificar os códigos musicais vigentes.

4.1 De Nova Orleans para o mundo

De acordo com o historiador inglês Eric J. Hobsbawm (1989), o jazz é um fenômeno cultural que surgiu aproximadamente em 1900, e a sua pré-história remonta aos negros escravizados do sul dos Estados Unidos trazidos da África Ocidental. Esses africanos cultivaram algumas práticas musicais que eram proibidas ou apenas toleradas na sociedade escravocrata estadunidense. Tais práticas envolviam a polifonia vocal e rítmica e o padrão de canto e resposta, presentes nas *field hollers* (músicas satíricas e improvisadas) e as canções de trabalho (*work songs*), todas pertencentes à herança musical dos negros escravizados. As canções de trabalho e as *hollers* são músicas em parte rituais, em parte pagãs e “mais ou menos cristianizadas” (HOBBSBWM, 1989, p. 61), que serviam como uma espécie de válvula de escape para a violência sofrida pela população escravizada.

Além disso, o jazz é fruto de tradições culturais espanholas, francesas e anglo-saxãs que se fundiram com a música africana dos trabalhadores escravizados. O estilo que o antecedeu de maneira mais direta é o *ragtime*, que se popularizou em Sedalia (no estado do Missouri) e é predominantemente escrito e tocado ao piano. Apesar de não haver improvisação no *ragtime*, a estrutura de suas composições foi aproveitada posteriormente nas improvisações jazzísticas. Para os jornalistas e pesquisadores alemães Joachin-Ernst Berendt e Günter Huesmann (2014, p. 32), “é no *ragtime* que a música africana e a europeia se encontram pela primeira vez em pé de igualdade”. Isto porque o *ragtime* assimila uma vasta gama de influências da música da Europa, que vão desde as composições de Chopin, Lizst, até a marcha e a polca, por meio de “uma concepção rítmica e um tipo de execução característicos da música afro-americana” (BERENDT & HUESMANN, 2014, p. 32).

Segundo Hobsbawm (1989), as influências europeias mais importantes na gênese do jazz foram anglo-saxônicas, devido à língua inglesa e à música religiosa dos colonizadores, que serviram tanto para o fornecimento das expressões verbais empregadas nas letras, quanto para o repertório do jazz e sua forma musical característica. Por sua vez, Berendt & Huesmann (2014) realizam uma pesquisa ainda

mais aprofundada sobre as origens do jazz e indicam que havia na década de 1900, em Nova Orleans, dois grupos distintos de afro-americanos que foram responsáveis por diferentes desdobramentos estilísticos e sociais: o dos *créoles* (crioulos) e o dos “negros norte-americanos”. O primeiro era constituído por descendentes de escravos libertos que desenvolveram vínculos com a cultura francesa e prosperaram economicamente, possuindo melhores condições de vida em relação ao outro grupo. O segundo era de negros africanos escravizados que formariam posteriormente a classe proletária pobre dos Estados Unidos, que não cultivou nenhum elo social com os europeus.

Asseveram os autores que o grupo dos crioulos era mais instruído formalmente, pois sabia ler partituras, enquanto o grupo de negros norte-americanos se baseava em uma cultura de tradição oral. O principal instrumento dos *créoles* era o clarinete, enraizado na cultura francesa por meio do carnaval (o *mardi gras*) e do traslado fúnebre (*funerals*), que desembocava em uma festa. Os dois grupos e suas diferentes referências e instrumentos passaram a interagir nas ruas de Nova Orleans, originando o estilo que recebe o mesmo nome desta cidade – e que também foi o primeiro estilo de jazz. O pianista Jelly Roll Morton foi um dos mais conhecidos representantes do *New Orleans*.

O estilo *Dixieland*, também conhecido como *jazz branco*, sucedeu ao *New Orleans* a partir de 1910. Este tipo de execução musical se caracterizava por ser menos expressiva e tecnicamente mais rigorosa. Assim, o estilo “branco” de tocar passou a se chamar *Dixieland*, e o surgimento deste nome está envolto de muitas lendas, como a de tocar por dinheiro, cuja nota continha a palavra “dix” (dez em francês). Segundo Berendt & Huesmann (2014, p. 37) “com o *ragtime*, o jazz de Nova Orleans e o *Dixieland*, começa a história do jazz”.

Curiosamente, a era de ouro do jazz de Nova Orleans ocorreu na Chicago de 1920. É preciso observar que Nova Orleans, cidade do sul dos EUA, havia se transformado em uma base militar durante a entrada do país na Primeira Guerra Mundial, momento em que os responsáveis por promover um ambiente festivo na região passaram a representar uma ameaça aos “bons costumes”. Por este motivo, os músicos enfrentaram dificuldades financeiras e tiveram de se mudar de lá, fixando-se em Chicago, cidade da região centro-oeste do país, que possui um clima ameno (com a brisa do mar de Michigan) e uma vida noturna que atraiu os músicos de Nova Orleans.

Quando lá se estabeleceram, os jazzistas passaram a conviver com os músicos de *blues*, gênero que também vivia o seu auge nessa localidade.

Havia inicialmente uma diferença entre o estilo *New Orleans* e o *blues*, que era cantado na zona rural dos estados do sul e possuía uma instrumentação e forma musical características. O *blues* era tocado geralmente com o canto e o banjo ou guitarra, na forma de 12 compassos musicais³⁹. Mas foi somente em Chicago que o *blues* no estilo canção e o *blues* rural desaguarão “na corrente dominante do jazz” (BERENDT & HUESMANN, 2014, p. 38). Desde então, o *blues* passou a ser um elemento constitutivo do jazz, atravessando todo o desenvolvimento posterior dessa arte. Nesse cenário, despontaram nomes como o compositor, cantor e trompetista Louis Armstrong e a cantora Bessie Smith.

Até o final dos anos de 1920, os compassos musicais se caracterizavam pelo compasso *two-beat*, que corresponde à contagem de duas batidas, em torno das quais o ritmo é organizado. A partir de 1930, os músicos de Kansas e de Nova Iorque realizaram outra inovação, ao empregar com maior frequência uma forma de tocar baseada no *four beat jazz*, que consiste na utilização do compasso com a marcação de quatro tempos⁴⁰.

Como consequência desta mudança deu-se o desenvolvimento de outro importante elemento: o *swing*. A palavra *swing* possui ao menos duas acepções: a primeira é uma característica do ritmo que confere certa tensão à execução, que confere ao jazz uma característica distinta da música europeia; mas também se entende por esta designação o estilo que fez sucesso comercial, por meio das grandes orquestras – as *big bands* – tocadas nas rádios.

É nas *big bands* que se observa inicialmente o aumento da importância do solista, como que por uma espécie de paradoxo (afinal, as *big bands* são conjuntos

³⁹ Um compasso musical “é a maneira pela qual a música está dividida. Esta divisão pode ser em partes iguais ou variáveis”. (Marchetti & Biagioni, 2005, p.23).

⁴⁰ Louis Armstrong compôs músicas de quatro tempos uma década atrás, mas não com a mesma frequência desta nova geração de Kansas e de Nova Iorque.

muito maiores do que as bandas de Nova Orleans e Chicago, que propiciavam uma proximidade dos músicos entre si e com o público). Na era do *swing*, destacam-se as orquestras de Benny Goodman (clarinetista) e, mais tarde, de Count Basie (pianista).

4.2 O advento do be bop e do free-jazz

O sucesso comercial do jazz, que contou com a ambição de empresários que queriam transformá-lo no “maior negócio musical de todos os tempos” (BERENDT & HUESMANN, 2014, p. 40), ocasionou uma tentativa simultânea de músicos de diversas regiões do país de romper com os clichês rítmicos e melódicos que passaram a predominar nas músicas de jazz mais tocadas nas rádios. Diversos artistas se opuseram à tendência de massificação do jazz, alguns de maneira crítica, outros nem tanto. Assim, aproximadamente em 1940, surgiu o bebop, um estilo cujo nome é “uma alusão onomatopéica ao salto intervalar mais apreciado na época: a quinta diminuta descendente”⁴¹.

Neste período, nomes como Charlie Parker (saxofonista) e Thelonious Monk (pianista) despontaram no cenário jazzístico, de modo a revolucionar os padrões rítmicos, harmônicos e melódicos de uma música que já possuía ampla repercussão na cultura popular estadunidense e mundial. Alguns ouvintes à época consideraram característico do bebop as frases musicais velozes, deixando de fora todas as notas que pudessem parecer desnecessárias. Essa sonoridade “vanguardista”, baseada em uma postura política de músicos que buscavam afirmar uma identidade de grupo, colaborou para que muitos admiradores do jazz se interessassem por suas raízes, ocasionando um *revival* de Nova Orleans.

Ao término da Segunda Guerra Mundial, o jazz já havia se expandido internacionalmente. Em Paris, as *jazz boîtes* serviram como ponto de encontro de filósofos existencialistas, que perceberam a afinidade entre o estilo musical e o momento histórico vivenciado, uma vez que as formas contemporâneas da arte jazzística (o bebop) refletia a intranquilidade existencial experimentada entre os

⁴¹ Ibidem, p. 41.

europeus. Por outro lado, os críticos condenavam o bebop como se esta corrente representasse o “fim do jazz”, por ser uma música “barulhenta”. Também deve ser mencionado que parte dos maiores jazzistas daquele tempo morreram de forma prematura (como o próprio Charlie Parker falecido aos 34 anos), pelo uso exagerado de drogas. Mesmo assim, estes músicos conseguiram atingir a excelência artística em uma idade na qual outros músicos estão apenas descobrindo o seu estilo.

No início da década de 1950, alguns jovens jazzistas continuavam a expressar musicalmente sua revolta contra o público acostumado à música comercial por meio da revolução da técnica instrumental e da improvisação do bebop. Porém, ainda em 1949, o trompetista Miles Davis se contrapõe à intranquilidade do mesmo bebop com a gravação de um disco pela gravadora Capitol, inaugurando o *cool jazz*, cuja concepção “fria”⁴² (*cool*) prevaleceu na primeira metade da década seguinte. A partir disso, o jazz como linguagem se desenvolveu com uma velocidade sem precedentes na história da música norte americana. O romance *The Subterraneans* de Jack Kerouac, destinado à geração *beat* e inspirado pelo *cool jazz*, é prova da crescente influência cultural deste gênero musical no período em questão.

De acordo com Hobsbawm (1989), a partir de 1960, o jazz perdeu bastante popularidade entre os jovens que preferiram o *rock and roll*. Para o historiador inglês, o jazz jamais reconquistou o alcance de outrora, restringindo-se ao conhecimento e à predileção de adultos. Ainda que isso possa ter ocorrido, somente depois desta década o jazz promoveu rupturas estéticas que repercutiram para além de suas fronteiras. Trata-se do advento do *free jazz* que, entre outras novidades, proporcionou: o ingresso na tonalidade livre (causando a impressão de atonalidade); a dissolução da simetria rítmica; a adesão à música de outras grandes culturas (como as da Índia, África, Japão e países árabes); a ênfase na intensidade catártica, orgíaca e, em alguns casos, religiosa; e a expansão do som para o âmbito do ruído. Isso porque “para as gerações mais jovens do *free jazz*, quase tudo o que se oferecera até então em termos de execução e técnica, condução harmônica e padrões métricos parecia ter chegado ao seu esgotamento”

42 Conforme será observado mais adiante nas páginas 105-106, o jazz inaugura a concepção de uma sonoridade sinestésica, na qual os músicos criam espécies de climas musicais por meio da construção de timbres e de frases como elementos centrais para a composição e execução musical.

(Berendt & Huesmann, 2014, p. 46). Esta procura da nova geração de músicos por sonoridades ainda pouco exploradas revitalizou o jazz.

A liberdade do *free jazz* está vinculada a um propósito deliberado de questionamento das normas musicais provenientes da Europa. De acordo com os jornalistas e pesquisadores alemães, quanto mais os jazzistas estivessem distantes dos elementos formais europeus, mais distantes estariam dos aspectos raciais, sociais e políticos da cultura hegemônica. A semelhança entre o jazz e a música de concerto vanguardista, tal como a música dodecafônica de Schönberg, que inspirou a teoria estética de Adorno (2011)⁴³, consiste na rejeição de ambas à harmonia funcional e suas “regras mortas”. Contudo, o jazz não se restringiu à contestação do sistema harmônico, mas também se lançou à tarefa de modificar a concepção rítmica. A acentuação dos tempos do jazz passou a não mais coincidir com aquela que usualmente era adotada para a marcação do compasso na tradição musical europeia. Por isso “no lugar do *beat*, surge o *pulso* e, no lugar do metro [...] surge uma ‘execução livre’ que não se pauta numa regularidade rítmica e em que grandes arcos de tensão são construídos e desenvolvidos com enorme intensidade” (BERENDT & HUESMANN, 2014, p. 48, *grifo nosso*).

Outro fator importante para o desenvolvimento do jazz foi o contato com a música de outras partes do mundo. Segundo os autores:

Ao jazz é intrínseca a diferença, a alteridade. O jazz nasceu dessa diferença da relação com o outro, isto é, do encontro entre o negro e o branco. Nos primeiros sessenta anos da história do jazz, esse outro foi a música europeia. O confronto com a nossa tradição musical ocidental não foi uma ocupação secundária dos jazzistas. Nele e por meio dele surgiram quase todos os estilos do jazz [...]. A música europeia como esse ‘outro’ – como a única alteridade – é um ciclo encerrado (BERENDT & HUESMANN, 2014, p. 48).

43 Para o filósofo, a música de Schönberg seria a expressão de uma possibilidade de emancipação pela persistente recusa do sistema tonal legado pela tradição da música ocidental, cujo material já teria se esgotado em suas possibilidades criativas. A fim de superar essas dificuldades, o compositor teria encontrado na negação desse sistema um modo de realizar concretamente uma autêntica *nova música*, na medida em que o seu método seria capaz de expor os conflitos das relações harmônicas e melódicas não resolvidos. Para Adorno (2011) essa exposição tornaria nítido para o ouvinte que uma verdadeira novidade musical ainda não teria sido realizada, e, em razão desta nitidez, passaria a negar o real como dado: condição necessária para o início de uma transformação efetiva nas relações musicais – e o mesmo deveria se suceder na sociedade em geral.

As motivações para superar o esgotamento da tradição musical da Europa relacionam-se com um engajamento político dos jazzistas, que contestaram tanto as regras musicais quanto as regras de uma sociedade capitalista e racista. Portanto, a busca por novas alteridades em direção às culturas da Índia, da África e do Japão está vinculada a uma luta por reconhecimento de artistas negros. Esse movimento de afirmação e de resistência étnica também é confirmado pelo fato de que muitos músicos negros também recusaram a religião cristã e se interessaram pela religião e música árabe. Os saxofonistas John Coltrane e Ornette Coleman e o baterista Art Blakey são exemplos de artistas do *free-jazz* que aderiram a ideias religiosas e à música de fora do mundo ocidental. Para Berendt & Huesmann (2014), o jazz formula em termos artístico-musicais o que é vivenciado socialmente pela comunidade negra.

Por fim, o *free jazz* também se caracteriza pela busca da ampliação do campo sonoro, integrando sons que até então eram percebidos como ruídos. Por isso, os artistas passaram a explorar não apenas os sons que se apresentavam como dados incontestes. Por exemplo, os pianistas passaram a percutir as cordas que estavam dentro do instrumento em vez de tocar as teclas da maneira tradicional (sentados e com as mãos sobre o teclado); os bateristas passaram a explorar a sonoridade dos cascos e das estantes de metal; em vez de tocar apenas as peles dos tambores. Esta liberdade foi associada à ideia de livre improvisação⁴⁴. Por isso, o antigo vocabulário do jazz (em parte baseado na tradição europeia) e seu sistema de regras não mais foram aceitos como algo fixo, embora, ao mesmo tempo, tivessem servido como fundamento a partir do qual o *free jazz* se desenvolveu.

Contudo, mesmo no mais livre *free jazz*, seguem implícitas certas regras, sem as quais não seria viável o diálogo entre os músicos. Em vez de propor uma liberdade sem regras, como se fosse um protesto iconoclasta que não prevê nenhum limite para a expressão individual, o *free jazz* é, ao contrário disso, altamente articulado. Ao se libertar da harmonia funcional e do ritmo contínuo, esta corrente desenvolveu diversas

44 Ver adiante seção sobre a improvisação no jazz, pois as ideias de improvisação e de liberdade não são sinônimos.

potencialidades dos instrumentos musicais, possibilitando que os artistas expressassem a sua individualidade de modo ainda mais complexo, com a utilização de timbres e de referências sonoras que extrapolam o universo musical europeu.

A propósito da improvisação do free jazz, Berendt & Huesmann afirmam o seguinte:

A música não segue mais o ouvinte. É o ouvinte que precisa seguir a música, sem pressupostos, para onde ela for. [...] Ele [free jazz] reforça o caráter da improvisação como processo aberto. Como os músicos do free jazz e os músicos da improvisação livre sempre levaram muito a sério essa ideia, tem sido inevitável a diferenciação e o refinamento permanentes das formas de improvisação nos últimos quarenta anos (BERENDT & HUESMANN, 2014, p. 54).

Nas décadas seguintes os músicos finalmente apreenderam o real significado do *free jazz*: a liberdade existia para que pudessem dispor de todo o material legado pela tradição musical que, até então, foi desenvolvido por meio de regras que resultaram em um automatismo coercitivo. Com as inovações da década de 1960, os músicos passaram a dispor simultaneamente de “terças, tríades, progressões da harmonia funcional, valsas, canções e metros com quatro batidas, formas e estruturas coesas e sonoridades românticas”⁴⁵. A dissolução da métrica, por exemplo, pôs em questão a naturalidade do ritmo contínuo que era vigente no jazz.

4.3 As fusões do jazz na década de 1970

A partir de 1970, é observada uma maior influência do rock sobre o jazz quanto ao emprego de instrumentos eletrônicos, com ênfase na composição e no arranjo, em uma nova estruturação rítmica e na execução coletiva, que proporcionaram uma relação diferenciada com o solo (improviso). Trata-se da década do jazz rock, ou do *fusion*, como se diz nos Estados Unidos. Este processo de fusão coincidiu com o “crepúsculo dos deuses” do rock, com a morte prematura de Jimi Hendrix, Jim Morrison e Janis

⁴⁵ Ibidem, p. 57.

Joplin (entre 1970 e 1971). No mesmo período dessas tragédias, surgiam os discos de *fusion* de Miles Davis, Weather Report e Mahavishnu Orchestra.

Mas é necessário atentar para o fato de que a “eletronização” dos instrumentos é anterior à explosão do rock e se deve principalmente ao trabalho criativo de músicos negros, alguns deles provenientes do próprio jazz e do blues – como a cantora Billie Holiday, que foi pioneira em desenvolver as potencialidades do microfone com a voz humana. Além disso, o som propriamente eletrônico é uma contribuição da música de vanguarda europeia, e não do rock.

Berendt e Huesmann (2014, p. 59) sugerem que “a necessidade auditiva do homem moderno se fez ‘eletrônica’, perpassando todas as classes e camadas da sociedade: dos guetos e das favelas até os festivais de música do mundo intelectual”. A este propósito, deve ser ressaltada a influência recente do rap sobre o jazz, assim como o jazz é a fonte primária das bases rítmicas empregadas no hip-hop desde o seu surgimento. Similarmente, o jazz foi influenciado pelo rock devido à sua força publicitária e repercussão entre os jovens, do mesmo modo que o rock se baseou originalmente e ainda se inspira no jazz.

Quase todos os elementos do rock, assim como os do jazz (e também do rap), são provenientes da música negra norte americana, a saber, o blues, *spiritual*, gospel e música dos guetos (*rhythm & blues*). Tanto que alguns músicos da época fizeram a seguinte afirmação: “dizer que o jazz bebe do rock é dizer que ele bebe de si próprio” (cf BERENDT & HUESMANN, p.61). Isto contraria a concepção de Hobsbawm (1989), segundo a qual a música comercial (o rock mais precisamente) vive à custa da originalidade dos músicos de jazz, ao passo que a influência do rock sobre a arte musical que o historiador inglês tanto admira representa o empobrecimento desta. Como pode ser observado, a partir de 1970, o jazz rock concretizou algumas das aspirações dos jazzistas da década anterior, ampliando o campo de possibilidades artísticas pelas razões mencionadas acima, de modo a preservar a singularidade do jazz e do rock nesta fusão⁴⁶.

⁴⁶ Particularmente quanto à fusão do ritmo, a “combinação entre o jazz e o rock se mostrou pouco satisfatória nos anos de 1960, sobretudo porque a fórmula rítmica básica do rock, como se pode ver nas

De todas as influências do rock sobre o jazz, a mais importante para esta pesquisa diz respeito à improvisação. Se, por um lado, se observa desde o *free jazz* uma tendência de coletivização da improvisação (todos são improvisadores, e não meramente acompanhantes de um solista), a partir de 1970 se verifica uma contra-tendência por parte de músicos que preferiram realizar solos desacompanhados de outros instrumentos. Portanto, constata-se nesse momento o “estranhamento” e o “isolamento do músico de jazz”, como uma espécie de “reflexo social” (Berendt & Huesmann, 2014, p. 62). Outra importante tendência deste período é a integração com elementos de culturas musicais ainda mais variadas que a da década anterior: indígena, brasileira e dos Bálcãs.

4.4 O jazz pós-moderno no final do século XX

O *jazz pós-moderno*, que desponta a partir de 1980, está vinculado às transformações culturais, sociais e políticas da época. Para Richard Shusterman (1998, p.145), o pós-modernismo é um fenômeno complexo e suas interpretações não são consensuais. No entanto, algumas características são frequentemente atribuídas a este fenômeno por estudiosos: I. A tendência à apropriação cultural, que no caso da música é expressa pelo método da “reciclagem” ou “pilhagem” dos estilos disponíveis – em contraste com a ideia de uma criação original única; II. A mistura eclética de estilos; III. A adesão às novas tecnologias e à cultura de massa; IV. A exposição das contradições inerentes às noções modernistas de autonomia e de pureza estética e V. A ênfase sobre o local e efêmero em vez do universal e eterno. Isso explica (ao menos parcialmente) a ocorrência, por um lado, de um movimento do jazz contrário ao esfacelamento pós-moderno, que intencionava recuperar a essência do passado – o jazz neoconservador – e, por outro, de um movimento que se engajava na situação de desorientação da contemporaneidade para realizar a colagem de fragmentos estilísticos a fim de renovar a arte musical (o pós-*free jazz*).

bandas famosas, é pobre em variação e, nesse sentido, não convém a uma música tão sensível quanto o jazz moderno” (Berendt & Huesmann, 2014, p. 60).

Enquanto algumas vertentes do jazz procuraram manter vivo o sonho de reconstituir a totalidade perdida da “era de ouro” do bebop e, por esta razão, desembocaram em clichês musicais, outros artistas aproveitaram-se dos estilhaços da tradição para introduzir elementos completamente novos, reinterpretando os clássicos à luz das conquistas técnicas recentes. Como sustentam Berendt & Huesmann (2014, p. 65):

Numa época em que as tecnologias digitais e computacionais da comunicação nos trazem uma quantidade avassaladora de informações, o mundo se afigura ao músico como um monte de estilhaços sonoros, cujos cacos ele deve reunir para formar seu ponto de vista pessoal e único acerca do mundo. Dos anos 1980 em diante, não há mais como se fiar numa forma unitária da verdade, nem no jazz, nem em qualquer outra arte.

Em 1980, além do jazz neoclássico ou neoconservador, havia uma grande quantidade de estilos e formas de tocar, tais como: o *pós-free jazz*; o *free funk* que se seguiu ao jazz rock, o *world jazz* (o diálogo do jazz com as culturas musicais do mundo inteiro) e a mistura da improvisação do *free-jazz* com ritmos “intratáveis” como o *punk*, o *heavy metal* e o *trash rock*. Estes estilos, ao mesmo tempo, não são isolados uns dos outros. Eles frequentemente formam combinações e os músicos transitam entre um e outro.

Mas foi a partir dos anos de 1990 que o jazz pós-moderno realizou um verdadeiro hibridismo, misturando-se aos mais variados estilos. Para nós, interessa particularmente a combinação entre o jazz e o hip-hop, denominada *jazz-meets-hip hop*. Esta tendência se deveu ao florescimento da cultura do *sampler* e do *remix*, da qual fazem parte os livre-improvisadores e instrumentistas. Conforme foi referido acima, era comum a apropriação dos músicos de hip-hop de trechos de discos de jazzistas como Art Blakey, Sonny Rollins, Charlie Parker e Miles Davis. Já em 1990, ao buscarem por novas sonoridades, os músicos de jazz se depararam com o rap e o *soul*, que lembravam suas próprias raízes.

Uma das principais características do rap que interessou aos jazzistas deste período foi o seu potencial de rebeldia e de protesto. Porém, esses músicos também se interessaram pela improvisação do hip-hop, que consistia em criar músicas originais com base em fragmentos existentes, por meio de instrumentos de alta tecnologia

acessíveis para o consumo de massas – como é o caso dos toca-discos ou *pick-ups*. Mas o rap também sofreu resistência dos jazzistas porque, onde alguns enxergaram originalidade, outros identificavam falta de criatividade pela apropriação de antigas letras e de bases musicais. Além disso, se alguns se inspiraram na rebeldia e contestação das letras de rap, outros desconfiaram da globalização e da popularização do estilo, que passou a servir ao mercado e ao lucro de empresários com o lançamento de discos de hip-hop por grandes gravadoras.

4.5 Notas sobre a história do jazz no Brasil

Para o crítico musical Carlos Calado (2014, p. 579), a história do jazz no Brasil seguiu um caminho próprio. O autor indica a ocorrência de uma “problemática relação cultural” em torno do entendimento do que poderia ser considerado jazz no país. Enquanto alguns músicos preferem a denominação jazz brasileiro (uma parcela opta pela pronúncia abasileirada “*jáiss*”) devido ao parentesco com a improvisação jazzística, outros aderem ao termo música instrumental brasileira, ou ainda música popular instrumental e música brasileira improvisada, tanto em razão do deliberado distanciamento da tradição das canções, quanto da atitude crítica em relação a uma suposta subordinação da música popular brasileira à norte-americana. De qualquer forma, ao menos desde 1920 as *jazz bands* brasileiras atuaram como conjuntos instrumentais que tocavam repertórios de gêneros internacionais e locais, tais como o choro e o maxixe.

Quanto ao choro, existem muitas semelhanças entre este gênero e o jazz, que culminou na formação de conjuntos que hibridizavam ambos os estilos. Esses gêneros possuem as seguintes afinidades: a influência africana, o ritmo sincopado, a concepção de uma música instrumental e a forma musical que se assemelha ao rondó. Entre os músicos de choro e de jazz no Brasil, destaca-se a figura do flautista, saxofonista e compositor Pixinguinha, integrante do conjunto Oito Batutas (que viria a se chamar Jazz Band Oito Batutas). Mas o estilo musical que parece ter uma relevância ainda maior para a música brasileira vinculada ao jazz é o samba.

O samba é para o jazz no Brasil tão importante quanto o blues foi para o jazz nos Estados Unidos. Além da fusão com o jazz, diversas combinações do samba com outros gêneros musicais foram bem-sucedidas e incorporadas à música brasileira, tais como o samba-funk, samba-choro, samba-canção, etc. São particularmente importantes duas fusões que envolvem o samba e o jazz: a bossa nova e o samba-jazz.

No caso da bossa-nova, as influências da música brasileira e da música norte-americana foram recíprocas. De um lado, os jazzistas foram atraídos pelas harmonias acompanhadas do ritmo sincopado da bossa-nova, que simplificou o complicado desenho rítmico do tamborim, quanto aumentou a complexidade dos acordes do samba, como podemos constatar com o violão de João Gilberto. Por outro, os compositores da bossa-nova apreciavam igualmente o virtuosismo dos improvisadores de jazz, com as suas aventuras harmônicas e rítmicas. A bossa se inspirou em diferentes tradições musicais estrangeiras, entre as quais a da música clássica de Ravel e Debussy, das canções norte-americanas de Cole Porter e George Gershwin, e do *cool jazz* tocado por músicos como os trompetistas Chet Baker e Miles Davis.

De acordo com Calado (2014), jazzistas como o saxofonista Stan Getz já haviam se interessado pela bossa-nova antes mesmo do evento histórico no Carnegie Hall em 1962, com as apresentações de Tom Jobim e João Gilberto, que foram um marco para a internacionalização do gênero. Diversas músicas deste repertório se tornaram temas de jazz tocados no mundo inteiro até os tempos atuais, ou seja, tornaram-se *standards* de jazz. Trata-se de uma compilação que serve como referência para jazzistas de qualquer parte do planeta, conhecido como *The Real Book* (o livro de jazz mais vendido mundialmente). *Wave* e *Garota de Ipanema* são músicas obrigatórias para qualquer improvisador nas ocasiões das *jam sessions*, eventos que reúnem os músicos de jazz.

Mas a bossa-nova também foi acusada de ser uma música artificial e inautêntica. O jornalista e historiador José de Ramos Tinhorão (1991), por exemplo, tem sido um crítico contumaz deste estilo. No livro *Pequena História da Música Popular*, o autor indica a ocorrência de uma espécie de domesticação do ritmo do samba na bossa-nova, por meio de simples imitações que os brancos da classe média faziam dos movimentos corporais e do som dos tambores dos negros. O autor observa, ainda, a cisão entre os músicos “ricos e remediados” da Zona Sul e os músicos dos morros da Zona Norte do

Rio de Janeiro. Para o historiador, a partir de 1940 a música produzida pelos jovens da zona sul tornou-se um “samba tipo bebop abolerado”, que “rompeu com a herança do samba popular”.

Em entrevista mais recente ao programa de televisão Roda Viva⁴⁷, é possível depreender da fala do mesmo historiador que a bossa-nova é uma espécie de jazz requentado, e que os norte-americanos apenas se interessaram por este gênero porque se parecia com a música que eles próprios sempre ouviram, em vez de se interessarem pela música autêntica do Brasil. Por outro lado, a canção *Influência do jazz* do cantor, compositor e violonista da bossa-nova Carlos Lyra brinca com o suposto relacionamento conflitante entre o samba e o jazz:

*Pobre samba meu
Foi se misturando se modernizando, e se perdeu
E o rebolado cadê? Não tem mais
Cadê o tal gingado que mexe com a gente
Coitado do meu samba mudou de repente
Influência do jazz
Quase que morreu
E acaba morrendo, está quase morrendo, não percebeu
Que o samba balança de um lado pro outro
O jazz é diferente, pra frente pra trás
E o samba meio morto ficou meio torto
Influência do jazz
[...]
Pobre samba meu
Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu
Pra não ser um samba com notas demais
Não ser um samba torto pra frente pra trás
Vai ter que se virar pra poder se livrar
Da influência do jazz*

Curiosamente, a letra de Lyra, ao mesmo tempo em que critica a perda do balanço da bossa-nova por influência do jazz, é contrariada pelo *swing* impresso na

⁴⁷ Este programa foi exibido em 03/04/2000, e contou com a presença dos entrevistadores Zuza Homem de Melo, Maria Amélia Rocha Lopes, Walter Garcia, entre outros críticos, que questionaram o historiador a respeito do seu pertinente desprezo pela bossa-nova. O autor justifica essa rejeição ao indicar a vinculação do gênero musical “a classe média branca das cidades”, ocasionando “o afastamento definitivo do samba de suas fontes populares (1991, p. 230).

Disponível em:

<http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/257/entrevistados/jose_ramos_tinhorao_2000.htm>. Acesso em: 21 de dezembro de 2016.

música enquanto é cantada, desmentindo com o som aquilo que se afirma com as palavras⁴⁸. O próprio Tinhorão (1991, p. 237) reconhece o “pensamento crítico” e irônico de Lyra, embora entendesse que o compositor estivesse basicamente preocupado com a indicação do “quase mimetismo a que chegara a bossa-nova na incorporação de células musicais e recursos particulares da música norte-americana”. Em outras palavras, o historiador acredita que Lyra apenas estivesse “autocriticando” a bossa-nova, e não que fosse irônico em relação aos críticos da bossa.

Em razão da amplitude das influências da bossa-nova, que, como visto até aqui, possui como referência a tradição das canções norte-americanas, é provável que os seus artistas estivessem mais engajados nos desafios artísticos vinculados ao desenvolvimento do cancionário popular, do que tivessem interesse pelo virtuosismo da improvisação jazzística. Esta barreira foi definitivamente derrubada pelos expoentes do samba-jazz que, por sua vez, se dedicaram mais aos desafios estritamente musicais, deixando em segundo plano as questões relativas à canção. A fusão do samba-jazz ocorreu a tal ponto que suas músicas apresentam uma sonoridade muito peculiar, manifestando nitidamente as qualidades do samba e do jazz, mas sem se reduzirem a um dos dois estilos. Assim, o samba-jazz surgiu como uma vertente instrumental da bossa-nova a partir do final da década de 1940.

O formato das improvisações do samba-jazz é semelhante às do jazz norte-americano, e as formações mais comuns são os trios (piano, baixo, bateria), quartetos e quintetos (que, além da seção rítmica, inclui sax, trompete ou trombone). É o samba-jazz que marca o início da música instrumental brasileira. Alguns grupos e artistas representativos do samba jazz são: Tamba Trio do pianista Luiz Eça; Zimbo Trio

⁴⁸ Este mesmo tipo de ironia pode ser observado em outra canção de sucesso da bossa-nova. Trata-se de *Desafinado*, de João Gilberto, cujos versos “Se você disser que eu desafino, amor/ Saiba que isto em mim provoca imensa dor / Só privilegiados têm o ouvido igual ao seu/ Eu possuo apenas o que Deus me deu/ Se você insiste em classificar /Meu comportamento de anti-musical/ Eu mesmo mentindo devo argumentar / Que isto é Bossa Nova, isto é muito natural” correspondem a um nível elevado de dificuldade para a entoação correta da melodia da música. O encadeamento das alturas (notas) desta composição é constituído por uma trama harmônica e melódica sofisticada, pouco comum até então. De modo que aqueles que não possuem uma percepção musical tão desenvolvida quanto a dos entusiastas da bossa não costumam ser capazes de captar as sutilezas dos saltos melódicos da canção, sendo eles os verdadeiros “anti-musicais”.

(Amilson Godoy – piano, Luiz Chaves – baixo, Rubens Barsotti – bateria); Sambalanço Trio, do pianista César Camargo Mariano e do baterista Aírto Moreira; os saxofonistas Victor Assis Brasil, morto precocemente; e J.T. Meirelles, com o seu Copa 5 (que também contou com os célebres músicos Eumir Deodato, pianista, e Edison Machado, baterista).

Entre os músicos de jazz brasileiro (ou música instrumental brasileira, dependendo da perspectiva) que realizaram fusões com ritmos regionais além do samba e se tornaram conhecidos *internacionalmente*, merecem destaque: o multi-instrumentista e compositor Hermeto Paschoal e o pianista, violonista e compositor Egberto Gismonti. Estes músicos (ao lado, talvez, do maestro Moacir Santos), cada um a sua maneira, inauguraram uma concepção que se baseia nas complexas misturas entre ritmos como o maracatu, o baião e o frevo com a improvisação e as técnicas instrumentais do jazz.

Sobre o legado musical do “bruxo” Hermeto, é possível afirmar que toda uma escola se formou na linha de suas composições e arranjos com métricas complexas, exemplificadas pela transposição de ritmos originalmente tocados em compassos simples – como o maracatu – para compassos mistos ou *oddtimes* (métricas “estranhas”). Um dos grupos que seguiram esta tendência foi o Trio Curupira. Ainda na linha do jazz profundamente enraizado nas referências da cultura musical brasileira, devem ser lembrados os nomes dos guitarristas Toninho Horta, Hélio Delmiro e Heraldo do Monte (com seu grupo Medusa) e do percussionista Naná Vasconcelos.

Outra vertente que se notabilizou dentro do Brasil nas décadas de 1980 e 1990 foi a do jazz rock ou *fusion*. Alguns de seus expoentes foram os guitarristas Michel Leme e Faíska, o contrabaixista Celso Pixinga, o Grupo High Life (com o baixista Nico Assunção, falecido em 2001; o pianista Luiz Avellar; e o baterista Carlos Bala), e os bateristas Cuca Teixeira e Kiko Freitas. No entanto, esta corrente que foi tão influente para a formação de público daquele período – pela divulgação em revistas, pois se tratava de uma moda, e ainda contava com músicos virtuosos – parece não ter vingado, pois a maioria dos músicos do jazz *fusion* desvinculou-se deste rótulo nos dias atuais, provavelmente porque o estilo não é muito admirado por críticos de jazz do país.

Por fim, mas não menos importantes, devem ser mencionadas as *big bands* brasileiras, que existem desde os anos 1930, influenciadas inicialmente pelas bandas de *swing* norte americano. Hoje, algumas das orquestras que representam e sintetizam diferentes correntes jazzísticas no Brasil são: Banda Mantiqueira (SP) do saxofonista Nailor Proveta, Soundscape Big Band (SP), SpokFrevo Orquestra (PE), Orquestra Rumpilezz (BA) do maestro Letieres Leite, Banda Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo e Orquestra Tabajara do Rio de Janeiro (RJ), que é a mais antiga, ainda em atividade.

4.6 Jam sessions e a formação do jazzista brasileiro

Os encontros de músicos de jazz mais comuns em todas as partes do mundo são as *jam sessions*, que ocorrem no Brasil desde os anos 1940 e 1950. Esta tradição permanece até os dias atuais, tendo se expandido para o restante do país. Trata-se de eventos geralmente abertos ao público, que costumam ser realizados em clubes especializados, em agremiações e até mesmo nas ruas (tendência mais recente, ao menos em São Paulo e no Rio de Janeiro), nos quais os músicos se reúnem para tocar composições próprias e *standards*.

Nas *jam sessions* ocorrem as famosas “canjas”, nas quais os artistas se apresentam e se revezam no palco geralmente sem ensaios prévios com outros músicos, conhecidos pelo público ou não. As *jam sessions* com suas canjas têm sido importantes vitrines para músicos que pretendem despontar no cenário da música instrumental, além de ser um ponto de encontro para profissionais e amadores, proporcionando parcerias novas, por meio das quais surgem formações musicais as mais variadas – a partir de coletivos e de redes de músicos que se indicam mutuamente para a realização de trabalhos ou *gigs*, além de eventuais substituições (as famosas “subs”).

Ao lado das *jam sessions*, têm colaborado para a divulgação do jazz no país os festivais nacionais e internacionais, realizados por meio de parcerias com grandes patrocinadores. Devem ser destacadas as edições do Festival Internacional de Jazz de São Paulo, Free Jazz Festival, Heineken Concerts, Chivas Jazz, Bridgestone Music e o Bmw Jazz, todos eles sem continuidade nos dias atuais. Porém, alguns eventos se

tornaram tradicionais e contam com numerosas edições: Rio das Ostras Jazz & Blues (RJ), Bourbon Street Fest (São Paulo-SP) e Savassi Festival (MG) são alguns exemplos.

Mas não são apenas os festivais e as *jam sessions* as responsáveis pela difusão do jazz no país. Enquanto as primeiras gerações de jazzistas brasileiros foram majoritariamente autodidatas, aprenderam a tocar com bandas de baile, em quartéis, ou com a própria família, isto é, foram educadas informalmente, por outro lado, as escolas de música e conservatórios públicos e privados nas últimas décadas tem desempenhado um papel significativo para a formação do público e de músicos de jazz. Até os tempos mais recentes, o ensino oficial (incluindo o canto orfeônico) se baseou na tradição da música de concerto europeia na maior parte dos estados brasileiros – oferecendo apenas cursos para instrumentos e teoria de música clássica. Apenas a partir de 1950, com as propostas inovadoras do então professor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia Hans-Joachim Koellreuter, que uma instituição de ensino superior passou a oferecer cursos com concepções mais avançadas e críticas da separação entre a música popular e erudita.

Na cidade de São Paulo, por exemplo, somente no início da década de 1990 foi criado um centro de formação musical com o objetivo de oferecer cursos para músicos populares que não receberam instrução formal. Trata-se da Universidade Livre de Música (ULM)⁴⁹, apadrinhada pelo maestro Tom Jobim. Inicialmente, a ULM – Tom Jobim se distinguia por um corpo docente formado por músicos que transitavam entre a música popular e a erudita, de modo a questionar esta divisão, e por estudantes dos mais diversos níveis de aprendizado técnico e teórico. Alguns dos alunos e professores que passaram por lá despontam atualmente no cenário da música instrumental brasileira. O pianista e compositor Arrigo Barnabé foi um dos idealizadores deste projeto.

Além das escolas mencionadas, nas últimas décadas, diversas outras instituições passaram a oferecer cursos voltados à música popular (além da música erudita) em

49 Atualmente esta instituição se chama Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP – Tom Jobim), mas o seu projeto pedagógico original foi descaracterizado após sucessivas gestões que obedeceram aos imperativos de uma administração pública neoliberal, vinculada às Organizações Sociais indicadas pelo Governo do Estado de São Paulo. A mudança do imaginário veiculado por meio dos planos pedagógicos da Tom Jobim foi o tema de minha dissertação de mestrado, intitulada “Da universidade livre à escola oficial: o imaginário do centro Tom Jobim” (2012).

razão da crescente demanda de estudantes que aspiram à profissionalização e, por isso, contribuem para a formação de cantores e instrumentistas de jazz em todo o país, tais como: o Conservatório de Tatuí (SP), Fundação das Artes de São Caetano do Sul (SP), Unicamp (SP), Escola de Música de Brasília (DF), Conservatório de Música Popular Brasileira (PR), Escola de Música Villa Lobos (RJ) ⁵⁰ e a Bituca: Universidade de Música Popular (MG) – todas públicas. Com relação ao ensino privado, é digno de menção a escola fundada por um dos mais proeminentes conjuntos de jazz brasileiro, o Clam, do Zimbo Trio, ainda em 1973. De acordo com o próprio grupo, esta foi uma iniciativa pioneira.

Para estabelecer um parâmetro de comparação, a institucionalização do jazz nos Estados Unidos também foi tardia, e correspondeu a um movimento que confrontou a relutância dos agentes oficiais a finalmente reconhecer o gênero musical como um patrimônio cultural do país. Porém, desde que foi incorporado ao programa de universidades conceituadas como a Berklee School of Music e a Julliard School, o estilo que passou a ser ensinado de maneira acadêmica tem enfrentado a resistência de parte da comunidade jazzística, que condena a domesticação de músicos a partir da imposição de cânones, subtraindo, assim, o espírito contestador que caracterizou alguns dos artistas mais inovadores, como Miles Davis.

No Brasil a relação entre jazz e ensino oficial parece ter sido diferente. Na área de música popular, sobretudo o jazz, a bossa nova e ritmos associados foram integrados ao currículo de escolas profissionalizantes e universidades como se tratasse de um tipo de arte superior, do mesmo modo que a música clássica é legitimada pelos gestores públicos. O percussionista e pesquisador Marcello Teixeira (2015) argumenta que as instituições de ensino superior do Brasil, e do Rio de Janeiro em particular, não contemplam em seu currículo, de maneira regular e sistematizada ao longo de sua

50 Este conservatório se notabiliza por ser um dos mais antigos – senão o mais antigo – centro de formação popular de música (desde que o Rio de Janeiro era a capital federal). Isto não significa dizer que os cursos populares de música são sinônimos de cursos de música popular e, portanto, que os cursos populares se baseiam na cultura popular. Pelo contrário, tais cursos promoviam, se muito, a popularização da música europeia, mesmo ao aludir ao folclore brasileiro. Afinal, a cultura popular foi apropriada de acordo com uma concepção educacional civilizatória, cuja expressão mais significativa no ensino oficial de música é o canto orfeônico idealizado pelo maestro Heitor Villa-Lobos.

história, as práticas e saberes relativos à percussão popular. Acrescenta, ainda, que os diversos perfis de formação profissional das faculdades de música obedecem a certa cultura científica, que privilegia carreiras de maior prestígio econômico. O autor também afirma:

Na Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ], a partir dos anos 1990, criaram-se algumas iniciativas que contemplam o universo da música popular, como as que consistem em práticas de conjunto optativas de gêneros populares no âmbito da graduação, como orquestras de jazz. Esses cursos, a despeito da grande procura que os caracteriza, configuram aquelas ‘pequenas e isoladas’ referências em meio ao universo prevalente da música de concerto na universidade em questão (TEIXEIRA, 2015, p. 80-81).

O trecho acima exemplifica, no âmbito da educação superior brasileira, como o jazz se converteu em uma amostra pontual da música popular e, simultaneamente, é diferenciado e apartado desta mesma cultura por ser legitimado arbitrariamente como um componente do mesmo currículo que exclui os ritmos regionais. Tal viés excludente também é reforçado por músicos populares que, em entrevistas às revistas especializadas e em conversas informais, se referem ao jazz como um estilo mais sofisticado e merecedor de ser ensinado em escolas, ao contrário, por exemplo, do rap e do funk.

Pelo exposto, é possível inferir que o jazz no Brasil, diferentemente dos Estados Unidos e de outros lugares do mundo, não tem sido sinônimo de uma música popular, no sentido de uma cultura que emerge e é cultivada por uma ampla camada da população. Consideramos, no entanto, ser necessário contestar a opinião preconceituosa de que o jazz deve permanecer relevante apenas para uma parcela restrita da população do país, que é reforçada pela percepção de que os seus códigos musicais são herméticos. As origens deste estilo e o desenvolvimento musical ao longo de sua história social sugerem que se trata de uma cultura engajada e politizada, que desafia os códigos que prevalecem na comunicação musical. A seguir será visto como, do ponto de vista estritamente musical, o jazz é inovador e promove rupturas na arte hegemônica.

4.7 Elementos musicais do jazz

Para Hobsbawm (1989), o jazz *New Orleans* das primeiras décadas do século XX em nada lembra o jazz bebop de 1950. Segundo o historiador inglês, formações instrumentais as mais variadas e com repertórios e abordagens distintos são presenciadas em um único evento sob a mesma denominação jazz. O autor afirma, finalmente, que basta a autodenominação “jazz” para que uma banda seja reconhecida como tal. Isso demonstra a dificuldade de estabelecer critérios para definir o que pode vir a ser o jazz. Mesmo assim, Hobsbawm (1989) indica ao menos cinco características simultâneas que estão presentes nos variados estilos de jazz, a saber: a ampla utilização da escala *blues*⁵¹; a ênfase no ritmo africano com o seu *swing* único; a técnica instrumental peculiar; a forma musical de 32 compassos ao lado da forma *blues* de 12 compassos, e a ênfase na execução musical.

No entanto, algumas das características comuns que Hobsbawm (1989) atribui aos diversos estilos não são suficientemente amplas ou mesmo específicas do jazz. Por não haver um consenso sobre a existência de critérios fixos capazes de definir e unificar as vertentes jazzísticas como uma espécie de denominador comum, Berendt & Huesmann (2014) mencionam os elementos musicais genéricos que, no jazz, assumem uma configuração particular. Para compreender a singularidade do gênero musical, seria necessário reportar a esses elementos individualmente e às suas inter-relações, observando como os artistas os desenvolveram em um contexto histórico específico. Nesse sentido, os elementos constitutivos do jazz que assumem traços específicos são:

- I. Construção do som e fraseado
- II. Improvisação
- III. Ritmo, *swing* e *groove*
- IV. *Spiritual* e *gospel*

⁵¹ A escala *blues* é a escala que utiliza seis notas, alterando as relações intervalares da escala diatônica (de sete notas), que é mais comum para a tradição ocidental da música. Ela contém a *blue note* (nota triste), que evoca um sentimento *blue*, dos *field hollers* e *work songs* (das músicas cantadas nos campos de trabalho).

- V. *Blues*
- VI. Harmonia
- VII. Melodia
- VIII. Arranjo

Embora todos esses elementos sejam igualmente relevantes para compreender a singularidade do jazz, em razão da pesquisa possuir um interesse especial por questões relacionadas à educação de jovens na escola pública e aos aspectos musicais das tradições africanas, serão enfatizados apenas os tópicos I, II e III.

4.8 O fraseado da diáspora do Atlântico Negro

Para Berendt & Huesmann (2014, p. 185) o “objetivo supremo” do jazzista é “possuir seu próprio som”, isto é, ele procura desenvolver uma marca pessoal, uma espécie de impressão digital ou *signature*. A construção do som do jazzista difere, por exemplo, dos critérios normativos da música europeia, na qual prevalece um padrão estético tradicional. Nesse sentido, Hobsbawm (1989, p. 50), argumenta que, diferentemente da música de concerto, “não há no jazz, tons ilegítimos: o *vibrato* é tão legítimo quanto um som puro, tons ‘sujos’ são tão legítimos quanto sons ‘limpos’”. Enquanto o músico clássico procura atingir níveis elevados de suavidade e de clareza com seus instrumentos, de acordo com um ideal de beleza estabelecido, o jazzista, pelo contrário, procura expressar a si por meio de seu instrumento, emulando lamentos, gritos e xingamentos durante a execução de uma música.

Assim, o jazz é um estilo sinestésico: há colorações e temperaturas nas entonações dos instrumentistas – existem sons escuros (*dark*), brilhantes, quentes (*hot*) ou amenos (*cool*), abertos e fechados, etc. O jazzista imprime todas essas qualidades sonoras no seu vocabulário, a fim de conferir um estilo pessoal à sua execução. Isso faz com que o conhecedor de jazz possa identificar quem está tocando após algumas poucas notas emitidas. Esta mesma identificação é muito menos frequente quando se trata da música clássica, sendo improvável saber quem é o regente ou o *spalla* de uma orquestra sem qualquer referência visual ou informação prévia.

Mas a criação das *signatures* não diz respeito apenas às qualidades sonoras que os jazzistas conferem à execução, com relação aos timbres dos instrumentos ou aos sotaques característicos de cada músico. Outro componente da individualidade do músico de jazz é o fraseado, aspecto este que recebeu maior destaque a partir dos anos 1950. O fraseado significa a maneira como os músicos elaboram suas ideias rítmicas, harmônicas e melódicas, por meio de uma sintaxe e desenvolvimento próprios. Um jazzista pode ser identificado por seu fraseado do mesmo modo como um escritor ou filósofo podem ser identificados de acordo com os conceitos, teorias e argumentos recorrentes em suas obras. Por isso, ao lado da construção do som, o aspecto que é decisivo para a singularidade do jazzista é o fraseado, no sentido da sintaxe do som.

De acordo com Berendt e Huesmann (2014, p. 187), a “construção do som e o fraseado são os elementos mais ‘negros’ da música jazzística”, pois remontam aos *shouts* dos africanos e descendentes escravizados que viviam no sul dos Estados Unidos. Além disso, esses elementos estão vinculados às culturas do Atlântico Negro em plena diáspora pelo mundo. A importância de ambos para o jazz e sua relação com as culturas negras é expressa de maneira eloquente pelos autores:

A construção do som que caracteriza o modo como os afro-americanos começaram a tocar os instrumentos europeus nos primeiros anos do jazz pode ser comparada àquela situação linguística com que os africanos – deportados como escravos para o Novo Mundo – tiveram de lidar como estrangeiros. De fato, já se observou que a dicção particularmente cantante no sul dos Estados Unidos está fortemente relacionada à influência dos negros, e é uma estranha ironia que também os brancos dessa mesma região falem desse modo, isto é, que aqueles brancos que se referiam aos negros apenas com o termo *nigger* – termo que em sua origem nada mais é do que a forma dos próprios negros falarem *negro*. Nesse mesmo sentido, a construção do som e o fraseado do jazz surgiram da forma como o negro, tocando instrumentos europeus, reproduzia as linhas melódicas europeias.

Este trecho exemplifica como algumas das mais importantes características do jazz estão diretamente relacionadas com as culturas negras e com a história da diáspora africana. O sociólogo inglês Paul Gilroy (2012) faz uma análise do papel da música para a construção de significados culturais e filosóficos que fundamentam a identidade étnica, política e estética dos povos do Atlântico Negro. Além disso, o autor critica as

categorias eurocêntricas que situam a arte musical em um patamar inferior em comparação à filosofia e aos domínios da ciência e da literatura.

O sociólogo assevera que o poder expressivo da música no âmbito do Atlântico Negro cresce em proporção inversa ao da língua falada e textual. Gilroy (2012, p.162) indica, ainda, que a música, o gesto e a dança são tão eloquentes nesse contexto quanto o é a comunicação estritamente textual e, por isso, “o caráter oral das situações culturais nas quais se desenvolve a música da diáspora pressupõe uma relação distintiva com o corpo”.

Uma das indagações do autor sobre a música da diáspora negra se refere ao modo como ela é utilizada para especificar questões gerais sobre a autenticidade racial e a identidade étnica. Por isso, sugere que a música africana aponta para modelos de comunicação que não pressupõem a cisão entre pensamento e corpo. Diferentemente da ideologia do texto e da textualidade, a música negra valoriza a mímica, os gestos, a expressão corporal e o vestuário como práticas significantes. Desta forma, o sociólogo propõe que a tradição musical do Atlântico Negro seja alçada para o primeiro plano da investigação histórica para, com isso, modificar o registro dos conceitos analíticos que se baseiam no logocentrismo.

Finalmente, o autor relaciona a música negra à improvisação, pois identifica nesta arte o princípio que consiste na habilidade do artista de utilizar os objetos à mão, e de fazer a criação artística parecer ser uma atividade fácil e tranquila, em vez de parecer ser inacessível às pessoas comuns, como no caso das artes de tradição europeia. Gilroy indica algumas das características responsáveis pelo dinamismo desta música:

A “antifonia (chamado e resposta) é a principal característica formal dessas tradições musicais. Ela passou a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas artísticas negras (GILROY, 2012, p. 166-167).

A antifonia e a improvisação referidas acima estão presentes no movimento diaspórico de propagação do conhecimento filosófico e musical, ao longo de sucessivas gerações. Do ponto de vista histórico, música e filosofia negras estão vinculadas aos

terrores indizíveis (mas não inexprimíveis) da experiência escravagista. Assim, a música do Atlântico Negro possui elementos que se diferenciam da tradição musical europeia por enfatizarem o diálogo, o corpo, a alteridade, o “aqui e agora”, a transformação e a comunidade. Entre esses elementos, destaca-se a improvisação, como um método de criação filosófico e musical. Com isso, a música negra pode colaborar para a transformação da percepção de si e do outro em meio a uma cultura individualista e excludente.

Deste modo, a ideia de *construção do som e o fraseado* que caracterizam o jazz estão vinculados a outro elemento musical significativo: a improvisação. Observemos, então, em que consiste a improvisação jazzística.

4.9 Improvisação e erro

Entre as definições dicionarizadas da palavra improviso, consta a ideia de fazer algo sem preparação⁵². Assim, do ponto de vista do senso comum, o improviso possui a conotação de despreparo, mas do ponto de vista do trabalho de arte, o improviso exige uma grande preparação, no sentido de que o artista deve estar preparado para situações imprevistas – o preparo para o despreparo. Quanto mais o improvisador se aprimora na arte de improvisar, mais se torna capaz de reverter a seu favor a adversidade. Ademais, seria adequado indicar certa afinidade entre as palavras improviso e improvável, imprevisível e até mesmo improdutivo.

No *Dicionário de Termos e Expressões da Música*, de autoria de Henrique A. Dourado (2004), depreendemos que a improvisação é um método fundamental de composição musical, e que grandes compositores da música clássica também foram brilhantes improvisadores. Semelhante observação é registrada por Berendt & Huesmann (2014), que asseveram que músicos como Beethoven, Thalberg e Clementi

⁵² Nesse caso, o verbo improvisar significa “compor [um discurso] sem prévio preparo e à proporção que se vai recitando” (AULETE, 1974, p. 1925). Enquanto o substantivo improvisação denota uma “ação ou arte de improvisar: Camilo e Chagas que viveram todo o tempo das *improvisações* da pena... tiveram uma vida quase de miséria” (FIALHO apud IDEM, IBIDEM, p. 1925, *grifo do autor*).

se destacaram na arte do improviso, enquanto, no século XX, para desfrutar do mesmo prazer que os antepassados de séculos anteriores experimentaram, se tornou necessário ouvir jazzistas como Errol Garner, Duke Ellington, etc.

No entanto, os autores ponderam que há “uma evidente desproporção na situação musical atual”, que se refere ao fato de a “interpretação da música clássica” ser “avaliada segundo o critério de fidelidade à obra” (BERENDT & HUESMANN, p. 188). Assim, a interpretação de um concerto de Vivaldi e uma sonata de Händel deve ser equacionada de acordo com o êxito da reprodução (ao menos parcial) daquilo que o compositor realmente pensou – sendo este “pensamento” acessível apenas pela partitura musical. Por isso, uma nova ressalva é feita pelos jornalistas e escritores alemães, pois, mesmo nesses casos, a improvisação imprime um embelezamento à música escrita, e a sua eliminação acarreta a completa descaracterização dos ideais de força e de liberdade que devem integrar uma obra artística.

De certa forma, é também possível afirmar que a improvisação no jazz inexistente em diversas situações. Isto porque o improvisador costuma preparar seu improviso antes de tocar. Daí o conceito *improvisado-antes*, que significa que algumas improvisações foram tão bem sucedidas que devem ser repetidas. A improvisação, mesmo que repetida, permanece sendo um processo individual e intransferível e, por isso, a *repetição* difere da simples *imitação*. Afinal, o jazz “só é reproduzível por quem o produziu”, uma vez que “o criador de um *chorus* [...] é simultaneamente improvisador, compositor e intérprete” (Berendt & Huesmann, 2014, p.191).

No jazz, a improvisação ocorre sobre uma determinada harmonia, no caso de se tratar de um músico que toca de acordo com os padrões tonais. Com os primeiros jazzistas, a improvisação poderia ser compreendida como uma simples técnica de ornamentação de uma melodia. Contudo, já a partir de New Orleans, os jazzistas conseguiram expandir o conceito de improvisação, criando novas músicas sobre as músicas já existentes.

Até o advento do *free-jazz*, na maior parte dos casos, a improvisação costumava obedecer ao seguinte padrão: ao longo de 32 compassos, uma ideia principal é exposta (A), depois há a repetição desta ideia (A), uma nova ideia é interposta, chamada *bridge* (B), e a ideia inicial é reexposta (A), de modo a completar o ciclo A-A-B-A. Sobre a

harmonia principal, durante a improvisação, o músico de jazz cria novas linhas melódicas. A melodia é improvisada ao ser “embelezada”, ou então são criadas linhas melódicas completamente novas. Mas o tema tocado inicialmente, que é apresentado no primeiro ciclo A-A-B-A, continua a ser a base sobre a qual os improvisadores desenvolvem todas as ideias musicais posteriormente. Este tema é o *standard*, que é um ponto de referência comum a todos os músicos. Cada vez que um jazzista realiza uma improvisação após a exposição do tema, seguindo o ciclo A-A-B-A, é completado um *chorus* de improvisação. Durante o *chorus*, as improvisações devem permanecer abertas a todas as possibilidades de uma situação musical.

O filósofo inglês Gary Peters (2009) indica que, nas artes que possuem afinidade com o jazz, a improvisação demanda do artista o trabalho das potencialidades do material em sua imanência. Segundo este princípio, a improvisação carrega consigo sua própria história e recursos de desenvolvimento. Deste modo, o improvisador desenvolve as possibilidades internas ao material trabalhado em um contexto específico. Por isso, acerto e erro são ideias que limitam a análise do improviso jazzístico, pois o fundamental para a improvisação é a forma musical. Os prováveis erros não devem ser encarados como tais, mas integrados ao conjunto dos eventos sonoros de uma apresentação.

O conhecimento da forma musical permite que o jazzista se distancie rítmica, harmônica e melodicamente do centro de onde partiu. Isto significa que o improvisador pode e deve errar, nos sentidos mais variados do verbo: desde a deambulação na música até o erro técnico, que o artista pode, ao insistir nele, transformar em acerto. Supostos erros podem ser neutralizados ao se transformarem em tópicos que emergem do discurso musical (ou diálogo) dos jazzistas. O único erro fatal seria, portanto, “perder a forma”, isto é, isolar-se definitivamente de um diálogo, não acompanhar o fluxo da música.

Ainda de acordo com Peters (2009), a improvisação é um processo e não um produto acabado. A origem e a finalidade da improvisação convergem no instante presente, unindo passado e futuro. Para o autor, a improvisação transita *entre o novo* e a *tradição*, entre o espaço não marcado (*unmarked space*) que significa a ausência de arte, e a marca (*the mark*) da presença da arte. Recordo o filósofo que, para Heidegger (*cf*

PETERS, 2009, p, 15), a arte promove uma ruptura na vida cotidiana e uma “abertura para o Ser” (*Being*), indicando, com isso, a formação recíproca do artista e do trabalho de arte, de modo a atribuir relevância existencial à prática artística.

Os improvisos jazzísticos oscilam entre o que é familiar e o que é estranho, entregando ao público aquilo que se espera ouvir e depois lhe retirando inesperadamente. Tamanha oscilação induz o ouvinte a se perder no emaranhado de perguntas, respostas, inflexões, pausas e fluxo de ideias dos fraseados. O mesmo, no entanto, não pode ocorrer de modo algum com o executante da improvisação. Compreendida como uma modalidade de diálogo, a ideia de improvisação jazzística pode ser expandida como um método de conhecimento, que vincula o indivíduo ao grupo.

4.10 Ritmo, swing e o encontro de diferentes temporalidades

De acordo com a teoria musical tradicional, o ritmo é um dos elementos básicos das estruturas musicais, ao lado da melodia e da harmonia. Enquanto algumas tradições musicais se concentraram mais no desenvolvimento da melodia e da harmonia, o jazz, por sua vez, seguiu os avanços obtidos nessas áreas, mas se distinguiu precisamente pelas revoluções no âmbito do ritmo.

Em seus primórdios, as bandas de jazz eram constituídas pela seção rítmica (bateria, baixo, guitarra e piano) e pela seção melódica (trompete, trombone, clarinete, saxofones). Berendt & Huesmann (2014) indicam que esses dois grupos sustentam um ao outro, formando uma espécie de corrente sonora que, por assim dizer, flui por um rio (note-se a semelhança com o *flow* do rap), e também que os instrumentos melódicos podem assumir funções rítmicas e vice-versa. Com o advento do *free-jazz* esta separação perdeu o sentido, pois as funções foram plenamente misturadas. Pela polivalência dos instrumentistas de jazz, o estilo desenvolveu as potencialidades rítmicas em sintonia com a harmonia e a melodia de uma maneira sem precedentes.

Se, por um lado, é atribuída à tradição musical do Ocidente o desenvolvimento racional da harmonia e melodia, por outro, observa-se nesta mesma tradição o definimento do ritmo. O músico e estudioso literário José Miguel Wisnik (2011)

sugere que, simultaneamente à racionalização da música europeia em sua tentativa de neutralizar o problema do trítono⁵³ (o *diabolus* em música) ao longo da história, houve o *recalque* do ritmo.

Como as alturas (notas) e durações (pulsos rítmicos) são dois aspectos distintos de um mesmo fenômeno físico (o som), o esforço milenar no mundo ocidental para corrigir as supostas imperfeições no âmbito da melodia sacrificou o ritmo a uma lógica simplificadora. Para atingir o ideal de beleza simétrica do ponto de vista melódico – objetivo este que foi aspirado no Ocidente, pelo menos, desde a antiguidade –, o ritmo foi recalcado, isto é, abstraído e negligenciado.

A tradição europeia revolucionou a harmonia e a melodia até atingir rigorosas sistematizações, partindo dos modos gregos e da idealização platônica da música das esferas (como se as alturas representassem a perfeição cósmica); passando pela harmonia funcional, cujas possibilidades foram levadas ao seu ápice por músicos como Haydn, Mozart e Beethoven; chegando até à sua completa negação com o atonalismo de Schönberg⁵⁴. Por sua vez, povos de diferentes partes do planeta – como os balineses, indianos, e africanos, cujas contribuições foram assimiladas por algumas vertentes jazzísticas – alcançaram um grau de complexidade rítmica em suas respectivas músicas que somente uma verdadeira ciência do ritmo poderia proporcionar. Nesse sentido, a música europeia se manteve distante dessas outras tradições.

Para Berendt & Huesmann (2014, p.219) “o caráter subordinado do elemento rítmico na música escrita da tradição europeia” é sinônimo de “uma subordinação de um sentimento rítmico”. Pois, “aquilo que qualquer garoto de rua é capaz de fazer no Oriente Médio [...] poucos percussionistas de uma orquestra sinfônica, em nossa tradição ocidental, depois de anos a fio de estudos, conseguem fazer”. Assim, as

⁵³ De acordo com Wisnik (2011, p. 82), o “trítono é um intervalo de três tons, como aquele temos entre as notas fá/si, e funciona como uma espécie de antítese da oitava. Enquanto a oitava é um intervalo inteiramente estável, baseado na relação 1/2, sendo igual à sua própria inversão [pois dó/dó é igual a dó/dó], o trítono divide a oitava ao meio, e também é igual à sua própria inversão [fá/si é um intervalo do mesmo tamanho si/fá] e instável, baseado na relação 32/45 [pulsos melódicos em relação complexa, que só coincidem depois de ciclos longos]”.

⁵⁴ Algo que o jazz não realizou, mesmo porque ele se baseia parcialmente no legado da música europeia, sendo uma espécie de retardatário dos resultados alcançados por esta.

construções rítmicas da música de concerto moderna não atingiram o mesmo grau de complexidade das tradições musicais de outras partes do mundo, mas o mesmo não pode ser afirmado sobre o jazz.

O desenvolvimento do ritmo na história do jazz ocorreu de maneira singular. Tal desenvolvimento está vinculado às mudanças sociais e técnicas já comentadas neste capítulo, sendo que alguns destes processos correspondem às misturas e fusões de tradições musicais, como no caso do *free-jazz* e do jazz-rock ou *fusion*. No entanto, mesmo os músicos que não estudaram ritmos africanos ou árabes diretamente, como no caso dos jazzístas do meio urbano no período clássico-moderno, também contribuíram para o desenvolvimento rítmico deste gênero.

Um dos acontecimentos mais significativos na história do jazz para a transformação da concepção rítmica ocorreu com a substituição da referência do *beat*⁵⁵ pela referência do pulso, que coincidiu com o advento do *free-jazz*. A diferença entre o *beat* e o pulso é que o primeiro condiciona a organização do ritmo à contagem sequencial dos tempos, e o segundo faz com que todos os tempos possuam a mesma importância.

Com a nova concepção do *free-jazz* baseada no pulso, os deslocamentos rítmicos formam fraseados sofisticados, retirando do ouvinte o “chão seguro” das marcações numéricas dos compassos, sem que, com isso, a forma musical seja afetada. Com o pulso como referência, é possível realizar polirritmias mais avançadas, criando pulsos artificiais ou implícitos (*implied times*), que consistem na sobreposição de ritmos que não coincidem e, em razão dessa defasagem, criam tensionamentos. Os ritmos díspares, organizados por um mesmo princípio de tempo, conectados no interior da forma musical, sugerem, portanto, uma sensação de caos, de modo paradoxal à sua concepção altamente organizada.

Semelhantes resultados rítmicos também foram alcançados por outras artes musicais, até mesmo pela música contemporânea europeia, mas o jazz chegou à referência do pulso seguindo o seu próprio caminho (e chegou a outras descobertas mais, como “virar o *beat* de ponta cabeça”). Por outro lado, a contribuição mais

⁵⁵

Cf. p.87.

importante legado pela tradição jazzística diz respeito ao *swing*. Com relação a isto, é possível afirmar que nenhuma música europeia jamais chegou próxima de tal concepção.

O *swing* como elemento musical – e não como a vertente do jazz das grandes orquestras e *big bands* que atingiram seu auge nos anos 1930-1940, por vezes, diferenciadas pela letra maiúscula (bandas do estilo *Swing*) – é uma ideia bastante controversa. Para Hobsbawm (1989, p. 370), de um modo resumido, o *swing* é o “balanço rítmico específico do jazz”. Além disso, este é um dos elementos jazzísticos que “resistem a qualquer tipo de análise” e “podem apenas ser reconhecidos” (HOBBSAWM, 1989, p.49).

Contrariamente ao que afirma o historiador inglês, o *swing* não é um elemento rítmico específico, nem no sentido de pertencer exclusivamente ao jazz (não mais, pelo menos), nem no sentido de corresponder a um princípio único, localizável pontualmente. Por outro lado, o autor está correto em indicar que esse elemento tem resistido a muitas análises, em decorrência de sua complexidade. Para Berendt & Huesmann (2014, p.221), o *swing* é fascinante por se dispersar e se fundir com os mais variados aspectos constitutivos da música. Além disso, ele pertence ao rol das propriedades musicais que a teoria tradicional é incapaz de descrever:

Por conta de toda essa variedade de formas rítmicas [tercinas, ritmos binários do jazz-fusion] é que até hoje nenhum sistema de notação ou análise computacional está em condições de captar satisfatoriamente a sutileza desses fenômenos rítmicos, que se distinguem entre si não apenas em termos estilísticos, mas também individualmente e segundo a especificidade de cada grupo.

O *swing* é tão identificado ao jazz que nem mesmo nas culturas musicais africanas é possível reconhecer um elemento semelhante. Sua aparição na história jazzística possui relação com o processo de assimilação das tradições da música europeia e africana, expandindo-se posteriormente para outros gêneros. Devido a essa especificidade, o *swing* dificilmente pode ser traduzido em palavras. Para o lendário baterista de jazz Papa Jo Jones (*cf* BERENDT & HUESMANN), a sua presença é reconhecível apenas por meio da sensibilidade, assim como a diferença entre um aperto de mão caloroso ou sem vontade. Além disso, sua existência é perceptível somente pela

respiração de quem executa um ritmo: se os ouvintes estiverem respirando em sintonia com o músico, então existe *swing* na música.

Tais dificuldades para exprimir as características do *swing* não devem nos impedir, por outro lado, de procurar por algum significado mais palpável. De fato, estudiosos que se dedicaram à sua análise estiveram atentos ao caráter elusivo desse elemento rítmico. Assim, alguns musicólogos recorreram ao conceito de tempo, particularmente no sentido filosófico, para lançar luzes sobre esse fenômeno. Uma das chaves sugeridas para explicar o *swing* consistiu em diferenciar o tempo psicológico (vivido) do tempo ontológico (medido). Por outro lado, se tornou claro que o *swing* se refere simultaneamente aos dois planos temporais.

Quando um ouvinte se depara com uma música swingada, ele “percebe e sente um duplo denominador” (BERENDT & HUESMANN, 2014, p.225). Isto porque a percepção simultânea do tempo medido e do tempo vivido no jazz está vinculada à assimilação das músicas europeia e africana ao longo de sua história. A noção do tempo africano – que supõe a convergência de várias culturas distintas dos povos da diáspora do Atlântico Negro – possui afinidade com uma concepção abrangente, vinculada ao espaço da vida social. Em tais culturas, espaço e tempo são percebidos de modo integrado, de acordo com uma temporalidade circular. A temporalidade europeia, por sua vez, é mensurável, cronométrica e linear.

Na música jazzística, a coexistência dos tempos vivido e medido se traduz pela tensão e pela sobreposição de ritmos (conforme mencionado anteriormente a respeito das polirritmias do *free-jazz*) e pela *síncopa*⁵⁶, que, de acordo com a teoria europeia, é o prolongamento da nota executada no tempo fraco para o tempo forte do tempo seguinte. Mas, ao contrário da música europeia, a síncopa é frequente no jazz, ocorrendo de modo livre e flexível, quase como uma espécie de dicção característica. Na verdade, o jazzista escolhe onde tocar a síncopa em qualquer ponto entre dois *beats* ou dois pulsos, isto é, onde lhe parecer mais apropriado. Para Berendt & Huesmann (2014, p. 223), quando o

⁵⁶ De acordo com Marchetti e Biagioni (2005, p. 30) “quando uma nota executada no tempo fraco ou na parte fraca do tempo for prolongada para o tempo forte ou parte forte do tempo seguinte, tem-se também um deslocamento da acentuação métrica”.

acento sincopado “se afasta do beat e, no entanto, destaca-o pela negação, ele é chamado *off-beat*”.

Portanto, o *swing* é um elemento que confere ao jazz um sentido rítmico singular porque emerge do tensionamento de duas tradições musicais com concepções de tempo diferentes entre si que foram incorporadas ao longo da história do estilo. São constitutivos do *swing* os polirritmos, a síncopa e os deslocamentos dos acentos. Sua existência somente pode ser verificada por meio da sensibilidade do ouvinte, uma vez que não é captável pela simples notação musical. De modo que dois músicos podem ler uma mesma partitura bem detalhada de jazz e tocar exatamente as mesmas notas, com o mesmo ritmo e andamento, sem qualquer erro de execução, mas um deles pode tocar com *swing* e o outro sem, e isso se torna nítido para quem ouve. A adição do *swing* à música depende da interpretação do jazzista e de seu conhecimento sobre os tempos do compasso musical, isto é, do modo como o mesmo coloca ou retira notas sincopadas e deslocadas durante a execução rítmica.

4.11 Fetichismo no jazz

A respeito do desenvolvimento do jazz após a “idade de ouro” (que durou até os anos de 1950), Hobsbawm (1989, p. 44) sustenta que o gênero percorreu dois caminhos distintos: um passando pela “indústria do entretenimento” e outro caminho independente e em oposição à música comercial. Mesmo em relação à música pop, o jazz demonstra-se ambivalente, pois, durante muitos anos – talvez até os dias atuais –, este estilo tem sido uma fonte inesgotável de empréstimos para a música comercial e, simultaneamente, desta se diferencia. Para o historiador inglês, a música comercial é incapaz, por si própria, de criar aquilo que o seu público deseja, no sentido de não oferecer a ele uma espécie de “sabor especial” (HOBBSAWM, 1989).

Em contraposição à monotonia da música comercial, Berendt e Huesmann (2014) afirmam que, especialmente a partir das experimentações do *free-jazz* dos anos de 1960, o jazz refuta a ideia de autoconfirmação. Os autores compreendem por este termo a forma contemporânea de ouvir música, segundo a qual, após alguns compassos, o ouvinte se sente satisfeito por ocorrer exatamente aquilo que esperava.

A ideia da autoconfirmação é muito próxima daquilo que Theodor Adorno (1972) compreende por fetichismo na música. O autor havia atribuído ao jazz, acima de qualquer outra expressão musical, a necessidade de confirmação do que o ouvinte espera que aconteça ao longo da música. Além disso, na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer (2006) relacionam o jazz à indústria cultural e ao esquematismo, conceito que foi abordado no capítulo inicial.

Em outro ensaio, intitulado *Modo intemporal: sobre o jazz*, Adorno (2001) sustenta que um de seus elementos característicos, a síncopa, confere a aparência de novidade a frases musicais cuja estrutura é simples e monótona do ponto de vista da melodia, harmonia e ritmo. De acordo com o autor, apesar da suposta rebeldia dos músicos dos primórdios do bebop e do *swing*, o jazz tornou-se uma música conformista, uma vez que suas fórmulas musicais repetitivas foram apropriadas culturalmente desde, pelo menos, o final da década de 1920.

No entanto, conforme foi apresentado neste capítulo, o jazz não pode ser definido por meio de generalizações. Algumas de suas vertentes sequer são dançantes ou agradáveis de ouvir. Além disso, é necessário ponderar que a apreciação do jazz por Adorno se restringiu aos parâmetros da tradição musical alemã, alinhados à concepção um tanto hermética da Segunda Escola de Viena⁵⁷. Segundo Rainer Patriota (2014, p.20), o maior equívoco do filósofo foi ignorar a “história de luta e liberdade” do jazz. Ainda de acordo com o mesmo autor:

O jazz que Adorno conheceu nos anos de 1920 na Alemanha era também um gênero popular, alegre e dançante e, naturalmente, não haveria de suscitar outra reação em quem havia encontrado no dodecafonismo um sentido redentor para um mundo sem sentido (PATRIOTA, 2014, p.20).

Do ponto de vista formal, ficaram evidentes para Adorno (2001) as limitações do jazz nos quesitos da harmonia e melodia. Simultaneamente, foram desdenhadas pelo

⁵⁷ Ver capítulo I, seção “Adorno: a imaginação dialética de um filósofo com formação musical”.

filósofo as contribuições dos músicos negros para o desenvolvimento de concepções rítmicas complexas no jazz, uma vez que o autor restringiu sua análise aos parâmetros da música europeia. Ainda de acordo com o autor, os elementos da música africana foram integrados ao jazz em um esquema rigoroso, de modo a abafar a rebeldia dos negros na medida em que os mesmos tornavam-se obedientes em seus gestos estereotipados. A este propósito, o pesquisador Martin Jay (2008, p. 244) afirma: “Ao depreciar a contribuição negra para o jazz, pode-se argumentar que Adorno exibiu um típico etnocentrismo europeu”. Por esta razão, é provável que o autor alemão tenha incorrido no etnocentrismo de quem considera o ritmo um elemento musical meramente regressivo.

Na *Filosofia da Nova Música*, Adorno criticou Stravinski justamente por sua ênfase no ritmo, afirmando:

Stravinski sente-se atraído para as esferas em que a música, não ainda à altura do sujeito burguês, se converte em música sem intenções e estimula movimentos corpóreos ao invés de conservar um significado, ou então para esferas em que o significado da música tem um sentido ritual, de modo que já não pode ser entendida como sentido específico do ato musical (ADORNO, 2011, p.112).

Adorno (2011) sugere que a intenção rítmica que estimula os movimentos corpóreos não consiste em uma necessidade inerente à forma musical. Em vez disso, trata-se de uma concessão à arte da dança. Ao ser deslocado de seu significado original, o ritmo converte-se em pretexto para o mero exercício físico. Essa dispersão de sentido obedece ao princípio da fungibilidade universal⁵⁸ aludido por Adorno e Horkheimer (2006) a propósito da ciência moderna que, orientada por uma razão esclarecedora, atualiza uma antiga ideia que consiste em explicar todo acontecimento como passível de ser repetido sob as mesmas condições iniciais. No âmbito das artes, este mesmo princípio repercute de modo a reforçar a crença de que os elementos constitutivos de um

58 Para Rodrigo Duarte (2002, p. 30), a fungibilidade universal consiste na ideia de que “a representação de uma porção de matéria, de uma molécula de oxigênio, por exemplo, seria mesma em qualquer canto do universo”.

trabalho artístico são fungíveis, isto é, substituíveis por partes idênticas, ocasionando certa padronização e simplificação do mesmo.

Se, por um lado, é possível interpretar a crítica de Adorno ao jazz – e ao ritmo – como coerente com sua filosofia negativa, que se dirige à imanência das formas artísticas para revelar seu conteúdo social, por outro, é possível considerar essa problematização como relativamente arbitrária. De acordo com Wisnik (2011), as durações (ritmo) e as alturas (notas) são aspectos distintos de um mesmo fenômeno físico e, por esta razão, estes elementos são igualmente importantes para a elaboração do material musical, mesmo do ponto de vista da música do Ocidente.

Considerando-se a complexidade das formas musicais do jazz, que dispõe da sofisticação da harmonia, melodia e ritmo, torna-se evidente que diversos expoentes do estilo diferem dos artistas e dos gêneros difundidos pela indústria cultural. Assim, o jazz pode ser desafiador para o instrumentista, que deve possuir domínio técnico e da linguagem, quanto para o ouvinte, que dificilmente consegue realmente adivinhar os desdobramentos da música pela amplitude de possibilidades para o desenvolvimento da improvisação, ao contrário do que afirmava o ilustre filósofo frankfurtiano.

No jazz, o ritmo não é um elemento meramente acessório, mas fundamental para a conquista de uma espécie de independência artística. Por isso, torna-se temerário atribuir ao jazz o caráter de fetiche. As considerações acima sobre o suposto fetichismo no jazz são importantes para compreender as diferenças culturais entre o contexto analisado por Adorno e o contexto de uma escola pública da periferia de São Paulo que será analisada no próximo capítulo. Apresentaremos a seguir as incidências de uma formação cultural baseada em experiências musicais que envolvem o rap e o jazz para o engajamento estético. Em outras palavras, analisaremos a seguir como os gestos vinculados a esses dois estilos musicais politizam as relações entre os estudantes de uma escola pública, o que possui um sentido bastante distinto da ideia de fetichismo que os críticos associam tanto ao jazz quanto ao rap. Resguardadas as particularidades da história e da linguagem desses gêneros musicais, será investigado em que medida as suas afinidades propiciam uma formação para a emancipação.

5. RUÍDO E RIMA NA ESCOLA

A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas.

(Adorno, *Prismas*, 1998, p. 26).

A pesquisa de campo tem por objetivo analisar a repercussão da formação do jazz e do rap entre os estudantes de uma escola da rede pública estadual, onde lecionei entre os anos de 2011 e 2015. No entanto, é necessário ressaltar que a presente análise é baseada na experiência que ocorreu somente no ano de 2015. Retomando a introdução deste trabalho, relembramos nossa hipótese inicial: que *a formação cultural por meio do rap e do jazz promove o engajamento estético entre os jovens*.

No que diz respeito à formação cultural, destacamos as ideias de emancipação por meio do uso da razão e da faculdade de julgar para a consecução do bem público, de acordo com a concepção de esclarecimento de Kant (1974). Com relação à Hegel (2016), realçamos as noções de experiência formativa, trabalho e reconhecimento voltado à alteridade e obtenção da consciência de si que é em-si e para-si. Conforme comentamos no primeiro capítulo, em alusão a esses dois filósofos, Adorno (1971) havia proposto que a formação cultural se manifesta na atualidade como semiformação, que, contrariamente ao ideal formativo, se caracteriza pelo esquematismo, fenômeno que indica a tendência do indivíduo moderno a não estabelecer a ligação entre “multiplicidade sensível” e “conceito” por influência da indústria cultural (Adorno & Horkheimer, 2006). No atual contexto – a partir do capitalismo tardio – prevalece a semiformação, mas é possível lançar luzes sobre as contradições sociais por meio da realização parcial de aspectos vinculados à formação cultural.

Quanto ao engajamento estético, noção inspirada em Vilém Flusser (2011b), parece-nos substancial a ideia de que a arte enquanto domínio relevante para a cultura atribui profundidade à nossa comunicação. Ao conferir forma poética à experiência imediata da realidade, o gesto artístico expõe os fundamentos das relações humanas que, no contexto da sociedade pós-histórica, demonstram ser superficiais e vazios. Esta superficialidade é preconcebida a partir dos aparelhos e difundida pelas imagens técnicas, que servem como fundamento de nosso relacionamento e de nossa experiência social. A superficialidade característica das imagens técnicas encobre por meio de sua aparente transparência a falta de vínculos afetivos e culturais, induzindo a um comportamento individualista.

Ao contrário disso, o gesto artístico torna pública a ausência de fundamento do relacionamento humano. Por meio dele, seria possível instaurar ruídos a partir de dentro dos aparelhos que programam nosso relacionamento, de modo a politizar as relações sociais em um sentido emancipador.

Deste ponto em diante, os conceitos acima deverão ser subentendidos na análise do campo. Assim, sugerimos uma hipótese complementar: *de que a formação por meio do rap e jazz, em razão da complexidade das características formais dessas artes, favorece a desprogramação dos gestos corporais em um contexto em que prevalecem imagens técnicas produzidas por aparelhos como computadores e televisores, que abstraem o mundo concreto e induzem a um comportamento individualista.* Em outras palavras, supõe-se que o contato com elementos como a improvisação e os jogos de pergunta e resposta desestabiliza uma percepção esquemática, de modo a promover um diálogo profícuo entre jovens estudantes no ambiente escolar.

Relativamente ao rap, identificamos os seguintes indícios de experiências formativas que suscitam gestos artísticos engajados: a habilidade do DJ de explorar ativamente as potencialidades de aparelhos eletrônicos, criando novas sonoridades a partir de programas preconcebidos para apenas reproduzir sons; aliada à percepção musical do MC que constrói rimas poéticas que denunciam as contradições sociais. Com relação ao jazz, as características que pareceram possuir afinidade com o engajamento estético são: a improvisação como método de criação, de modo a

relacionar dialeticamente princípios antagônicos como a abertura para o novo e a tradição, erro e acerto, etc.; ao lado da construção do som e do fraseado, que conferem singularidade ao músico; além do *swing*, que sintetiza temporalidades distintas, concebidas como tempo medido e tempo vivido. Todos esses elementos remetem à ideia de diálogo: modalidade de comunicação que, potencializada pela arte, torna-se significativa e transformadora das relações humanas, de acordo com Flusser (1999; 2011a).

5.1 Passo a passo da pesquisa

A pesquisa de campo fundamentou-se na ideia de que a realização de atividades relacionadas à apreciação, à crítica, à reflexão e à prática musical do rap e do jazz poderia contribuir para a criação de gestos significativos por parte dos estudantes. Assim, torna-se necessário indicar com maior detalhamento a proposta educativa e o planejamento da pesquisa.

Inicialmente, o objetivo foi propiciar aos estudantes uma série de experiências formativas por meio do rap e do jazz na aula de Sociologia, disciplina que ministrei na escola. Para tanto, foi necessário relacionar essa proposta com o currículo de Sociologia do Ensino Médio para os terceiros anos. De acordo com o conteúdo do *Caderno de Sociologia* distribuído pelo Governo do Estado, no primeiro bimestre do ano letivo de 2015 deveria ser ensinado aos alunos o conceito de cidadania e direitos civis, políticos, sociais e humanos. No segundo, a história das revoltas populares e construção dos movimentos sociais no país. No terceiro, a organização política brasileira, o conceito de Estado, formas e sistemas de governo. No último, o processo de desumanização e coisificação do outro.

Não foi nosso propósito providenciar uma formação de rap e jazz no sentido de ensinar os estudantes a tocarem com fluência instrumentos musicais, ou então produzir rimas com a habilidade de um MC (algo que eu seria incapaz de ensinar, diga-se de passagem), nem mesmo pretendeu-se que os jovens se tornassem conhecedores aficionados dos nomes dos artistas e vertentes. Em vez disso, o propósito foi promover o aprendizado de aspectos relacionados às artes do jazz e do rap vinculados à proposta

de ensino de Sociologia, no sentido de desenvolver o pensamento crítico e reflexivo, em conformidade com o disposto nas Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.

Portanto, a proposta da pesquisa consistiu em: I. Familiarizar e proporcionar a fruição estética dos estudantes por meio do aprendizado da história social do rap e do jazz e da audição de produções vinculadas a ambos os estilos; II. Promover a prática musical ao longo de uma breve sequência de aulas com execução coletiva de ritmos musicais tocados em instrumentos de percussão; III. Debater e refletir sobre o significado dessas produções do ponto de vista social e estético.

Para a fruição musical dos estudantes, foi planejada uma série de aulas com a projeção de vídeos e exibição de áudios que descreviam a evolução do rap e do jazz, a partir de tradições musicais de povos de diferentes partes do mundo. Para isso foi utilizada a coletânea de músicas do livro *O Som e o Sentido* de José Miguel Wisnik (2011), além de composições de precursores dos estilos mencionados, como Afrika Bambaata e Charles Mingus. Outra atividade importante foi relacionada à exibição da música *Negro Drama*, dos Racionais MC's em dois momentos distintos: sem as legendas da letra da música e com a legenda. Também foram projetados vídeos sobre o *Freestyle Rap*, modalidade em que os MC's compõem ou improvisam rimas instantaneamente; apresentações gravadas ao vivo de artistas de jazz como Herbie Hancock; e videoclipes de músicos que misturam rap e jazz, como a cantora e compositora Tássia Reis.

Com relação aos debates, foram propostas atividades nas quais os estudantes deveriam trazer referências musicais para a sala de aula em áudios gravados nos celulares, a fim de que todos pudessem ouvir as músicas dos colegas e discuti-las publicamente quanto às características formais e socioculturais das mesmas. Esta atividade baseou-se no princípio do engajamento estético de tornar público o conhecimento preconcebido para permanecer encerrado no âmbito privado a partir da lógica do aparelho. Além disso, esta experiência remete à *música de câmara* de Flusser (2008), conforme foi apresentado na última seção do segundo capítulo.

Assim, os arquivos dos celulares em formato MP3 foram ligados aos aparelhos de som amplificados, de modo a proporcionar uma audição coletiva de músicas que costumam ser ouvidas com fones e que isolam em um universo particular os alunos durante as aulas. Essas músicas foram apreciadas e criticadas por todos os interessados. Além disso, foram promovidos debates críticos e reflexivos e foi solicitada a escrita de relatos sobre os vídeos e músicas comentados no parágrafo anterior.

Por fim, as aulas práticas consistiram na produção artística, seja musical, seja poética e até mesmo visual. Houve uma sequência de aulas nas quais os estudantes aprenderam noções básicas de técnica de instrumentos de percussão para que pudessem executar ritmos ainda rudimentares. Nessas mesmas aulas os estudantes foram estimulados a improvisar com os recursos dos quais dispunham (caixas, surdos, ganzás, pratos de choques, etc.).

Em outra ocasião, levei para a escola meu instrumento pessoal, a bateria, para que os alunos também pudessem tocar e, além disso, apresentei um solo composto por mim e realizei uma improvisação jazzística. Este gesto também se inspirou no engajamento estético: ideia que consiste em instaurar a partir de dentro dos aparelhos (a instituição escolar) algumas pequenas catástrofes (o som da bateria e dos instrumentos de percussão tocados em conjunto), de modo a causar ruídos na programação (o conteúdo engessado do *Caderno de Sociologia* do Governo do Estado). Ao final do curso, os estudantes escolheram uma maneira de expressar a experiência de formação cultural na aula de Sociologia, e muitos preferiram escrever uma letra de rap, outros escreveram poesia, e alguns fizeram um desenho, como será apresentado adiante.

Para a verificação da hipótese da pesquisa, a suposição de que a formação do rap e do jazz promoveria o engajamento estético seria considerada plausível se, ao final do curso, os alunos realizassem gestos artísticos reveladores de algo significativo para eles próprios, de modo a produzir vínculos humanos e afetivos. Esses gestos foram analisados quanto ao seu significado para os estudantes e, portanto, não foram classificados ou preconcebidos. Conforme foi abordado nos capítulos sobre teoria, o princípio norteador da pesquisa foi relativo à análise crítica dos gestos artísticos em sua imanência – a primazia do objeto de Adorno (2002) e o método filosófico da

fenomenologia de Flusser (1999). Por isso, foi necessário conceder liberdade aos estudantes para que elaborassem seus trabalhos, respeitando a individualidade dos jovens e a especificidade do contexto social em que viviam. Em outras palavras, o pressuposto metodológico desta pesquisa, amparado nas teorias de Adorno & Horkheimer (2006) e Flusser (2008), consistiu em permitir que a realidade analisada se articulasse por si própria.

A observância deste princípio metodológico nos conduziu a uma ampliação do referencial teórico, uma vez que foi necessário articular conceitos que foram suscitados por meio e a partir do diálogo com os estudantes no momento da realização das atividades de campo. Neste processo, nos deparamos com autores que não constavam nas referências bibliográficas eleitas inicialmente. Os conceitos que emergiram do diálogo com os estudantes contribuíram para elucidar as ideias principais da pesquisa (formação cultural e engajamento estético). Portanto, antes de iniciarmos a análise das atividades realizadas com os jovens sobre formação por meio do rap e do jazz, gostaríamos de apresentar outros autores neste capítulo que não foram mencionados até o presente momento, ainda que de maneira sucinta.

5.2 Reflexões teóricas que emergiram da pesquisa de campo

As considerações que se seguem surgiram em meio à realização das atividades que envolveram o rap e o jazz e que foram orientadas pelos princípios teóricos e metodológicos apresentados nos primeiros capítulos. Assim, os conceitos de formação cultural e engajamento estético receberam novos contornos e desembocaram em concepções que foram discutidas com os estudantes. O fruto desse diálogo permitiu analisar a repercussão da teoria nos gestos dos adolescentes, bem como estabeleceu um ponto de articulação entre as concepções adorniana e flusseriana que embasam a pesquisa. Deste modo, foi necessário desenvolver outras reflexões a fim de proporcionar novas lentes para a interpretação das falas, expressões e significados construídos pelos jovens a partir de suas experiências com o jazz e o rap na escola. Portanto, apresentaremos as concepções de autores que direta e indiretamente dialogaram com os filósofos já comentados e que reverberaram nos alunos durante as atividades realizadas, as quais também serão abordadas neste capítulo.

Durante os debates e a apreciação de músicas e letras de rap, uma nova ideia revelou-se significativa para os adolescentes. Trata-se do testemunho, elemento este que propiciou a articulação das ideias de formação cultural e de engajamento estético. Os jovens afirmaram ser representados pelo testemunho dos MC's de rap na luta cotidiana pela sobrevivência

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2008), em sua obra *O que resta de Auschwitz* dedica-se à investigação do significado ético e político do extermínio dos judeus pelos nazistas a partir dos relatos das testemunhas dos campos de concentração. Para isso, empreende a análise do testemunho de escritores como Primo Levi, que conseguiram sobreviver a esta tragédia. Levi é um sobrevivente que testemunha o horror dos campos de concentração e, por esta razão, não pode se posicionar como um observador neutro.

De acordo com Agamben (2008), “testemunha” deriva de dois termos do latim: o primeiro é *tertis*, que significa aquele que se põe como terceiro (árbitro) em um litígio; e o segundo é *superstes*, que significa aquele que viveu uma experiência significativa, e que pode falar dela. O autor indica que o interesse pelo testemunho reside na constatação da lacuna que o constitui, isto é, na impossibilidade de uma pessoa comunicar a experiência de algo que não pode ser testemunhado.

Mais do que descrever a barbárie, interessa ao filósofo italiano pensar a respeito da zona cinzenta na qual as vítimas se tornam carrascos. Em tal realidade, vítimas e carrascos se igualam pela abjeção ocasionada pela ausência de leis, como se tratasse de um processo no qual qualquer pessoa pode ser julgada e condenada sem ao menos saber o porquê. A zona cinzenta se situa aquém do bem e do mal, e nela impera a irresponsabilidade, visto que as categorias éticas perdem o sentido no campo de concentração.

O autor enfatiza que a ética tradicional é oriunda de preceitos puramente jurídicos, entre os quais figuram os princípios de obrigação, de responsabilidade e de culpa. Por ser derivada da esfera jurídica, a ética se fundamenta em conceitos relativos a punições e à imputabilidade de danos decorrentes de processos. Assim como o processo independe da consciência e da vontade dos homens, a ética também não reconhece

culpa e nem responsabilidade. Ao se constituir como uma exceção, a zona cinzenta põe em questão os limites da ética e dos processos que se transformaram em regra jurídica.

Em tal circunstância, ocorrem assassinios e crimes injustificados, embora sejam incontáveis as tentativas de atribuição de um sentido racional ou espiritual para tais atos. As ideias do “mártir” e do “holocausto”, por exemplo, servem como justificativas para aquilo que não contém sentido algum, e remetem a sacrifícios religiosos como o da crucificação e da imolação, que visam redimir os pecados cometidos por outros homens, ou então redimir os próprios pecados. Frequentemente, essas justificativas se convertem em simples eufemismos, impedindo o esclarecimento sobre a história do extermínio institucionalizado de parte da população judaica. Assim, as ideias de “mártir” e do “holocausto” legitimam a ideia de que a história do assassinato em massa dos judeus é incompreensível e inefável demais para valer o esforço de testemunhá-la, evitando que a barbárie seja reconhecida e confrontada. Contra esta atitude é que as testemunhas dos campos de concentração se posicionam.

Ao mesmo tempo em que procuram testemunhar a história das vítimas, os sobreviventes nada têm para se orgulhar. Ao contrário disso, muitos se envergonham por ter sobrevivido, pois morreram aqueles que foram fortes o suficiente para não fazer concessões conforme seus ideais e valores cultivados. As testemunhas (os sobreviventes) não foram expostas à mesma violência sofrida pelas vítimas fatais. Ou seja, os sobreviventes sequer são capazes do testemunho de uma experiência que não viveram, pois todos os que passaram pelas piores situações do campo de concentração não reuniram condições físicas, emocionais e de qualquer outro tipo para testemunhar coisa nenhuma. Isso sem mencionar a impossibilidade de testemunhar a experiência da morte. Ocorre que muitas das vítimas, por assim dizer, já estavam mortas antes que suas funções biológicas tivessem cessado. Pela impossibilidade de narrar uma experiência tão extrema, a testemunha procura conferir sentido ao testemunho a partir de uma zona imprevista.

Não sendo possível testemunhar a partir de fora ou de dentro da zona cinzenta, a possibilidade que resta é procurar a indistinção entre o dentro e o fora. Isso significa o deslocamento de uma impossibilidade lógica para uma possibilidade estética. Agamben (2008, p. 45) afirma: “Não é o poema ou o canto que podem intervir para salvar o

impossível testemunho; pelo contrário, se muito, é o testemunho que pode fundar a possibilidade do poema”.

A poesia busca escutar o não testemunhado. O sujeito isolado, privado de qualquer comunicação por sua situação de total desamparo, torna-se testemunha quando sua não-língua é traduzida pela língua de quem não é a principal vítima, mas se encontra na posição de narrar:

Isso significa que o testemunho é o encontro entre duas impossibilidades de testemunhar, que a língua, para testemunhar, deve ceder o lugar a uma não-língua, deve mostrar a impossibilidade de testemunhar. A língua do testemunho é uma língua que não significa mais, mas que, nesse seu ato de não significar, avança no sem língua até recolher outra insignificância, a da testemunha integral, de quem, por definição, não pode testemunhar [...]. Assim, a impossibilidade de testemunhar, a lacuna que constitui a língua humana desaba sobre si mesma para dar lugar a uma outra impossibilidade de testemunhar – a daquilo que não tem língua (AGAMBEN, 2008, p.45).

As proposições de Agamben sugerem uma concepção filosófica que elabora os fatos históricos a partir dos ruídos, insignificâncias e lacunas das narrativas oficiais. Além disso, o testemunho, entendido como o encontro de duas impossibilidades - de traduzir a língua impenetrável das testemunhas emudecidas pela violência e de conferir língua àquilo que nada significa - evoca de maneira patente o ensaio *Experiência e Pobreza*, de Walter Benjamin (2012b). Neste ensaio, o autor menciona a perda da capacidade de narrar dos soldados que retornaram da guerra. Esta imagem do soldado emudecido consiste no retrato do indivíduo moderno e sua experiência empobrecida, expressa pela seguinte frase: “Sim, confessemos: essa pobreza não é apenas pobreza em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral” (BENJAMIN, 2012b, p. 124-125)

Neste mesmo ensaio, o autor sustenta que a pobreza de experiência, compartilhada pela humanidade em geral, resulta em barbárie. Mas essa realidade assoladora pode igualmente sofrer uma espécie de reversão dialética por meio da criatividade de artistas (como os pintores cubistas) que transformam a experiência empobrecida em um novo começo, conforme é possível depreender do texto abaixo:

Barbárie? Sim, de fato. Dizemo-la para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram aqueles implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Pois queriam uma prancheta: foram construtores (BENJAMIN, 2012b, p.125).

Pelo exposto, depreende-se que a experiência extrema de perda da capacidade de narrar pode ser revertida por indivíduos que, críticos em relação à época em que vivem, procuram reelaborar⁵⁹ (*umfunktionieren*) o presente a partir da imanência de suas possibilidades. Constata-se, portanto, a afinidade entre as proposições de Agamben (2008) e a concepção filosófica de Benjamin que, por sua vez, inspirou Adorno (*cf* Buck-Morss, 1979) em suas formulações teórico-metodológicas para a crítica da sociedade do capitalismo tardio.

Além disso, o testemunho suscita certa imaginação dialética (Jay, 2008), na medida em que explicita o princípio da não identidade entre o sujeito particular e a totalidade social. Adorno (*cf* BUCK-MORSS, 1979) propõe uma crítica filosófica orientada por um método dialético que é negativo em relação à conciliação do indivíduo com a sociedade tardo capitalista, sendo esta uma condição necessária para a emancipação. Da mesma maneira que o método adorniano, o testemunho também é uma expressão da resistência à integração do indivíduo à ordem estabelecida. Afinal, trata-se de um relato sobre a vida de pessoas que não puderam realizar no passado as promessas de um futuro emancipador, mas, para quem ainda pode agir, a narração desta história que não vingou mantém a possibilidade de transformação no instante presente.

As proposições de Agamben (2008) sobre o testemunho também parecem possuir afinidade com a ideia de engajamento estético. Em um sentido próximo à concepção do filósofo italiano, Flusser (2008) sustenta que a arte proporciona um meio de tornar público o individualismo das relações humanas no contexto pós-histórico. Isso porque o artista confere forma poética ao isolamento que compartilha com seus semelhantes. O testemunho, por sua vez, evidencia a ausência e a impossibilidade de relatar experiências de extrema violência enquanto, simultaneamente, funda a

⁵⁹

Cf. p. 19

possibilidade de realizar este impossível, o que resulta em poesia. Verifica-se, portanto, que o testemunho possui afinidade tanto com a concepção de Adorno sobre a formação cultural para a emancipação, quanto com a concepção de Flusser a respeito do engajamento estético.

Outra questão que foi suscitada pelos alunos refere-se ao aprisionamento do corpo nas salas de aula. Em diversas ocasiões, os estudantes manifestaram o desejo de aprender os conteúdos das disciplinas de modo mais dinâmico. Em outras palavras, os jovens propuseram que as aulas fossem baseadas em modelos diferentes das tradicionais aulas expositivas, que utilizam como recursos giz, lousa e caderno, e pressupõem que os alunos permaneçam sentados e enfileirados.

No que diz respeito ao gesto artístico inerente ao engajamento estético, o teórico da mídia e da cultura Norval Baitello oferece contribuições relevantes. Em *O Pensamento Sentado, Sobre Glúteos, Cadeiras e Imagens*, Baitello (2012) escreve um conjunto de ensaios no qual desenvolve algumas reflexões sobre a história do sedentarismo, tangenciando o período Neolítico, a Grécia Antiga, o Iluminismo do século XVIII, até chegar ao Brasil atual.

O autor sustenta que a vida sedentária é expressa pela palavra alemã *Sitzfleisch* que, traduzida literalmente do alemão, significa “carne do assento”. Contudo, o significado correspondente do termo alemão na língua portuguesa seria “bunda”. Aludindo ao ser humano primata, o autor desenvolve uma reflexão a respeito da troca do habitat suspenso (o abrigo nas copas das árvores) para o nomadismo, quando a espécie necessita se habituar ao chão repleto de perigos. “Após esta descida inevitável, simbolizada na bíblia como a ‘queda do paraíso’, nossos sentidos precisaram se reposicionar”, (BAITELLO, 2012, p. 33). Esta queda representa a primeira catástrofe⁶⁰ responsável por transformar significativamente o relacionamento humano, em um sentido próximo à concepção de Flusser (2008).

A mobilidade, por sua vez, é a defesa dos nômades contra as ameaças do chão, e o desenvolvimento de grandes nádegas auxilia o movimento das pernas para a manutenção da postura ereta. Porém, os glúteos também serviram para outra finalidade:

⁶⁰ Cf. p.44-45.

a *persistência* (outro sentido para a palavra *Sitzfleisch*). Persistir, neste caso, significa acalmar o andarilho, negar a inquietude do caminhante e “deixar de ouvir o corpo e sua necessidade de movimento” (Baitello, 2012, p. 23). O *Sitzfleisch* é a conjunção das tendências de sedentarismo corporal e do esforço ocular exacerbado, materializados em objetos como a cadeira e corporificados pelo sentar.

Curiosamente, as palavras sentar e sedar são provenientes da mesma etimologia no latim: *sedere*, que designa, ao mesmo tempo, tanto a ação de sentar quanto a de acalmar. Atribuindo ao filósofo Friedrich Nietzsche o diagnóstico pioneiro do pensamento assentado na contemporaneidade, Baitello afirma:

Sendo a vida sedentária o estágio civilizatório desejado e alcançado pela sociedade contemporânea, pela cultura racional, letrada e escolarizada, o que se plasma com ela é o decréscimo da mobilidade, não apenas do corpo, mas também do pensar, de sua imprevisibilidade, de sua sempre ativa criatividade e de sua capacidade de... Surpreender (BAITELLO, 2012, p. 18).

O teórico compartilha, ainda, das opiniões de Flusser (2008) sobre a tendência de sedação veiculada pelas imagens técnicas na contemporaneidade. Referindo-se à argumentação do filósofo tcheco-brasileiro, Baitello (2012, p.28) indica a afinidade entre *sedere* e *possedere* (sentar e possuir). Escreve o autor que a hipótese flusseriana é a de que a escrita e os sistemas numéricos permitiram o desenvolvimento da ciência e da técnica. Mas a mais recente catástrofe, posterior às catástrofes da “queda” do habitat suspenso para o nomadismo, e do nomadismo para o sedentarismo, e que também é vivenciada atualmente, se refere ao diagnóstico de que as atuais habitações são totalmente permeáveis aos “furacões da mídia”.

Com a vulnerabilidade das moradias, atravessadas por ondas eletromagnéticas de imagens formadas a partir de aparelhos, o corpo é sedado pela produção incessante de informações. Baitello (2012) acrescenta que a sedação também se faz sentir pela organização espacial e pelos objetos que compõem os ambientes, como ocorre no interior das escolas. Mediante as imagens cada vez mais abstratas e os objetos que exprimem a ideia de sedação, o corpo é dessensibilizado em sua percepção da profundidade multidimensional e multidirecional do espaço. Baseado nessas considerações, Baitello problematiza a relação entre educação e sedação:

Nossas escolas se tornaram ao longo dos séculos instituições mestras em domesticar a inquietude natural de nossas crianças. Anos e anos são gastos para uma lição magna: ensinar a sentar e permanecer sentado, preferencialmente com as mãos em repouso. Esse passa a ser o pressuposto maior de qualquer outro conteúdo de aprendizagem (BAITELLO, 2012, p. 138).

No cotidiano escolar, os jovens são compelidos a permanecer no ambiente da sala de aula, enfileirados nas carteiras. Assim, esses estudantes manifestam o desejo de sair da sala de aula em disciplinas que, segundo suas próprias palavras, são “muito teóricas”, nas quais ocorre muita “divagação”, ansiando por colocar “a mão na massa”. Considerando que as instituições escolares domesticam a agitação das crianças e adolescentes através de dispositivos disciplinares, torna-se nítida a importância do exercício do movimento corporal para os alunos.

Nas atividades musicais analisadas nesta pesquisa, os estudantes demonstraram que o corpo não pode ser desprezado. Eles manifestaram o desejo de se libertar do confinamento das salas de aula para que pudessem se movimentar livremente e, ao mesmo tempo, demonstraram interesse em aprender música. Portanto, os próprios jovens indicaram a não separação de dois gestos convencionados como separados: de conhecer e de se mover.

A respeito da relação entre movimento corporal e produção de conhecimento, a professora e pesquisadora brasileira Cristine Greiner (2005), no livro *O Corpo: pistas para estudos (in)disciplinares*, procura reunir as contribuições de pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento para a constituição do campo de estudos sobre o corpo. Deste modo, a autora propõe o movimento corporal como um fundamento da comunicação.

Entre os estudiosos das relações entre o dinamismo do corpo e o pensamento em movimento, ela menciona o educador musical Émile Dalcroze (*cf* GREINER, p. 61), que diagnosticou o fenômeno da arritmia entre os seus alunos, que consiste na “falta de coordenação entre a concepção do movimento e a sua realização”. Curiosamente, este pedagogo suíço propõe a improvisação (ao lado da euritmia e do solfejo) como um dos fundamentos para a regularização dos ritmos naturais do corpo. Em outras palavras, o desenvolvimento da capacidade de improvisação significa a interiorização do ritmo que

permite uma execução musical fluida, unindo intimamente pensamento e movimento corporal.

Ao enfatizar alguns problemas relacionados aos padrões de movimento do corpo, como é o caso da arritmia, Greiner menciona o interesse de um número cada vez maior de estudiosos sobre “a singularidade do corpo, do gesto e dos estados corporais”. Deste modo, a pesquisadora realiza um extenso levantamento bibliográfico sobre estudos da neurociência, etologia, medicina, mas também das artes e da filosofia, a fim de promover um entendimento de corpo em sua multiplicidade de processos simultâneos, em vez de corpo como produto acabado. Para a autora “o corpo, não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente” (GREINER, 2005, p. 130). Assim, o corpo pode ser compreendido como um cruzamento dinâmico de informações, e não apenas um depósito das mesmas.

As proposições de Greiner colaboram para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a relevância dos movimentos corporais no modo como os estudantes realizaram as atividades de prática rítmica e de improvisação. O desenvolvimento da sensibilidade musical, indissociável do perceber a si mesmo e do perceber o outro simultaneamente, permitiu ao estudante compreender sua defasagem ou adiantamento relativamente aos colegas, e elaborar (improvisar) estratégias com a finalidade de criar uma sintonia e uma sincronização.

Com relação à improvisação, além de Dalcroze, outros estudiosos e educadores musicais atentaram para a importância do aprendizado do ritmo e da música na tarefa de vincular pensamento e ação. Um desses estudiosos é o educador alemão Hans-Joachim Koellreuter, radicado no Brasil, cujo legado na área de educação musical foi interpretado por pesquisadores como Teca Alencar de Brito (2001) ⁶¹. De acordo com a autora, este professor propôs modelos de improvisação para estimular a reflexão e a construção do conhecimento musical.

⁶¹ Koellreuter foi professor e influenciou músicos como Tom Jobim, Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Mendes e Moacir Santos.

Segundo Brito (2001, p.92), a proposta de Koellreuter valoriza “aspectos qualitativos (imprecisos, subjetivos, etc.) em contextos expressivos”, enquanto “a prática da improvisação permite perceber, refletir e conscientizar o conceito de música e ampliar sua dimensão”. Para a autora, o educador alemão, que também foi o criador do Departamento de Música da Universidade Federal da Bahia, sugere que o ensino da linguagem musical em geral consiste em um meio de sensibilizar os alunos, contribuindo para “a superação de preconceitos e pensamentos dualistas decorrentes do racionalismo, do mecanicismo e do positivismo” (BRITO, 2001, p.26).

Ainda de acordo com a pesquisadora, Koellreuter sustenta que a educação musical incide na formação cultural na medida em que envolve aspectos relacionados à Antropologia, Psicologia, Filosofia, Arte e Educação. A fenomenologia, a Gestalt e os estudos sobre física moderna constituíram as bases teóricas de seus escritos pedagógicos, que valorizam a transdisciplinaridade. Além disso, o professor preconizava o respeito às particularidades e aos interesses manifestos pelos alunos. Assim, a participação ativa, o debate, a análise crítica e o questionamento dos estudantes deveriam constituir as bases das propostas de educação musical.

Um fator significativo para as experiências formativas que serão apresentadas diz respeito aos relatos dos jovens, que afirmaram que a escuta musical e os diálogos por meio da improvisação foram responsáveis pelo aumento do interesse pela disciplina Sociologia. Os estudantes se envolveram mais com as discussões em sala de aula e se manifestaram de modo mais espontâneo.

5.2 Gualter da Silva: uma escola próxima e distante dos estudantes

A Escola Estadual Gualter da Silva, ou apenas Gualter como será chamada de agora em diante, está localizada no bairro de Moinho Velho, próximo ao bairro de Heliópolis (que significa “Cidade do Sol”), na região Centro-Sul de São Paulo. Os estudantes que cursam a disciplina de Sociologia sob minha responsabilidade no Gualter têm entre 15 e 18 anos de idade e cursam os períodos matutino (entre as 07h00 e as 12h20) e noturno (entre as 19h00 e 22h40).

Relativamente ao ano de 2015, as turmas compreenderam três salas de terceira série do ensino médio, sendo que uma única sala pertencia ao período noturno e as restantes ao matutino. Cada sala foi limitada a 40 estudantes no total, ainda que as listas de chamada ultrapassassem o número 50 pelas desistências ocorridas durante o ano letivo, ocasionando novas matrículas.

Para chegar à escola, os alunos que são moradores de Heliópolis geralmente percorriam a pé uma grande avenida, onde desembocam pontes, outras avenidas e terminais de ônibus, rodeada por muros extensos e espaços desabitados, que tornam esta via um mero corredor de veículos. O próprio trajeto percorrido entre casa e escola pelos estudantes os conduz a um lugar distante e próximo ao mesmo tempo. A vizinhança do Gualter em nada lembra a de Heliópolis, e os moradores de Moinho Velho dificilmente se matriculam ali.

Durante muito tempo, Heliópolis foi considerada a maior favela de São Paulo com cerca de 200 mil habitantes, de acordo com a UNAS - União de Núcleos, Associações dos Moradores de Heliópolis e Região (2016) ⁶². Esta mesma localidade sofreu também com os altos índices de violência dos grileiros e da polícia e com a falta de estrutura urbana desde, pelo menos, meados de 1970. Contudo, nos últimos anos, houve algumas transformações em relação à infraestrutura do bairro, em parte devido à especulação imobiliária no entorno, responsável por expulsar pessoas mais pobres para regiões ainda mais periféricas; em parte por ações dos próprios moradores organizados em associações do bairro, com destaque para a já mencionada UNAS, existente desde meados dos anos 1980. Há, portanto, uma semelhança com a história do South-Bronx, bairro nova-iorquino onde surgiu o rap ⁶³.

Mais recentemente, o poder público passou a realizar mais investimentos em conjuntos habitacionais, saneamento e asfaltamento, além de ter concluído a construção de terminais de ônibus e o metrô Sacomã. Ao lado desses investimentos, instalaram-se nesta região algumas Organizações Não Governamentais que viriam a ser reconhecidas por seu trabalho social. Uma das instituições locais de maior repercussão nos meios de

⁶² Disponível em: <<http://www.unas.org.br/sobre-nos>>. Acesso em 20/10/2016.

⁶³ Cf p.48.

comunicação é a entidade Coral Baccarelli, mas uma série de outras entidades confessionais, filantrópicas e comunitárias nos arredores recebe o apoio de empresas e do próprio governo⁶⁴.

Mesmo assim, Heliópolis continua a ser um bairro marcado por elevados índices de violência. Em 2015 e 2016, de acordo com os dados da Secretaria de Segurança Pública (2016)⁶⁵, foram registrados números expressivos de ocorrências de furtos, roubos, lesões corporais dolosas, entre outros crimes. Contudo, parte do estigma de Heliópolis provém de décadas anteriores, quando os índices de violência eram ainda maiores por causa dos problemas mencionados acima, e os noticiários dos jornais referiam-se com maior frequência à região de maneira depreciativa.

Os estudantes também relataram que foram estigmatizados por serem oriundos desta localidade, sendo muitas vezes levados a mentir sobre sua procedência para obter melhores chances de emprego. Apesar da construção de casas de alvenaria e da predominância destas na paisagem local, ainda existem construções que podem ser classificadas como favelas, considerando que estas moradias carecem de serviços básicos de saneamento, água potável e eletricidade. Alguns dos estudantes vivem nessas favelas.

Há ainda outros exemplos de situações desfavoráveis enfrentadas por alunos fora da escola que afetam o aprendizado. Uma quantidade pequena de estudantes tem sua permanência no ensino médio e fundamental comprometida por cumprir pena na Fundação Casa. Mas a maior parte dos alunos que frequentam a escola possui condições mais favoráveis de estudo. Muitos moram com os pais, embora alguns já tenham se emancipado ou estão em vias de se sustentarem sozinhos. Mesmo no período matutino existe uma parcela significativa de estudantes que trabalha e estuda. Esses trabalhos não são bem remunerados, pois os jovens são empregados como ajudantes de supermercado,

⁶⁴ Alguns exemplos de entidades, aparelhos culturais e organizações não governamentais de Heliópolis são a UNAS (União de Núcleos Associação e Sociedade dos moradores de Heliópolis e São João Clímaco); Complexo Educacional e Cultural de Heliópolis (CEU Heliópolis); e o Núcleo Assistencial Heliópolis da igreja Renascer.

⁶⁵ Dados da Secretaria de Segurança Pública do Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.ssp.sp.gov.br/novaestatistica/Pesquisa.aspx>>. Acesso em: 20/10/2016.

assistentes nos correios, atendentes em redes de comida *fast-food*, vendedores em lojas de *shopping center*, vendedores no *telemarketing*, *office-boys*, etc.

Alguns têm empregos de melhor remuneração por estarem matriculados em cursos técnicos complementares ao ensino médio, e outros realizam estágios em empresas como bancos e afins. Há também estudantes que não trabalham por não precisarem complementar a renda familiar e, por isso, podem se dedicar apenas aos estudos. É importante ressaltar que *a caracterização dos perfis dos estudantes baseia-se em minha própria observação*, pois não tive acesso a dados oficiais sobre as ocupações profissionais e situação familiar.

No cotidiano escolar, é igualmente perceptível que os jovens, de modo geral, se conhecem intimamente porque são vizinhos, frequentam os mesmos espaços de lazer, estudaram juntos anteriormente no Gualter, ou mesmo em outras escolas, além de manterem contato com as famílias uns dos outros. Há alguns jovens que não cresceram na mesma vizinhança e são provenientes de outras localidades, mas estes também desenvolveram vínculos de amizade na escola.

Outra característica que deve ser ressaltada é a origem nordestina e nortista de grande parte dos estudantes. De acordo com a pesquisadora Cláudia Soares (2010), Heliópolis recebeu uma significativa população de migrantes dessas regiões ao longo de sua história, os quais foram empregados nas indústrias metalúrgicas da região do ABC paulista, que é de fácil acesso ao bairro, e também na construção civil. Alguns pais de alunos são trabalhadores sindicalizados dessas indústrias.

Durante as primeiras aulas de Sociologia, realizei uma sondagem a respeito do modo como os estudantes se veem quanto à sua origem étnica e em relação ao gênero. No que se refere à identidade racial, observei que um contingente significativo de jovens se identifica como sendo da etnia negra, outros, parda ou mestiça, e uma quantidade menor branca. No que concerne à questão de gênero, verifiquei a predominância da identificação como homens e mulheres, mas há alguns jovens que se assumem homossexuais e militam nos movimentos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros – LGBTTTT. Por fim, notei a adesão maciça dos rapazes a práticas desportivas, como o jogo de futebol. No campo das preferências

musicais, nota-se uma predominância de adeptos do rap, funk, sertanejo, rock e black music. Estas são algumas das características dos alunos da escola.

Quanto à escola propriamente dita, ela ocupa metade de um quarteirão inteiro e fica atrás da Avenida Presidente Tancredo Neves, tendo sido fundada no ano de 1965. Ao seu redor, existem casas e sobrados de alto padrão, e do outro lado do muro há uma escola de ensino infantil, pertencente à rede municipal. O prédio é uma construção que possui espaços amplos, grandes corredores e escadarias, além do estacionamento, quadras poliesportivas, pátios, cantina, refeitório e áreas verdes.

O Gualter conta ainda com laboratórios de ciência e informática e há uma separação entre as salas de aula e os espaços reservados aos professores e à secretaria. Por isso, sua infraestrutura é superior à de muitas escolas da rede pública e também privada. Apesar disso, constata-se relativa falta de zelo para com o espaço. Nos últimos anos, a escola recebeu sucessivas verbas para reforma e manutenção dos ambientes. As paredes foram pintadas, foram instaladas grades, consertados vidros, trocadas lousas, mas apesar de a depredação das janelas e portas ter sido atenuada e dos funcionários da faxina contribuírem para a manutenção da limpeza, nota-se um desdém generalizado que faz com que, mesmo assim, os equipamentos escolares pareçam estar abandonados.

Havia um único piano na escola que estava quebrado. A escola contava com computadores, mas eles não podiam ser usados pelos estudantes, pois não havia um funcionário responsável por monitorá-los. A direção escolar preferiu manter a sala de informática sem utilização até que um funcionário fosse contratado. O mesmo pode ser dito em relação ao laboratório de ciências, que não possuía os equipamentos apropriados e não contava com um servidor responsável por sua utilização. A sala de vídeo, apesar de ser utilizada com maior frequência, possuía problemas persistentes, tais como a impossibilidade de apagar a luz da sala durante a exibição do vídeo. O computador e o projetor apresentavam defeitos sistematicamente, sem receber a manutenção adequada.

A escola possui uma biblioteca, mas o espaço em que está instalada é pouco atrativo e a variedade de títulos diminuta. Foram poucos os professores que se interessaram em levar os seus alunos para lá durante o tempo em que lecionei. Ou seja,

prevalece um ar de abandono, uma vez que o Governo do Estado não oferece condições para a manutenção dos equipamentos adquiridos, causando um verdadeiro desperdício de verba pública. Nos anos anteriores, houve casos de destruição de equipamentos, como lousas arrancadas, vidros estilhaçados, etc. Apesar da bela arquitetura do prédio e das construções sólidas, o espaço interno induz à segregação, com grades que impedem a livre circulação entre os ambientes, criando um clima de austeridade e, possivelmente, de aprisionamento.

Por sucessivos anos, a escola não atingiu os índices exigidos nas avaliações institucionais promovidas pela Secretaria da Educação, em particular o Índice de Desenvolvimento da Educação do Estado de São Paulo – IDESP. Este índice avalia o desempenho das escolas com base nas pontuações dos estudantes em provas do Sistema de Avaliação de Rendimento Escolar – Saresp, destinadas aos alunos dos últimos anos do ensino médio e fundamental. Para a composição da nota do IDESP, foram contabilizados os níveis de aprovação, transferência e evasão escolar, entre outros critérios.

A obtenção da nota estipulada pelo IDESP nas unidades escolares garante aos professores da rede estadual bonificações salariais. Em razão do desempenho abaixo da média, os professores do Gualter não receberam em 2015 o bônus salarial⁶⁶. Até 2012, a escola foi classificada pelo governo como *escola prioritária*,⁶⁷ devido aos déficits nas avaliações institucionais. A justificativa do órgão avaliador para o fraco desempenho do

⁶⁶ O grau de permanência dos estudantes e a realização da prova do Saresp constituem os principais critérios utilizados pelo Governo para a avaliação do aprendizado escolar, que é expressa pela nota do Idesp. As escolas estaduais buscam manter ou melhorar a nota obtida no Idesp do ano anterior, para o recebimento da bonificação salarial por resultados para os professores e funcionários. A bonificação representa um montante de dinheiro que é recebido em uma única parcela ou em duas, conforme tem ocorrido nos últimos anos. Este montante compreende desde um percentual pequeno do salário e pode atingir até o dobro do valor salarial. No caso da não obtenção da nota mínima do Idesp de acordo com a média geral das escolas, ou no caso de a escola não atingir a meta individual – conhecida no momento da publicação da nota do ano anterior – os professores e funcionários não recebem o bônus.

⁶⁷ Esta classificação foi abolida pelo governo, mas a má reputação da escola perante a Diretoria de Ensino Centro Sul (D.E) e perante os moradores da região de Heliópolis e do Moinho Velho permanece, fazendo com que o Gualter seja monitorado constantemente por dirigentes desta D.E.

Gualter no IDESP refere-se aos elevados níveis de evasão e abandono escolar, além das reprovações e transferências.

Em matéria publicada no jornal *O Estado de São Paulo* (2016)⁶⁸, o Gualter foi mencionado como sendo “a pior escola” da cidade de São Paulo na avaliação do Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (IDEB)⁶⁹. Com relação à reportagem, nas poucas linhas dedicadas à escola, é possível constatar, ainda, as opiniões de funcionários e vizinhos. Apenas são apresentadas opiniões negativas, e que criminalizam os estudantes. A matéria reproduz a opinião dos vizinhos da seguinte maneira: para eles, “há muito tráfico de drogas por aqui. Ninguém cuida direito e os meninos ficam largados” (Resk; Toledo, 2016). Contudo, tais opiniões não condizem com a realidade da escola e apenas reforçam o preconceito sofrido por estudantes moradores de Heliópolis que possuem baixa renda, além de parcela significativa dos jovens ser negra.

Considerando-se que o desempenho insatisfatório do Gualter em diferentes modalidades de avaliação institucional era de conhecimento dos órgãos competentes, surge a indagação sobre quais os motivos para a manutenção dos baixos índices da escola. Isso pode significar que os responsáveis por isso não são apenas ou principalmente os estudantes, nem os professores ou a direção escolar e demais funcionários.

⁶⁸ Disponível em: <<http://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,com-tutoria-escola-estadual-n-1-em-sp-ja-esta-quase-em-2021,10000074888>>. Acesso em: <29 de maio de 2017>

⁶⁹ O IDEB é um indicador nacional que possui critérios próprios para o monitoramento da qualidade da educação, que se baseia em dois componentes: a taxa de rendimento escolar (aprovação) e a média de desempenho nos exames aplicados pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEP). São duas as provas desenvolvidas pelo Idep/Inep: a Prova Brasil e o Sistema de Avaliação da Educação Básica (SAEB). A participação das escolas em ambas as provas é voluntária, sendo a primeira direcionada para estudantes de 5º a 9º ano do ensino fundamental e a segunda para essas mesmas séries e também para o 3º ano do ensino médio. Portanto, os índices do Idesp e o Ideb, bem como as avaliações do Saresp e do Saeb, podem apresentar discrepâncias entre si, uma vez que correspondem a metodologias distintas, com diferentes aferições de resultados e com diferentes escalas de alunos que realizam a prova. No Gualter, por exemplo, os professores e alunos foram avisados e preparados apenas para fazer a prova do Saresp, e não do Saeb. As informações referentes ao Ideb, Prova Brasil e Saeb foram obtidas por meio de consultas ao Portal do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Disponível em: <<http://portal.inep.gov.br/web/saeb/perguntas-frequentes>>. Acesso em: <16 de setembro de 2016>.

Uma possível explicação para o desempenho sofrível do Gualter nas avaliações do governo diz respeito a fatores externos à escola e que permaneceram obscurecidos na última década. Exemplo disso foram as determinações da Diretoria de Ensino Centro Sul (DRE Centro Sul) para o fechamento de salas do período noturno por falta de demanda. Além disso, parcela significativa dos estudantes matriculados no Gualter era composta de jovens que foram convidados a se retirar de suas escolas de origem, que não conseguiram se matricular na escola pretendida nas suas primeiras opções, ou que estavam pré-dispostos a não seguir com os estudos por motivos de ordem socioeconômica.

Para compreender de maneira mais aprofundada o caráter estrutural dos problemas que afetam o Gualter, devemos situar a escola no quadro mais amplo da organização da rede pública estadual de ensino no atual contexto político. No final do ano letivo de 2015, houve o episódio das ocupações das escolas estaduais pelos estudantes. Eles ocuparam dezenas de escolas na capital e no interior de São Paulo contra a *reorganização escolar* a ser realizada por determinação do governador Geraldo Alckmin. Este plano previa o fechamento de 92 escolas alegando a necessidade de organização das séries escolares por ciclos, separando as crianças do ensino fundamental dos adolescentes do ensino médio, o que tornaria a administração das escolas mais eficiente. No entanto, por esta iniciativa não ter sido dialogada amplamente com a população e porque diversos jovens seriam prejudicados, colocando em risco sua permanência na escola, ocorreu uma ampla mobilização, que culminou na formação de um movimento formado por estudantes que criticava as políticas educacionais do governo estadual.

Esses estudantes resistiram às tentativas de reintegração de posse das escolas ocupadas e permaneceram alojados nas escolas por um longo período, reivindicando a melhoria geral das condições de ensino. Entre as reivindicações estudantis, constavam as seguintes: o não fechamento das escolas ameaçadas, a ampliação de salas de aula para impedir a superlotação, a melhoria das refeições ofertadas e até mesmo a valorização salarial dos professores. Por iniciativa dos estudantes, a população foi convidada a participar das atividades da ocupação, que envolveram a realização de aulas abertas a todos os interessados, de debates e de apresentações musicais. Este movimento

sensibilizou parcela expressiva da sociedade, que aderiu às reivindicações dos estudantes. Artistas, intelectuais, jornalistas, professores e pais de alunos passaram a colaborar com as ocupações em diversas localidades.

O Gualter também seria afetado pela reorganização e, a partir de 2016, passaria a oferecer apenas vagas para o atual ensino médio, enquanto as salas do ensino fundamental seriam ofertadas em outras escolas da região. Mesmo com a iminência dessa mudança, não houve nenhuma mobilização no Gualter, que não foi ocupado afinal. Por outro lado, devido à repercussão nacional e internacional do movimento das ocupações dos estudantes para suspender a reorganização escolar, o plano não foi inaugurado em 2016. No entanto, a reorganização estava em marcha antes mesmo de ser anunciada oficialmente, e seus reflexos foram sentidos por toda a comunidade escolar.

Deste modo, salas do ensino fundamental e do ensino médio foram fechadas por anos sucessivos no Gualter. De 2011 a 2015, o número de salas do período noturno foi reduzido por quase a metade a cada ano. De sete turmas da noite em 2014, o número diminuiu para três em 2015 e duas em 2016. Ainda em 2016, a direção escolar comunicou oficialmente a extinção das salas do noturno para o ano letivo de 2017. Isto não apenas prejudicou os estudantes, como também obrigou alguns professores a completarem sua jornada de trabalho em horários e em outras escolas da rede. Muitos necessitavam percorrer longas distâncias no deslocamento entre as escolas para o cumprimento da carga horária.

Apesar desses problemas, até a conclusão da pesquisa, os professores possuíam liberdade em sala de aula para propor e debater com os alunos o conteúdo de suas respectivas disciplinas. Relativamente à proposta que apresentamos, a equipe gestora da escola foi receptiva ao diálogo, cedendo os espaços solicitados. Esta postura da direção foi uma condição necessária para o desenvolvimento do projeto. Sem essa colaboração, seria inviável trabalhar em sala de aula os conteúdos de rap e jazz na disciplina Sociologia.

5.3 Todo mundo odeia o Jazz

O objetivo de promover a escuta musical foi analisar o sentido que os estudantes conferem às canções que ouvem, de acordo com diferentes aspectos: Quais são as características mais valorizadas em uma música? Seriam valorizados os ritmos, as melodias, as letras, uma combinação desses fatores, ou ainda outros aspectos? Conhecer a letra de uma música interfere na predileção por um artista? Além das audições, para responder a essas perguntas, foram promovidas discussões sobre as razões de suas preferências musicais.

Logo nos primeiros encontros, constatamos qual era a predileção musical dos estudantes do ensino médio. Durante as aulas, observamos que os adolescentes apreciavam músicas com timbres, ritmos, letras, durações, intensidades, meios de reprodução técnica, formas e linguagens que pouco ou nada se parecem com as músicas prediletas das gerações anteriores. Outro fator que pareceu ser significativo para refletir a respeito da formação musical dos jovens se refere à utilização das novas tecnologias. A maioria dos estudantes utilizou aparelhos celulares em sala de aula com frequência. Verificamos que diversos alunos realizavam as mais diversas atividades por meio do celular. Na escola, não havia professor ou diretor que conseguisse restringir o uso desses aparelhos.

A utilização constante dos aparelhos pelos adolescentes e a habilidade de manuseá-los sugerem que o modo de percepção dessa juventude foi sensivelmente alterado pelo desenvolvimento técnico. Este fato tanto pode indicar um potencial emancipador, conforme as proposições de Walter Benjamin (2011), quanto pode indicar a regressão da audição, de acordo com Adorno (1971), concepções estas que foram apresentadas no capítulo inicial⁷⁰.

Alguns dos principais artistas que os jovens disseram estimar são representantes de gêneros musicais inexistentes em décadas anteriores, como é o caso do *rap gospel*. Se durante os anos 90 a MTV foi um canal importante para a formação do gosto

⁷⁰ Cf p. 23-26.

musical, hoje os ídolos dos adolescentes são conhecidos a partir de meios de difusão inexistentes àquela época. Entre estes meios, deve ser destacada a predominância das redes sociais na internet, como o canal Youtube e o Facebook. Certos artistas famosos na atualidade pouco apareceram ou sequer foram exibidos nas redes televisivas. Um caso sintomático é o do artista MC Brinquedo, conhecido pelos adolescentes a partir das redes sociais e internet, mas que não costumava aparecer no rádio ou televisão.

Entre os estilos populares elogiados pelos estudantes do Gualter, o rap foi um dos mais apreciados. Alguns alunos conheciam a discografia dos Racionais MC's desde o álbum *Holocausto Urbano* de 1990, bem como de outros grupos mais recentes do hip-hop, como Haikaiss. Deste modo, foi possível constatar que parte expressiva dos alunos possuía afinidade com a cultura *hip-hop*.

Após a realização de debates preliminares, foi proposta uma atividade de audição de coletâneas de música de povos de diferentes regiões do planeta, primórdios da *black music*, jazz, hip-hop e até mesmo música clássica. A exibição e o debate sobre as preferências musicais permitiu iniciar uma discussão mais aprofundada sobre rap e jazz.

Inicialmente, sugeri a audição do disco compacto que acompanha o livro de José Miguel Wisnik “O Som e o Sentido” (2011). Este disco contém músicas produzidas por *samplers* (instrumento que grava sons) e sequenciadores, compostas por Hélio Ziskind. As músicas remetem ao mundo modal; “ao canto do povo de algum lugar” ⁷¹; aos instrumentos fabricados com madeira, metal e peles (de animal); aos instrumentos de cordas e sopros; às escalas musicais de diversas regiões do mundo, e aos compositores que vão de Beethoven a John Cage. Deste disco foram selecionadas sete faixas.

Também foram apresentadas músicas dos precursores do rap, como o DJ Afrika Bambaata (o título da composição é *Planet Rock*) e James Brown (*Papa's Got a Brand New Bag*); artistas da *soul music* brasileira como a banda Funk Como Le Gusta e Sandra de Sá (*Olhos Coloridos*); um jazzista, o contrabaixista Charles Mingus (*Charlie's Brown Theme Song*); um representante da música clássica, Beethoven (*Sinfonia n.º9 e Für Elise*); e o grupo de rap norte-americano Public Enemy (*Fight The Power*). As

⁷¹ Ibidem, p. 261

músicas foram exibidas integralmente em alguns casos, e em outros foram exibidos apenas trechos. Solicitei aos alunos que escrevessem suas opiniões em uma folha. Logo após a audição das faixas houve a manifestação da opinião dos estudantes.

Durante a audição, observei as expressões faciais e comentários dos jovens, e pude constatar certo mal estar devido ao estranhamento em relação às primeiras músicas de “O Som e o Sentido”. As músicas do CD de Wisnik provocaram risadas, reclamações, insultos e piadas. De acordo com alguns relatos escritos e falados, os sons causaram dor de cabeça. Em relação às primeiras músicas do CD, composta por vozes humanas recolhidas em diversas aldeias e regiões do globo, os alunos às associaram à “macumba”, à música árabe e à indiana. Uma das alunas escreveu que a música “a assusta”, e sua colega “que deu vontade de rir”. Outro jovem a qualificou como sendo música da “classe baixa”, em contraposição às músicas de “classe alta” que possuem instrumentos. Outros estudantes disseram que a música era “zoada” ou que não entenderam nada. Todavia, uma adolescente escreveu que a música é animada e outra mencionou o “sofrimento que veio da África”.

As músicas de Afrika Bambaata e James Brown tiveram uma aceitação mais ampla, embora a apreciação das mesmas não tenha sido consensual. Ao ouvirem estes artistas, alguns demonstraram alívio. Outros acenaram com a cabeça como se dissessem “isto sim é uma boa música”. Também houve quem continuou a desaprovar e desdenhar dessas canções. Talvez a música que mais tenha agradado tenha sido a faixa cantada por Sandra de Sá e Funk como Le Gusta. Segundo alguns relatos, a canção *Olhos Coloridos* foi bem-aceita porque sua mensagem foi compreendida, visto que a letra é em português, e o seu ritmo, envolvente. A letra da música aborda a afirmação do negro na sociedade brasileira, como pode ser observado neste trecho:

Meu cabelo enrolado
 Todos querem imitar
 Eles estão baratinados
 Também querem enrolar

Você ri da minha roupa
 Você ri do meu cabelo
 Você ri da minha pele
 Você ri do meu sorriso

A verdade é que você (povo brasileiro)
 Tem sangue crioulo
 Tem cabelo duro
 Sarará crioulo

A respeito desta música, uma das jovens escreveu que é um estilo de que gosta e que lembrou sua mãe. Um adolescente afirmou que a música lhe traz boas recordações. Outro adolescente escreveu, ainda, que esta música é descontraída e ideal para a noite. Também foi enfatizado que a música fala sobre a situação do negro e que é cantada por mulheres (Sandra de Sá e Paula Lima). Dois relatos sugeriram que o conteúdo da letra se refere à mulher negra “que tem orgulho do que é”, e que se afirma perante a “inveja” e o “recalque” de outras pessoas. Já a música de Charles Mingus não teve uma repercussão positiva. Alguns alunos associaram este tema jazzístico a jogos de videogame e ao desenho animado Tom & Jerry. No entanto, trata-se de uma canção do personagem Snoopy, que foi escolhida justamente pelo sucesso deste antigo desenho animado e por ser uma composição emblemática de jazz.

A música de James Brown foi associada a filmes antigos e séries de televisão. Diversos jovens associaram *Papa's Got a Brand New Bag* ao seriado *Todo mundo odeia o Chris*, que se passa nos anos 80 e conta a história de um jovem negro que vivia na periferia de Nova Iorque⁷². Portanto, uma década antes do nascimento dos alunos que, em sua maioria, nasceu entre os anos 1996 e 1999. A canção de James Brown também foi associada ao jazz – embora oficialmente se trate do mais genuíno funk norte-americano.

O funk do cantor estadunidense possui melodias que se destacaram, embora esta linguagem musical possua como característica a ênfase rítmica sobre a harmonia e melodia. No entanto, de acordo com os alunos do Gualter, até mesmo no funk de James Brown predominava a melodia em comparação às músicas que estavam acostumados a ouvir. Isso também fez com que o funk de Brown soasse antigo a seus ouvidos, como se

⁷² Trata-se de uma autobiografia ficcional produzida pelo astro da comédia norte-americana Chris Rock, assumindo o seu nome real.

pertencesse a uma época muito distante. Um dos alunos chegou a escrever que a música é da década de 50, no sentido de que esta década seria anterior aos seus avós.

A faixa *Fight The Power* do grupo de rap Public Enemy foi considerada enfadonha por dois motivos relatados: por ser um rap antigo e pela incompreensão da mensagem da letra, em inglês. De acordo com um aluno, esta música é “de um período em que todo mundo odiava o rap”. Outro aluno escreveu que “não dá para dançar” e também que “não desperta sentimento nenhum”. Alguns poucos alunos pareceram ter gostado da música.

As reações dos estudantes sugeriram que os mesmos preferiam músicas dançantes e da atualidade. Parte significativa não demonstrou paciência ou interesse em ouvir canções de outras culturas e outras épocas. Além disso, parcela expressiva dos adolescentes não reconheceu qualquer semelhança entre músicas que, do ponto de vista da linguagem rítmica e melódica, possuem origem comum, como funk e jazz, rap e funk, e assim por diante. Essas músicas também não foram associadas às tradições negras, a não ser pela referência do seriado *Todo Mundo Odeia o Chris*, cujo protagonista é negro, e pela música cantada por Sandra de Sá, cuja letra é explícita sobre a questão racial.

As músicas mais elogiadas foram aquelas que os estudantes conseguiram compreender a letra, e aquelas que consideraram possuir um ritmo mais envolvente, propício para dançar – como no caso da música *Planet Rock*. As músicas consideradas estranhas pelo idioma ou ritmo foram depreciadas de diferentes maneiras. As músicas de *O Som e o Sentido* que se baseavam no continente africano foram associadas à macumba, como se isto fosse algo negativo. O jazz pareceu algo excêntrico como música de videogame.

A respeito de fato de que algumas músicas soaram desagradáveis para os jovens por serem supostamente antigas e pouco conhecidas, isso integrou nossas expectativas. Também não nos surpreenderam as brincadeiras e insultos que foram dirigidos às músicas que os adolescentes consideraram estranhas. O que nos despertou atenção foi a constatação de que as músicas foram elogiadas pelo ritmo e batida (*Planet Rock*), pela letra cantada em português (*Olhos Coloridos*) e, principalmente, por terem relação com programas de televisão (*Papa's Got a Brand New Bag* em *Todo Mundo Odeia o Chris*).

Mesmo as músicas desagradáveis em razão de uma suposta estranheza foram associadas a imagens familiares (macumba, *Tom & Jerry*), como se aquelas fossem apenas acessórios destas, de maneira extramusical.

Assim, pudemos observar que, para muitos jovens, a música cumpria um papel secundário como, por exemplo, em relação à religião, ou servia como um meio para transmitir mensagens positivas – sobre Deus, festas, romances, etc. Além disso, os critérios por meio dos quais os jovens avaliaram as músicas diziam respeito à popularidade: se a música fosse dançante, ou embalasse um romance, a música era considerada boa. Se não, a música era ruim. Simultaneamente, pareceu ser difícil para esses adolescentes que apreciassem a música em contextos diferentes dos mencionados acima. A música que ouviam sozinhos nos aparelhos celulares eram as mesmas que tocavam nas festas, televisão e internet. Poucos adolescentes disseram que ouviam músicas diferentes em circunstâncias distintas, e muitos confidenciaram que ouviam de dois a três estilos musicais no máximo.

Com base nessas observações, percebemos indícios de dessensibilização da audição, pois os estudantes se interessaram principalmente por padrões reconhecíveis nas músicas. Por outro lado, as músicas que não foram reconhecidas foram imediatamente rejeitadas e associadas a estigmas sociais. Os estudantes que se declararam evangélicos já haviam anteriormente depreciado as religiões de matriz africana durante a aula de Sociologia, indicando que a associação das músicas de *O Som e o Sentido* com a macumba e a rejeição das mesmas extrapolavam a questão estética. Outros alunos apenas consideraram dignas de receberem a denominação “música” as canções com letras inteligíveis, enquanto as músicas instrumentais ou sem letra causaram incômodo ou simplesmente foram ignoradas. Por isso, essas reações sugerem a ocorrência da autoconfirmação⁷³ analisada no capítulo anterior, ou, em outras palavras, do esquematismo.

Diante dessas constatações, foram realizadas mais audições coletivas nas quais foram incluídas músicas de concerto europeias, a fim de realizar outros debates sobre o estranhamento. Nosso propósito foi questionar os tabus relacionados a aspectos

73 Cf. p 114

culturais – como a religião – de matriz africana, que alguns estudantes evidenciaram em suas falas e relatos. Isso porque esses estudantes evitavam debater suas preferências musicais como se isso dissesse respeito apenas a cada um isoladamente, desconsiderando o caráter social da música.

5.4 A arte do futebol e a distração da música erudita

Um fato curioso foi observado durante a audição da *Sinfonia n°9* de Beethoven. Parte dos alunos demonstrou certo enfado com o trecho que é apenas instrumental, no qual se sobressaem cordas e metais e quando a dinâmica é mais fraca, variando entre o *pianíssimo* até o *mezzo-forte*. Neste momento, alguns jovens abaixaram suas cabeças, enquanto outros pareceram apreciar a música. Uma mudança de humor significativa ocorreu quando os alunos ouviram o canto coral com letra em alemão⁷⁴. Isso pode ser explicado porque esta parte da música soa familiar aos ouvidos dos jovens aficionados por futebol.

Esta familiaridade proveio do fato de que este trecho se transformou no hino da união Europeia após 1985, e os alunos o conheciam dos jogos de futebol da *Liga dos Campeões da Europa*, que tem uma audiência muito grande no Brasil, superando em alguns casos o interesse pelo futebol nacional. Na *Liga dos Campeões* jogam os principais craques brasileiros, como Neymar, e internacionais, como Cristiano Ronaldo e Lionel Messi. Este hino é tocado antes do início da partida e nos intervalos do jogo, quando são feitos anúncios comerciais. Mesmo assim, os jovens não identificaram imediatamente a procedência da composição, e demorou algum tempo até que lembrassem de onde conheciam a música.

Deste modo, o futebol pareceu ser o foco das atenções dos jovens. Para eles, o interesse pela música clássica se restringiu à aparição nas transmissões de futebol, mas, quando separada deste contexto, a *Sinfonia n° 9* sofreu resistência. Sobre o acesso dos estudantes a concertos, deve ser ressaltado que existe na região de Heliópolis, onde mora a maioria dos estudantes, orquestras filantrópicas como o já mencionado Coral

⁷⁴ Trata-se do poema *An die Freude*, de Schiller, que foi incorporado à sinfonia de Beethoven.

Baccarelli, que tem por meta a educação de “crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social”⁷⁵. Por meio de iniciativas como essa, poderia ser esperado que os adolescentes da região desenvolvessem alguma disposição para aderir à música clássica.

Por outro lado, tornaram-se compreensíveis as razões pelas quais a maior parte dos adolescentes não demonstrou afinidade com a música de concerto durante as aulas, uma vez que esta cultura não diz respeito à experiência social dos mesmos. É conveniente recordar as proposições de Flusser (1999) a respeito de fenômenos culturais como o futebol no Brasil⁷⁶. O filósofo indica que este jogo proporciona uma experiência mais significativa para o brasileiro do que outras práticas socioculturais importadas da Europa, na medida em que suscita a criação de vínculos interpessoais pela identificação com os clubes e com a seleção brasileira.

Um fenômeno semelhante pareceu ocorrer durante a audição da 9ª *Sinfonia* na escola. Ao contrário da música de concerto, que exige uma atitude de contemplação e distanciamento, os jovens do Gualter se engajaram na realidade do futebol, instituindo dribles tão fascinantes quanto poderiam ser entendidas as melodias das músicas de Beethoven. Aqui, como nas reflexões desenvolvidas por Flusser (1999) e Wisnik (2013)⁷⁷, as hierarquias são invertidas: no encontro do jogo com a música, o jovem colocou o primeiro em relevo, por ser capaz de participar ativamente desta realidade, ao reproduzir os movimentos dos craques nas quadras esportivas da escola. A segunda, convertida em peça publicitária, perdeu sua *aura* de obra de arte e tornou-se conhecida pelos estudantes mediante seu *valor de exposição*, de acordo com o conceito de Walter Benjamin (2012)⁷⁸.

Com isso, queremos indicar que as referências culturais dos jovens moradores de Heliópolis são desvalorizadas, inclusive na escola pública, onde se aprende que a

⁷⁵ Acesso em: 30/05/2016. Disponível em <http://institutobaccarelli.blogspot.com.br/p/instituto-baccarelli.html>>.

⁷⁶ Ver páginas 40-42.

⁷⁷ Cf. p. 36-37

⁷⁸ Cf p. 23-26.

verdadeira música é a música europeia dos compositores clássicos. Se os estudantes reagiram negativamente às músicas clássicas, há diversos fatores sobre a formação dos ouvintes que deveriam ser considerados, além do evidente prejuízo à sensibilidade ocasionado pela baixa qualidade das mercadorias maciçamente divulgadas a partir e por meio da indústria cultural. Nesse sentido, a desatenção dos adolescentes durante a audição da música de Beethoven também pode ser interpretada como uma forma de resistência aos padrões culturais das classes dominantes. Portanto, há motivos legítimos para a recusa dos jovens em relação à música de concerto. Ou então: há motivos concretos para apreciar a música de Beethoven como entretenimento e o futebol como arte séria e complexa.

5.5 Nós somos o Negro Drama

A partir da constatação de que os jovens possuíam predileção por gêneros musicais que se destacam pela batida e letra, tornou-se necessário analisar em que consiste esta preferência. Conforme alguns estudantes relataram nas atividades anteriores, as músicas que mais gostavam de ouvir eram o rap e o funk nacional. Por isso, foram realizadas audições coletivas de um rap que eu escolhi (*Negro Drama*) e, em seguida, de músicas que os alunos escolheram ouvir.

Negro Drama é um rap composto pelo grupo Racionais MC's, e é narrado por dois MC's diferentes. Na primeira parte, Edy Rock situa o *Negro Drama* “entre o sucesso e a lama”. Sua voz é grave e a cadência da música tende a um ritmo médio-lento. De maneira fluida, Edy Rock compõe um quadro repleto de imagens como “túmulos, sangue” e “sirenes, choros e velas”, entremeadas por frases que significam sentimentos diversos, como nos versos “no amor, no ódio, a insana vingança”. Neste fluxo de ideias, o MC comenta sua trajetória pessoal, ao mesmo tempo em que ressalta a importância da favela para a sua formação pessoal, conforme observamos nos seguintes versos:

*Tim Tim
 Um brinde pra mim,
 Sou exemplo, de vitórias,
 Trajetos e glórias,
 O dinheiro tira um homem da miséria,
 Mas não pode arrancar,
 De dentro dele, A favela*

O relato de Edy Rock pode ser compreendido como um testemunho dos anos de formação na favela e no rap. A parte cantada por este MC é finalizada com versos que mostram a violência sofrida por aqueles que, de algum modo, não puderam trilhar o mesmo caminho que permitiu a sobrevivência: “tinha um pretinho, seu caderno era um fuzil. Negro drama”.

Há um intervalo no qual a música continua sem voz, com a mesma batida ao fundo para preparar a entrada do outro MC, Mano Brown. O rapper inicia sua participação como se estivesse em uma conversa com o ouvinte, falando normalmente, sem se preocupar em rimar ou acompanhar a música. Suas palavras são as seguintes:

*Crime, futebol, música, caralho,
 Eu também não consegui fugir disso ai,
 Eu sou mais um,
 Forest Gump é mato,
 Eu prefiro contar uma história real.*

Após esta introdução, o rapper começa com todo vigor a narrar sua história de *Negro Drama* em forma de rap. É difícil selecionar apenas alguns versos que demonstram a força desta história, pois todos eles formam um todo pulsante. Em nenhum momento a música esmorece. Pelo contrário, a tensão incorporada na letra é mantida do começo ao fim, de modo a interpelar o ouvinte a cada instante. Em determinado momento, Brown problematiza a ideologia da dominação e da colonização europeia na sociedade brasileira, para logo em seguida afirmar-se como um negro que se orgulha de sua história:

*Periferias, vielas e cortiços
 Você deve tá pensando
 O que você tem a ver com isso*

*Desde o início
 Por ouro e prata
 Olha quem morre
 Então veja você quem mata*

[...]

*Seu jogo é sujo,
 E eu não me encaixo,
 Eu sou problema de montão,
 De carnaval a carnaval,
 Eu vim da selva,
 Sou leão,
 Sou demais pro seu quintal*

A intensidade da letra é potencializada pela batida que se repete, de modo circular, com o som grave do bumbo sincopado, acompanhado do som eletrônico que se parece com o chocalho e de uma melodia de curta periodicidade de um sintetizador. Os ciclos que se repetem duram dois compassos quaternários completos. Ao final da música, Mano Brown retorna a falar diretamente para o ouvinte, com o mesmo fundo sonoro. Nesta nova fala, o tom é mais agressivo que no início. Porém desta, vez, o interlocutor ao qual o rapper se dirige parece ter um perfil definido. Mano Brown toma o ouvinte como sendo o responsável pelo *Negro Drama*, ou seja, por ele próprio:

*Aí, Na época dos barraco de pau lá na pedreira
 Onde cês tava?
 O que que cês deram por mim ?
 O que que cês fizeram por mim ?
 Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho,
 Agora tá de olho no carro que eu dirijo
 Demorou, eu quero é mais
 Eu quero é ter sua alma*

Durante a audição de *Negro Drama*, houve dois momentos distintos. Inicialmente foi solicitado aos alunos que apenas ouvissem a música de modo espontâneo e, em seguida, escrevessem no caderno os pensamentos suscitados por esta

escuta. Em seguida, a mesma música foi apresentada com legendas, para que acompanhassem a letra na íntegra. Desta vez, sugeri que a atenção fosse direcionada para a mensagem veiculada, e nem tanto para outros aspectos, tais como a batida (ritmo), e eventos concomitantes à reprodução de *Negro Drama*.

O objetivo de reproduzir a música com e sem legenda foi analisar as opiniões dos estudantes de acordo com a mudança da ênfase auditiva para a ênfase no campo visual. Como demonstrado anteriormente, alguns jovens haviam mencionado sua predileção pelo conteúdo das letras e afirmaram não se importar tanto com outros elementos musicais. Nesta atividade, analisei as opiniões dos jovens de acordo com o ritmo e com a mensagem do rap. Solicitei que escrevessem relatos ou então que desenhassem, no caso de o estudante considerar esta forma de comunicação mais adequada para expressar seu pensamento.

Após a exibição da música nesses dois momentos distintos, recebi relatos escritos e desenhos dos estudantes sobre *Negro Drama*. Após apresentar a música pela primeira vez, observei que uma quantidade significativa de alunos, que eu não pude mensurar, demonstrou familiaridade com a letra. Percebi diversos jovens cantando o rap inteiro de cor. Por isso, o clima na sala de aula se tornou favorável para a realização da audição da música. Poucos foram os alunos que manifestaram algum tipo de desagrado, algo que pude perceber pelas feições, acenos e gestos afirmativos em relação a *Negro Drama*. Observei, porém, algum incômodo em uma parcela menor de estudantes quanto ao tom contestatório desta composição.

Nos relatos dos estudantes, foram verificadas opiniões variadas sobre a apresentação da música com e sem legenda. A maior parte deles revelou que a percepção sobre a música foi alterada após a inclusão das legendas, e esta alteração foi positiva. Ou seja, os estudantes passaram a gostar mais de *Negro Drama* após poderem acompanhar a letra por meio de legendas. Uma parcela significativa dos relatos manteve certo distanciamento em relação à música. Alguns estudantes preferiram descrever ou explicar o conteúdo da letra do rap sem emitir juízos e opiniões comprometedoras. Outros alunos, porém, preferiram simbolizar por meio de desenhos e de escritas mais próximas da poesia aquilo que sentiam enquanto ouviam *Negro Drama*. Abaixo estão alguns exemplos de desenhos:

Figura 1: desenho feito por estudante do terceiro ano do ensino médio

Negro Drama sensibilizou os jovens, que deram vazão à criatividade e à poesia. De acordo com a experiência que possuo do ensino de Sociologia, frequentemente os estudantes se sentem pouco à vontade para expressar seus pensamentos mais íntimos em uma atividade escolar. Mas esta barreira foi quebrada com a inserção do rap na aula da disciplina. Na Figura 1, podemos observar a representação de duas formas de habitação distintas em um contexto urbano. Do lado esquerdo, edificações de vários andares, construídas segundo determinadas regras de proporção, simetria e estabilidade. Do lado direito, verificamos construções irregulares e descontínuas, com escadas aparentes e com o que parece ser uma caçamba com sacolas amontoadas, configurando um cenário que se assemelharia a uma favela.

Figura 2: desenho feito por estudante do terceiro ano do ensino médio

Os dois desenhos aludem à situação de desigualdade social e à violência cometida contra a população negra que vive nas periferias de São Paulo em moradias pobres. Na Figura 2, a imagem da mulher segurando um bebê e uma mala representa uma mulher desamparada, que não tem para onde ir. O autor do desenho confirmou posteriormente que a criança no colo é a mesma pessoa que veste o capuz e está de pé, ouvindo *Negro Drama*. Trata-se de um negro que supera as adversidades e confronta a sociedade que tentou derrubá-lo. Conta a história do jovem negro e herói, que batalha pela sobrevivência e supera todas as adversidades colocadas em seu caminho, com o qual o estudante do Gualter parece se identificar.

Nos relatos escritos, um estudante afirmou: “talvez no passado o Mano Brown deve ter feito alguma coisa errada, mas mesmo assim, ele vai voltar para a favela de

cabeça erguida, porque ele é ‘um guerreiro de fé’”. Em outro relato, a aluna escreveu: *“essa música me faz refletir na minha vida e o que eu sou. Me faz ver o que o mundo é mundo, vida, dia a dia, futuro, presente, passado, hoje. Ao longo da vida tudo muda, até as pessoas que são mais próximas”*.

Um dos trechos mais destacados em *Negro Drama* foi “você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você”. Para o estudante do Gualter, o gueto é o lugar onde nasce o MC, que carrega consigo todo o universo da favela, onde quer que vá. Para alguns alunos que nasceram em Heliópolis e imediações, pareceu ser importante a ideia de pertencimento a esta comunidade. É neste lugar que eles sentiam-se reconhecidos e respeitados por seus familiares e amigos, embora este respeito seja negado por pessoas de fora desse perímetro. Esses jovens sofreram com o estigma de moradores da favela, mas, de acordo com os relatos, e estavam dispostos a enfrentar mudanças drásticas em suas próprias vidas, a fim de preservar esse reconhecimento⁷⁹.

Os trechos dos relatos e os desenhos sugerem que os adolescentes se reconheceram mutuamente na história de *Negro Drama*. Trata-se de uma história ambígua, pois pode ser interpretada como ficcional e autobiográfica. Na letra do rap, tempo e espaço não são informados com precisão. Apenas são mencionados os “anos 90”, o “século XXI”, os “barracos da pedreira” e a cidade de São Paulo. Para os estudantes, o drama do jovem morador da periferia de São Paulo “não é lenda ou mito” porque vivenciaram a realidade retratada em *Negro Drama*, e sabem que esta história não é contada nos livros escolares. Por isso, a música soou atual para os alunos, a despeito de ter sido lançada em um álbum de 2002, quando ainda eram crianças com pouca idade.

Nesta atividade, evidenciou-se que *Negro Drama* veicula um conhecimento ancestral, transmitido de geração para geração sempre de maneira renovada. No rap, o “eu” (MC’s Mano Brown e Edi Rock) fala pelo “nós” (comunidade da periferia), unindo o passado ao presente. Deste modo, observa-se a afinidade entre rap e música da diáspora do Atlântico Negro. De acordo com Flusser (1999), as artes de matriz africana possuem de maneira mais pronunciada a característica de articular o sentido da vida

⁷⁹

Cf. p. 15-16.

pessoal com o sentido da vida coletiva e com o meio ambiente. Para o filósofo, essas tradições vinculam arte e poesia à vida cotidiana em seus aspectos práticos e técnicos, em vez de proceder por cisões, como a separação entre autor e obra ou reprodução técnica e obra de arte, em conformidade com a tradição europeia. Flusser afirma o seguinte sobre as ideias de *negro* e de *arte africana*:

No Brasil, a tentativa de dar sentido ao termo "negro" resulta no seguinte: Homem que descende em alto grau, mas não exclusivamente, de escravos importados desde o século XVI até o século XIX da África, entre os desertos do Saara e Kalahari. Naquela região imensa há grande número de etnias, vagamente cobertas pelos termos lingüísticos "sudaneses" e "bantus". Ambas as etnias participam da colonização negra do Brasil, mas parece que os bantus predominam, pelo menos no Norte. A dificuldade é que a estrutura étnica, social e cultural dos negros (por exemplo, aristocratas africanos e gente já escrava na África) era ignorada pelos escravocratas e mantida em segredo pelos africanos, até cair em esquecimento[...] Mas o importante para a cultura brasileira é outro aspecto. As culturas africanas têm, praticamente todas, um método complexo de transmissão de geração a geração, uma complexa paidéia, que pode ser assim descrita: a nova geração recebe da antiga obras como modelos (máscaras, estátuas, barcos), e lhe são ensinados os métodos técnicos para copiá-las. Simultaneamente, a nova geração é incentivada para não copiar os detalhes dos modelos (o repertório), mas apenas o essencial (a estrutura). A consequência disso é que as culturas africanas têm estrutura rígida (não-histórica), mas grande abertura para a articulação de fortes individualidades. Com efeito, é tal articulação que dá vida aos fenômenos culturais africanos (FLUSSER, 1998, p. 135).

É possível depreender do trecho acima que a paidéia africana consiste em uma transmissão cultural cujos modelos são exemplares para as futuras gerações. Tais modelos são preservados em seus aspectos estruturais elementares – como os jogos de pergunta e resposta e as rodas –, ao mesmo tempo em que confere liberdade de criação às novas gerações. Desse modo, os princípios elementares são atualizados em diferentes práticas culturais, como a capoeira, o jongo... o jazz e o rap. Assim, cada nova geração imprime marcas em estruturas que permanecem abertas à reelaboração.

Assim, o método de transmissão dos povos da diáspora africana vincula a preservação do repertório cultural e a abertura para a inclusão de novas referências, de

maneira a presentificar a tradição. Por isso, a individualidade e a coletividade são potencializadas mutuamente por meio da paidéia africana.

As proposições de Flusser (1998) sobre as culturas africanas corroboram a análise de Paul Gilroy (2012) sobre a música africana e sua transmissão para diversas regiões do mundo por meio da Diáspora do Atlântico Negro⁸⁰. Além disso, os Racionais MC's afirmam o que é ser um *Negro Drama* nas periferias de São Paulo não apenas com a letra da música, mas também com a batida, o *swing* e a interpelação do ouvinte pela alternância entre o *flow* e a fala de uma conversa, e esta mensagem tem reverberado entre os jovens estudantes. A forma da música se transforma em um código que apenas quem vive cotidianamente a experiência relatada pela letra pode ser capaz de compreender e sentir plenamente.

5.6 O rap como testemunho

Na continuação das atividades, foi organizada uma lista de músicas sugeridas pelos alunos. As músicas, gravadas no formato MP3, foram transferidas dos aparelhos celulares dos jovens para um único computador na escola. Em seguida, esses arquivos foram tocados e amplificados nos aparelhos de som. Foi facultado aos colegas que se manifestassem após os comentários da pessoa que sugeriu a música. O propósito desta atividade foi estreitar o diálogo com os estudantes e compreender de modo mais aprofundado os critérios musicais que os orientavam para, a partir disso, iniciar um trabalho de musicalização.

Inicialmente, pude constatar a preferência de parte dos estudantes por músicas de artistas do estilo gospel. Anderson Freire figurava entre os cantores mais ouvidos por estudantes declaradamente evangélicos. Uma de suas composições se chama *Raridade* (escolhida por mais de três alunos) e se caracteriza por ser lenta e pela intensificação da carga emocional, ocasionada pela ascensão melódica que atinge o ápice no momento do refrão, de modo semelhante às canções românticas.

⁸⁰

Cf p.107-108

Quanto à estrutura, a música de Anderson Freire se assemelha às canções de outro compositor popular, Roberto Carlos, a despeito da diferença do timbre da voz. O trecho final de *Raridade* contém os seguintes versos:

*Você é um espelho
Que reflete a imagem do senhor
Não chore se o mundo ainda não notou
Já é o bastante Deus reconhecer o seu valor
Se você desistiu, Deus não vai desistir
Ele está aqui, pra te levantar
Se o mundo te fizer cair*

Assim como Roberto Carlos, Anderson Freire canta músicas com ritmo, melodia e harmonia com pouca elaboração, isto é, em conformidade com os padrões rudimentares da música comercial. Depreendi da letra uma mensagem otimista de redenção pela fé em Deus, e percebi na música uma forma padronizada, que possibilita entrever seus desdobramentos, suscitando a ideia de autoconfirmação. Quanto aos estudantes que escolheram a música *Raridade*, os mesmos justificaram sua preferência por considerarem que esta canção é “edificante”. Os jovens relataram possuir a sensação de comunhão com Deus, pois, deste modo, superaríamos os problemas do cotidiano. De acordo com os adolescentes, se a música não fosse “edificante”, isto é, se não veiculasse a mensagem religiosa, então certamente sua qualidade seria inferior.

Para alguns adeptos do gospel, a música como expressão artística possuía pouco valor, pois o mais importante deveria ser o “louvor a Deus”. Por isso, a canção deveria ser apreciada de maneira contida e cuidadosa. Observe-se que parte dos alunos que preferia ouvir gospel se referia de maneira bastante jocosa ao rap, funk e outros estilos musicais identificados com a rebeldia e com a transgressão dos valores.

Mas a música gospel abrange diversos estilos, tais como o rap gospel. Além de cantores como Anderson Freire, Aline Barros e Thales Roberto (famosos entre a comunidade evangélica), destacam-se artistas de rap como Projota⁸¹ e Ao Cubo. Em

⁸¹ Projota é um rapper que, no início da carreira, se notabilizou por sua participação nas *Batalhas dos MC's* da Santa Cruz e na *Rinha dos MC's*. Um dos vídeos que apresentei para os estudantes, que será analisado adiante, exibe o rapper paulistano em ação nessas batalhas. Na gravação, verifiquei a habilidade do MC em rimar e contagiar o público durante a improvisação,

uma rápida consulta à internet, constatei que Projota se declara evangélico, mas não verifiquei se ele se considera um artista gospel. Talvez Projota não se encaixe nesta definição, sendo possível que apenas possua a crença evangélica, que é retratada em algumas letras de sua autoria, apesar de não integrar o meio musical neopentecostal. Porém, o que interessa aqui é o fato de que os estudantes declaradamente evangélicos e ouvintes de música *gospel* mencionaram o rapper Projota como um de seus artistas prediletos.

Caso diverso é do Pregador Luo (outro rapper citado por aluno) e também do já mencionado Ao Cubo, grupo de rap paulistano, pois ambos se assumem como artistas do meio *gospel*. Ao Cubo participou, inclusive, do evento *Marcha Para Jesus*, que é um encontro de fiéis da igreja evangélica que consegue reunir centenas de milhares de pessoas. Apesar do compartilhamento de uma mesma fé cristã e da preocupação em expressar a adoração divina nas letras, Ao Cubo e Projota imprimem estilos característicos às suas composições, como pude verificar durante a audição de suas músicas na sala de aula. O título da música escolhida pelos estudantes de Ao Cubo é *1980*, e a música de Projota é *A Rezadeira*⁸².

A Rezadeira é um rap que possui sofisticação no emprego de timbres eletrônicos, lembrando as produções estadunidenses. As batidas são polirrítmicas e sincopadas e, por vezes, são acompanhadas do *speed flow*⁸³. A letra e a melodia do refrão fazem lembrar as canções populares de tradição africana, tais como a ciranda, pela repetição circular das palavras e dos versos. O refrão da música está escrito logo abaixo:

*Vagabundo vai correr, vai brincar
Vai chover, vai sujar
Deixa o menino jogar, que é sexta-feira
Pra proteger é que existe a rezadeira
A rezadeira vai rezar, rezadeira,
Vai rezar, rezadeira.*

e as rimas continham palavras ofensivas, gírias e palavrões, que vão contra a ideia religiosa da música gospel. Posteriormente, constatei que Projota possui diversas composições com mensagem religiosa que são mais recentes.

⁸² A íntegra das letras de música consta na seção Anexo.

⁸³ Ver página 79.

Apesar do cunho religioso, *A Rezadeira* apresenta elementos que extrapolam o universo neopentecostal, tais como o linguajar das ruas e a referência a tradições negras. Exemplo disso é a figura da rezadeira, que remete tanto à beata cristã quanto à responsável pelas rezas africana. Na música, sabemos que se trata de uma rezadeira evangélica. De qualquer modo, é possível constatar certa ambiguidade na palavra rezadeira, no modo como o rapper a vincula a um ritmo que lembra o da música africana.

A letra da música de Projota não é linear, e as cenas se sucedem do mesmo modo como ocorre na memória afetiva. O rap inicia com uma referência ao “neguim”, e às suas pernas feitas “pra correr”, para se safar de apuros. Na estrofe seguinte ouvimos menções à “favela” e à “vida de roubo”, seguida da “detenção” do protagonista. Na sequência, o personagem (que não sabemos o nome) é ferido em uma troca de tiros com a polícia. Então a rezadeira faz uma oração pelo rapaz ensanguentado, cantando um “bonito louvor”, e pede a Deus que este jovem se arrependa de suas atitudes. A partir disso, a mãe do “neguim” (não é esclarecido se é a própria rezadeira) presencia uma espécie de segundo nascimento do filho. Neste rap, as imagens são encadeadas em um fluxo narrativo não linear, acompanhado de uma batida sincopada do bumbo e dos timbres graves dos instrumentos eletrônicos. Diferentemente da música *Raridade* de Anderson Freire, que é linear e tradicional, a *Rezadeira* é uma música circular e complexa, que sugere um fluxo de imagens afetivas e inconscientes.

Conforme foi mencionado, *1980* de Ao Cubo difere bastante da música de Projota. A versão ao vivo deste rap possui o acompanhamento de uma banda formada por baixo, guitarra e bateria, à maneira de um conjunto que toca em um baile *black*. É possível observar no videoclipe que os integrantes utilizam a indumentária característica da cultura hip-hop, com correntes no pescoço, ternos aveludados e cabelo *black power*. A base sobre a qual o MC constrói seus versos por meio do *flow* é a música *Tente Outra Vez* de Raul Seixas e Paulo Coelho. O rap possui uma batida lenta, tendendo às canções românticas, e deixa transparecer certo sentimentalismo através das melodias e convenções rítmicas.

As primeiras estrofes de *1980* narram uma história triste, que se inicia em 1977, sobre um casal que é atropelado em uma avenida movimentada de São Paulo. A música

prossegue com a descrição pormenorizada dos desdobramentos desta fatalidade. Os médicos demonstram ceticismo com a recuperação do casal e fazem prognósticos desoladores. Esta história é entremeada por um refrão que canta o milagre realizado pela fé em Deus. O refrão se repete em quatro ocasiões distintas ao longo de uma história relativamente comprida, com o acompanhamento de um coro com vozes femininas.

Ao ouvir o começo da letra, que narra a visita da mulher acidentada ao médico, considereei esta música uma composição pouco elaborada e até mesmo grosseira, principalmente devido ao trecho destacado a seguir:

*Depois de três meses ela voltou ao hospital
Dizendo ao médico que estava atrasada sua regra menstrual
Disse também que estava com suspeitas de estar grávida
Sátiras, Há! O doutor disse - Só se for mágica
Fizeram alguns exames de gravidez
E foi comprovado positivo de um mês
E o feto que tinha sido feito recente
Ajudando a paciente na recuperação do acidente
Produzindo hormônios mais rapidamente
Sua mente voltou ao normal, e o pessoal dizia
"Entende: tire o feto deficiente,
Se a criança nascer, você vai ter problemas para sempre"*

Compreendi que a letra do rap se posiciona contra o aborto, e que o milagre divino deve prevalecer sobre o conhecimento da ciência médica sobre gravidez de risco. Aparentemente, são ignoradas pelo grupo as possíveis consequências psíquicas e sociais de uma gestação de uma mulher que sofre um acidente de trânsito. As referências às recomendações dos médicos são feitas de modo depreciativo, enquanto a crença em Deus é o meio mais importante de curar qualquer tipo de doença.

Inicialmente, interpretei que *1980* é exemplar de uma música resignada e que se apropria de elementos da cultura hip-hop para, em seguida, subtrair seu potencial crítico. Considerei que a canção apela para soluções espirituais conciliadoras e empobrece os recursos musicais empregados no rap. Minha opinião de que a música enfatiza a ideia da resignação se baseou na provável afinidade entre a forma da canção e o conteúdo da letra. Em *Tente Outra Vez* de Raul Seixas, que serve como a base de acompanhamento de *1980* (trata-se de um *sample*)⁸⁴, a construção harmônica e melódica

simula a ação de perseverar, isto é, de renovar a esperança e retomar a caminhada após as quedas que a vida reserva para cada ser humano. A letra é acompanhada de uma melodia que ascende lenta e depois vertiginosamente, até ocorrer uma queda abrupta, seguida do repouso harmônico no centro tonal. Assim, a música recomeça todo o movimento de ascensão e queda. Mas, diferentemente da canção de Raul Seixas, *1980* vincula o “tentar outra vez” a um dogma religioso de aceitação do destino.

No entanto, essas considerações foram parcialmente revertidas após ouvir novamente a música com os alunos. No transcorrer da letra, somos informados de que a mulher acidentada consegue dar à luz um filho saudável e, também, que este filho cresce em um lar onde o pai é ausente. Ainda neste relato, descobrimos que o filho chega a consumir drogas e, presumivelmente, ingressa no mundo do crime. Ao final da música, concluímos que aquela mulher que sofreu o acidente e foi desencorajada a manter a gravidez é a mãe do rapper, e a criança que cresceu sem os cuidados do pai e recebeu más influências é o próprio rapper. Trata-se de uma história autobiográfica, contada em primeira pessoa, e esta posição do narrador somente é revelada ao final da música.

Se, por um lado, este rap flerta com valores burgueses, interpretação esta que é reforçada pela afinidade entre o elogio da salvação individual pela religião evangélica e a meritocracia da ideologia neoliberal, por outro lado, esses mesmos valores são contestados, pois a letra de *1980* consiste, segundo os alunos, em um testemunho. Esta ambivalência se tornou mais evidente posteriormente, quando os estudantes propuseram uma aula eminentemente musical, e trouxeram os instrumentos musicais de casa para a escola.

No decorrer dessa aula, um estudante que havia trazido um violão foi convidado a tocar músicas de artistas célebres, que foram mencionados espontaneamente pelos demais colegas. Após algumas tentativas infrutíferas de tocar uma música do início ao fim, o rapaz com violão começou a tocar os acordes de *Negro Drama* dos Racionais MC's, mas não houve fôlego suficiente para acompanhá-la do começo ao fim. Mas o mesmo não ocorreu com *1980*. Sua letra, tão extensa quanto *Negro Drama*, foi cantada palavra por palavra, até o último verso, por dez ou mais alunos. A apresentação também foi muito aplaudida.

O fato de *1980* ter repercutido mais do que outras músicas de sucesso entre os alunos nos despertou o interesse em analisar os fatores responsáveis pelo fascínio que exerce. Quando perguntei a eles por quais razões a música era tão admirada, as repostas foram as seguintes:

- A música é um testemunho.
- A música canta a realidade da gente
- É uma música inspiradora e cria uma identificação
- É parecido com autoajuda.

Testemunho, segundo o estudante que utilizou esta palavra, significa uma prova de fé baseada na vida de quem testemunha. É uma prática comum em Igrejas evangélicas, realizada pelo pastor e pelos fiéis. Sua função é compartilhar um milagre ocorrido na própria vida e, uma vez que o fiel é convicto de sua ocorrência, dispensa provas exteriores. Por isso, o testemunho é um exemplo paradigmático, que deve prover confiança e motivação para as pessoas que se encontram com a fé abalada. No caso de *1980*, há outros elementos que devem ser considerados para a análise.

Conforme deparei dos relatos dos jovens, os mesmos são testemunhas dos piores tipos de violência e, por isso, tiveram contato com experiências extremas de injustiça e de ausência de qualquer lei ou ética. Trata-se de uma experiência limite, tal como aquela aludida por Agamben (2008) a propósito dos campos de concentração e da zona cinzenta. O testemunho, portanto, seria um meio de contar ou cantar a história daqueles que foram vencidos (que morreram ao resistir). Por meio dele, os estudantes reconhecem uns aos outros como sobreviventes responsáveis por transformar o seu destino e o de seus antepassados. Isso porque tanto o rap quanto o testemunho dos judeus realizam uma espécie de alquimia, que transforma as vozes emudecidas dos marginalizados em vozes potentes que ressoam no espaço e no tempo presente. Para os estudantes, a música de *Ao Cubo* não é um mero paliativo. Sua mensagem reverbera entre os adeptos do rap gospel, criando vínculos e fortalecendo a luta cotidiana dos mesmos. As palavras utilizadas em *1980* são contundentes e reveladoras de uma realidade com a qual não se quer ter contato.

O exemplo de *1980* conduz ao seguinte questionamento: não seria o rap, de modo geral, uma forma de testemunho, da maneira como Agamben (2008) propõe? Com relação aos raps comentados – *Negro Drama, 1980* e *A Rezadeira* – os mesmos

contém alguns elementos característicos do testemunho, que podem ser percebidos nas letras, nos gestos corporais dos artistas, no ritmo e na melodia. Cada um deles, à sua própria maneira, expõe a realidade das periferias urbanas, na qual as regras não são observadas pelas autoridades; na qual as vítimas e carrascos se confundem no interior de cada zona cinzenta; na qual a polícia julga e executa a pena em um mesmo instante, de pessoas que sequer podem se defender ou conhecem o motivo da acusação.

Assim, os adolescentes sugeriram que os MC's são as vozes dos que não puderam testemunhar. Tais artistas tiveram a sorte de não sucumbir ao mesmo destino fatal que é reservado àqueles que ingressaram no mundo do crime, se tornaram dependentes de drogas lícitas e ilícitas, ou acidentalmente se depararam com a polícia, traficantes, etc. e foram vitimados por armas. De certo modo, esses rappers puderam optar por caminhos que conduzem a um destino diferente de quem vive na condição de carrasco e de vítima.

Há, entretanto, diferenças significativas entre os raps dos Racionais MC's, de Projota e de Ao Cubo, no modo como esses artistas elaboram a linguagem e o estilo de suas respectivas músicas. Isso porque a diferença de elaboração estética interfere no conteúdo das letras. A música de Projota possui maior sofisticação quanto aos seus aspectos composicionais e de estruturação da linguagem do que a música de Ao Cubo. Constatamos que a primeira realiza uma diluição da mensagem religiosa em uma espiral de imagens, de ritmos e de timbres, por meio de elementos estéticos das artes africanas. Já a música de Ao Cubo não introduz inovações de estilo e, pelo contrário, parece ser anacrônica, tamanha é a utilização de clichês da música comercial, exemplificados pela utilização da base rítmica de *Tente Outra Vez* e os vocais exagerados das cantoras. Esta combinação, que inicialmente considerei grosseira, no entanto, revelou ser significativa para os estudantes, que me fizeram perceber indícios de engajamento estético na letra de *1980*, na medida em que este rap é um testemunho.

No entanto, ao mesmo tempo em que a letra de *1980* assemelha-se a um testemunho, o seu potencial crítico é enfraquecido, uma vez que procura por uma conciliação com a sociedade que não deu voz aos vencidos na luta pela sobrevivência nas favelas brasileiras. O ideal de salvação visa atenuar o sofrimento das vítimas (inclusive do próprio narrador) como se isto fizesse parte do plano de Deus.

Em *Negro Drama*, é possível observar a proposição de alternativas às representações eurocêntricas a respeito da história do negro no Brasil. Para os Racionais MC's, além da preocupação com o estilo e com os aspectos eminentemente musicais, as palavras são tão cuidadosamente pensadas que se tornam significativas até mesmo para aqueles que possuem expectativas religiosas. Deste modo, os ouvintes são convidados a refletir sobre os problemas que enfrentam no dia a dia. Ou seja, os Racionais colaboram efetivamente para a formação de uma consciência emancipada pela imanência da letra e dos versos. Afinal, *Negro Drama* também é um testemunho.

5.7 Um estilo livre de pensar e rimar

Com a audição das músicas sugeridas pelos estudantes, foi possível compreender algumas das razões pelas quais o rap reverbera entre esses jovens. A transmissão cultural das artes enraizadas nas tradições africanas, cujos modelos ancestrais são herdados, renovados e profundamente vividos a cada geração, ao lado da interpelação do ouvinte mediante o testemunho, pela afinidade que possui com o engajamento estético, são dois elementos constitutivos do rap que demonstraram ser significativos para os jovens desta escola pública. Mas é necessário, ainda, compreender em que consiste a alquimia que transforma a dor profundamente sentida por essa juventude em afirmação da vida, por meio da análise de alguns elementos estéticos constantes no rap, que também são compartilhados pelo jazz como, por exemplo, a improvisação. Nas atividades que se seguiram, o propósito foi abordar o modo como outros elementos musicais do rap e do jazz são ouvidos, compreendidos e concretizados pelos adolescentes e artistas.

Por isso, foram apresentados vídeos que continham informações sobre como os músicos elaboram as rimas do rap e os solos do jazz. Pretendeu-se colocar em questão como os artistas são desafiados e como lidam com o processo de criação musical. Seria a capacidade de improvisação um dom inato? Fruto da inspiração ou da intuição? Seriam as múltiplas combinações de versos e frases rítmicas e melódicas do improviso um produto do acaso? Qual o sentido da improvisação no jazz e no rap?

Ao longo desta seção, procuraremos responder, ao menos parcialmente, às questões levantadas em sala de aula e desenvolver uma reflexão sobre a repercussão da improvisação para a formação e o engajamento dos jovens. Para introduzir o assunto na aula de Sociologia, foram exibidos vídeos que apresentam a história do rap e do jazz contada por alguns de seus artistas representativos. Por isso, foram selecionados os seguintes vídeos: o documentário musical *Freestyle: Um Estilo de Vida - A Way of Life*, (2008)⁸⁵ dirigido por Pedro Gomes, o curta metragem *Cidade Improvisada* (2011)⁸⁶, dirigido por Alice Riff, e uma apresentação gravada ao vivo no bar nova-iorquino *Blue Note* da música *Cantaloupe Island*, de Herbie Hancock.

Durante as sessões de exibição de vídeo, os jovens demonstraram empatia pelos artistas de rap, por diferentes razões que foram relatadas: I. A predileção pelo gênero musical; II. A familiaridade com os artistas exibidos; III. A estética visual que potencializa a música, uma vez que a direção de arte prima pelo cuidado com a fotografia, com a montagem das cenas e com a exibição do estilo da cultura *hip-hop* por meio da indumentária, grafite e outros elementos visuais. Além do fascínio pelas imagens, mas não passou despercebida a habilidade que cada MC possui para rimar de maneira improvisada.

⁸⁵ *Freestyle: Um Estilo de Vida* é um documentário que conta um pouco da história das batalhas de MC's ocorridas em meados da década de 2000, com a participação de rappers que atualmente são muito famosos, mas que naquela época eram conhecidos apenas pelo público da cena do *hip-hop* brasileiro, tais como Emicida, Criolo, Marechal, Max B.O, Projota, etc. O vídeo mostra os bastidores de batalhas entre alguns destes nomes com outros MC's menos conhecidos do grande público, o que esses artistas pensam a respeito de tal modalidade do *hip-hop*, e as próprias batalhas se desdobrando com o tensionamento, clímax e a resolução das mesmas.

⁸⁶ Em *Cidade Improvisada*, diferentes MC's da cena do *hip-hop* de São Paulo, Rio de Janeiro e de Recife realizam improvisações tematizando a cidade. Participam deste vídeo os artistas Max B.O, Thaíde, Rashid, Rapadura, Kamau, Mamuti, Marcelo Gugu, Tiago Redniggaz, e também MC's mulheres, como Bebel du Guetto, Suppla Flá, D.D e Drika. Cada artista apresenta seu próprio estilo de improvisação, com diferentes bases rítmicas e técnicas, de modo espontâneo (aparentemente sem ensaio prévio). Durante o vídeo, há intervenções como a de Thaíde (que não pratica o *Freestyle rap*) para contar um pouco da história do *hip-hop* e de seus elementos. O DJ participa das músicas sem ser evidenciado pela câmera de vídeo. Somente ao final sabemos quem é o DJ que acompanha os MC's (DJ RM).

No vídeo *Freestyle, um Estilo de Vida*, os artistas comentam sobre o significado da improvisação. Alguns deles refletem sobre os desafios da modalidade do rap improvisado para a elaboração de rimas, e sobre como as técnicas do *freestyle* colaboram para o aperfeiçoamento do *flow*⁸⁷. Os artistas revelam suas estratégias para vencer as batalhas, confidenciando os aspectos que precisam ser realçados em suas apresentações individuais.

Um dos artistas, MC Kamaú, afirma que procura prestar bastante atenção ao que o seu adversário está dizendo (rimando) para, em seguida, devolver a ele os ataques que sofre. Max B.O acrescenta que procura replicar o adversário “com um tempero a mais”. Outros MC’s mencionam que desenvolvem certo repertório com base no conhecimento do adversário que costumam enfrentar. Pensam no conteúdo dos versos que o oponente possivelmente utilizará nas batalhas e, com base na memória de algumas rimas mais recorrentes, as reverte contra os seus autores.

Diversos MC’s que participam deste vídeo afirmam que, em determinados momentos da batalha, os competidores se aproveitam da insegurança do oponente, quando este deixa transparecer certa hesitação, para vencer a disputa. Por isso, mesmo que um MC se sinta abatido por algum motivo, seja em uma batalha ou em qualquer outra situação, ele deve possuir também o domínio sobre os seus sentimentos e emoções para seguir adiante no improviso. Ou então deve lidar com as ofensas pessoais que recebe de uma maneira tranquila, e encarar tudo como se tratasse apenas de um jogo em que se pode perder ou ganhar.

Deste modo, as disputas do *freestyle* rap revelam certa ambivalência quanto à reprodução e contestação dos valores de nossa sociedade, uma vez que os improvisadores ora se valem de insultos machistas, homofóbicos e racistas, ora procuram reverter as ofensas recebidas de uma maneira crítica. Algumas rimas improvisadas reiteram as ideologias dominantes, na medida em que visam à humilhação do adversário, ao mesmo tempo em que pretendem agradar o público por meio de estereótipos. Em outros casos, o MC reverte o insulto com uma perspicácia que pode ser

observada até mesmo na arte da capoeira, rebatendo o gesto de violência do adversário através de uma espécie de “gingado” com as palavras.

Já o vídeo *Cidade Improvisada* evidencia outros aspectos vinculados à improvisação no rap. Um deles é a singularidade do olhar do artista sobre a cidade. Cada MC exprime um modo característico de interagir no espaço urbano, traduzindo sua percepção do ambiente por meio de rimas repletas de imagens que tornam vívidas estas experiências. Em alguns momentos, a cadência das rimas parece emular e estar sintonizada com o ritmo e o fluxo de automóveis que passam por baixo dos viadutos onde os MC's estão enquanto improvisam. Até mesmo a cena real de um morador que passa pela viela e esbarra acidentalmente no MC é incorporada às rimas.

Neste vídeo, é possível observar que parte dos improvisadores atenta para a mensagem política. A MC D.D enfatiza a luta pela igualdade social e tece críticas aos governantes, acompanhada pela mesma batida que serviu como base para outros MC's em suas apresentações, com a discotecagem do DJ RM.

*Muitos falam de paz, mas nada fazem por ela
Enquanto isso, o povo vai sofrendo por tabela
Culpa de um governo inútil, que constrói mais prisões
Mas investe bem menos em educação.
Venenos são injetados, criam-se alienados
A injustiça reina e o bem fica de lado
Cadê a igualdade, trabalho e respeito
Violência só cresce, me diz como ter paz deste jeito?
Eu só quero ouvir o som de flores caindo em outono
Não o barulho de balas, e apoiar o ideal da ONU*

Também foi apreciada pelos estudantes a capacidade do(a) MC de surpreender o ouvinte com a criação de rimas improváveis. Ao trazer para o presente um fragmento que poderia permanecer esquecido, o(a) rapper consegue interpelar o ouvinte. A este propósito, Max B.O, um dos artistas mais elogiados pelos estudantes, no mesmo vídeo, sintetiza o significado da improvisação *freestyle* no seguinte trecho:

*Eu vou improvisando, aqui desta viela
Seja dali da rua, ou aqui da favela
Eu vou correndo tranquilo com os grafiteiros e B-boys
Trabalhadores e vagabundos, este é meu mundo
Eu vou improvisando palavras que num segundo vão fluindo
Seja de noite ou de dia,
Mas sem vacilo, que eu vou seguindo na correria*

*É assim que se faz, mas sem fazer pose
 E os caras correndo [neste instante do improviso um passante esbarra
 no MC]
 E eu rimando na doze
 É assim que se versa, sem fazer conversa
 Mas eu vou trazendo para vocês a rima que estava submersa*

Os MC's considerados bons improvisadores pelos alunos conseguem transformar eventos do cotidiano que costumam passar despercebidos em rimas que contém um significado profundo. *A partir de ideias simples, são construídos versos elaborados e complexos, que interpelam o ouvinte.* Convém salientar, no entanto, que nem todos os MC's são improvisadores, como no caso de Mano Brown, que não é um adepto do *Freestyle Rap*.

Por fim, a improvisação no *rap* contribui para o desenvolvimento de uma capacidade de organização de ideias que nos remete ao esquema de Kant (1958)⁸⁸, pois o MC articula por meio da *levada* (flow) conceitos gerais e dados sensíveis da realidade na forma de rimas encaixadas sobre um ritmo musical. Os artistas do *Freestyle Rap* relacionam diferentes elementos da vida cotidiana durante o improviso, vinculando contexto social, história da cidade e do meio urbano e instante presente. Portanto, o aprimoramento do MC nesta modalidade do hip-hop permite-lhe criar raciocínios complexos e participar de batalhas que o fortalecem mentalmente.

Relativamente ao vídeo de jazz do grupo de Herbie Hancock, prevaleceu certo estranhamento entre os jovens. Observei que poucos estudantes relacionaram a ocorrência da improvisação nos vídeos anteriores de rap à improvisação jazzística na música *Cantaloupe Island*. Para parte dos alunos, os instrumentistas apenas tocavam uma música exótica, que pouco ou nada lembrava outras músicas de que gostavam. Por isso, esses jovens não estabeleceram um nexo imediato entre os estilos do jazz e do rap.

Somente aos poucos os estudantes perceberam algumas semelhanças e contrastes. Nesta atividade, a semelhança mais significativa entre os gêneros musicais que os jovens identificaram foi a seguinte: trata-se de *músicas tocadas por negros*. O aspecto visual contribuiu para que os estudantes desenvolvessem esta reflexão, uma vez

⁸⁸ Cf p.15-16.

que os vídeos exibidos mostravam o predomínio de artistas negros. Talvez, os alunos não relacionassem o jazz à música de negros, caso a gravação não estivesse no formato de vídeo.

Outra característica destacada pelos estudantes é a de que o jazz é um pouco monótono. Eles não se sentiram convidados a dançar ou se empolgaram com *Cantaloupe Island*, pois não havia um ritmo regular e marcado, ou algum motivo rítmico ou melódico constante que pudesse ser acompanhado. Indicaram que a música carecia de uma batida que pudesse envolvê-los. Apesar da ausência de um cantor ou cantora ter sido percebida, não foi isso que fez com que parte dos jovens se desinteressasse pelo vídeo. O fator preponderante para que certo enfado transparecesse parece ter sido o longo tempo de duração da música, de aproximadamente dez minutos.

Uma das curiosidades relatadas se refere aos instrumentos musicais. Os adolescentes desejavam saber ou arriscavam palpites sobre quais instrumentos faziam parte do grupo musical. Alguns desconheciam as características sonoras e até mesmo a existência de instrumentos como o saxofone que, curiosamente, é um dos principais símbolos do jazz. A maior parte dos alunos conhecia apenas os instrumentos mais comuns nas formações da música comercial, que são a bateria, o piano e o contrabaixo (que foi frequentemente confundido com a guitarra). Outro aspecto que interessou a eles se refere à própria *estrutura musical* de *Cantaloupe Island*, que julgaram ser distinta da música à qual estão habituados a ouvir.

Cantaloupe Island é uma música de formato AABA, tal como “Garota de Ipanema”, conhecida amplamente no Brasil, mas possui a duração de 16 compassos quaternários⁸⁹. Durante este ciclo, ouve-se uma melodia marcante, que foi regravada, interpretada e *sampleada* por inúmeros artistas do jazz e de outros estilos musicais, incluindo o *hip-hop*, com o acompanhamento de uma batida “funky”. No vídeo, os músicos expõem e reexpõem o tema no início da execução, para em seguida improvisarem na seguinte ordem: solo de trompete, saxofone e piano, e ao final da

⁸⁹ Para uma compreensão adequada do que significam os termos compasso, *chorus* e forma musical, ver capítulo I, seção “os elementos musicais do jazz”, sub-ítem “construção do som, fraseado e improvisação”.

música o tema é reexposto. Os solistas improvisam ao longo de diversos *chorus* cada um, isto é, tocam sobre a forma musical repetidas vezes. Daí a longa duração da música. A bateria de Tony Williams e o contrabaixo de Ron Carter conferem uma sólida base para os outros solistas, construindo frases complexas quanto ao ritmo, melodia e harmonia.

Apesar de demonstrarem desinteresse no início da exibição de *Cantaloupe Island*, alguns jovens mudaram de opinião e relacionaram a música com o rap, após ouvirem uma explicação detalhada sobre a improvisação jazzística. Conforme reuniam mais informações sobre a forma musical do jazz, os alunos manifestaram curiosidade e interesse crescentes, uma vez que as semelhanças com o rap tornavam-se nítidas.

Consideremos, então, as características da improvisação do jazz e do rap.

As improvisações nunca são iguais umas às outras, mas, ao mesmo tempo, se apoiam em uma forma que é repetida de maneira cíclica – o *standard* no caso do jazz e o *sample* no caso do rap, que, em alguns casos, é uma versão de um *standard*. Assim, os improvisos são distintos, na medida em que se situam entre o tempo medido e o tempo vivido, cuja expressão é o *swing* ⁹⁰. Isto significa que a improvisação transita entre a efemeridade do instante presente e a tradição do *standard* ou do *sample*. Ao mesmo tempo em que o improvisador expressa sua particularidade no improviso, por meio da construção do som e do fraseado ⁹¹, o músico imerge em uma coletividade que o reconhece e o ampara. No caso do jazz, um dos elementos que vinculam o improvisador ao grupo é o pulso que, de acordo com Wisnik, se baseia no complexo corpo/mente ⁹². A respeito do pulso, diz o autor:

⁹⁰ Cf. p. 119-124

⁹¹ Cf. p. 114-117

⁹² A propósito da periodicidade do pulso e sua relação com o corpo, afirma WISNIK (2011, p. 19) “Toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som. No nível somático, temos principalmente o pulso sanguíneo e certas disposições musculares (que se relacionam, sobretudo com o andar e suas velocidades), além da respiração”.

[...] o ritmo também tem seu imã no pulso. Quando os sons se sucedem, tendem a se organizar, ou tendemos a lê-los, em períodos recorrentes, através de certos retornos similares. O ritmo é a forma do movimento, ou a forma em movimento, que a música dá a perceber geralmente através de um pulso, um certo batimento regular periódico (muitas vezes apenas implícito), que serve de base a variações de motivos longos e curtos, rebatidos entre os tempos e os contratempos. Esse rebatimento pulsante depende das acentuações, dos pontos tônicos e átonos dançando o tempo, variações sutis de intensidade que definem o perfil e o seu fluxo. O ritmo regular, mas também os ritmos mais irregulares, sugerem pois uma pulsação, que volta em fluxos binários, ternários ou outro mais complexos (WISNIK, 2011, p.66).

Embora o rapper não utilize este termo para se referir à sua arte, a batida tocada pelo DJ também é organizada pelo pulso. No caso do *freestyle rap*, um dos elementos que vincula o improvisador ao grupo é o encaixe das rimas na batida por meio do *flow* do MC⁹³, que pressupõe uma pulsação. Deste modo, os estudantes perceberam que, durante a improvisação do rap e do jazz, intenção e gesto, corpo e intelecto, forma e conteúdo estão sintonizados: um é a extensão do outro, e não há propósito algum em separá-los.

5.8 Lição de improvisar

O objetivo das atividades que se seguiram foi realizar uma prática musical coletiva, com o aprendizado de técnicas básicas de instrumentos de percussão e noções de improvisação com base em minha experiência como jazzista. Quanto mais debatíamos e ouvíamos música na sala de aula, mais patente tornava-se o desejo dos alunos de saírem da sala de aula para fazer música: tocar instrumentos, criar em espaços onde pudessem movimentar todo o corpo.

As aulas ocorreram em uma quadra descoberta. Os jovens haviam manifestado o desejo de sair da sala de aula porque a Sociologia é “muito teórica”, na qual ocorre

⁹³ A afinidade entre o jazz e o rap é tão grande que Berendt & Huesmann (2014, p.83) afirmam que músicos de jazz revolucionários, como o baterista Max Roach, reconheciam no beat do *hip-hop* “os ritmos velozes do *be-bop*”.

muita “divagação”, ansiando por colocar “a mão na massa”. Foi perceptível a importância do movimento do corpo para os alunos, uma vez que as instituições escolares domesticam a agitação das crianças e adolescentes através de dispositivos disciplinares.

Observei que a maioria dos estudantes possuía pouco contato com os instrumentos musicais que a escola possuía e estavam guardados em um depósito. Os instrumentos eram todos de percussão, e incluíam caixa, surdo, tarol e pratos de choque. Alguns adolescentes nunca haviam manuseado nenhum dos instrumentos disponibilizados e também não sabiam os respectivos nomes e características sonoras. Por isso, inicialmente, incentivei que experimentassem os sons dos instrumentos, o que gerou muito barulho no espaço. Procurei organizar o seu manuseio de modo que cada um pudesse atentar para os timbres e propriedades sonoras específicas. Havia, no entanto, outros estudantes que demonstravam fluência e conhecimento musical para fazer uma boa “batucada”.

Inicialmente, percebi que seria difícil organizar os estudantes para que acompanhassem uma música integralmente, como um rap, por exemplo. Deste modo, a primeira providência para a realização da atividade foi ensinar células rítmicas básicas que pudessem ser tocadas com poucas notas, com uma técnica rudimentar de manuseio instrumental, e que servissem como referência para os demais ritmistas, com frases curtas e pouca ou nenhuma síncopa⁹⁴. A partir desta base rítmica simples, foi proposto que os estudantes criassem suas próprias composições, com improvisos com os instrumentos ou com letras de música.

Devido à simplicidade do ritmo tocado, o mesmo não caracterizava estilo musical algum: nem rap, nem jazz, nem mesmo o ritmo de fanfarra, marcha ou samba, cuja instrumentação é muito semelhante à que estava sendo utilizada por nós. Apesar de o ritmo sugerido ser indiferenciado, ele poderia servir como base para a improvisação.

⁹⁴ O surdo com som grave marcava os tempos um e dois de um compasso de fórmula 2/4. Os instrumentos foram divididos em dois grupos, sendo que os surdos menores tocavam a primeira semínima (tempo um) e os surdos maiores, mais graves e com maior volume sonoro, a segunda semínima (tempo dois), tal como nas escolas de samba. A caixa tocava duas notas por tempo (duas colcheias) de modo uniforme, enquanto o tarol fazia um desenho um pouco mais complexo com semicolcheias (estava em posse dos alunos com maior desenvoltura). Os pratos de ataque tocavam no primeiro tempo a cada dois compassos.

Uma das principais dificuldades dos estudantes foi manter o tempo que sustentava o ritmo, ou melhor, manter a pulsação da música. Os estudantes que tocaram o surdo (tambor), a principal referência de marcação do tempo, aceleraram o andamento, de modo que os tocadores de caixa não conseguiram mais executar um ritmo que se tornava muito rápido. Contudo, esta atividade não teve a finalidade de atingir uma execução rítmica precisa, mas sim propiciar uma experiência de tocar em conjunto com os colegas.

Os estudantes perceberam que não estavam ouvindo bem uns aos outros, pois estavam mais preocupados em cumprir sua própria função no conjunto, ou porque se encontravam tão fascinados pelos instrumentos, a ponto de não prestarem atenção aos colegas. A não obtenção de um resultado musical convincente para eles próprios os frustrou. Alguns preferiram atribuir a responsabilidade aos colegas, e não a si mesmos, pois acreditavam executar bem o ritmo. Outros desanimaram com o seu desempenho e quiseram desistir de tocar. Contudo, persistiu o interesse de atingir uma execução rítmica minimamente estável. De modo espontâneo, passaram a debater os motivos pelos quais não conseguiram tocar em conjunto com a sintonia desejada. Por isso, eles mesmos se organizaram de maneiras diferentes: mudaram os instrumentos de mãos e propuseram outros ritmos para o acompanhamento.

Ao término desta etapa, uma aluna relatou que os exercícios musicais “estimulam a criatividade”. Um estudante afirmou que as aulas batucadas de Sociologia contribuíram para o aprimoramento da coordenação motora e da audição, pois demandam a “atenção para os detalhes”. Pois “se você vence os desafios da música, pode vencer outros desafios”. A seguir, apresento alguns trechos de relatos escritos por alunos do terceiro ano do ensino médio sobre a atividade de prática de conjunto percussiva:

Em alguns momentos nós conseguimos fazer música que deu à aula mais *emoção*, pois para conseguir tocar um instrumento você precisa ouvi-lo e aprender a entrar em sintonia e no mesmo ritmo que seus colegas.

Aprendi que para tocar precisa de paciência e tempo e também bastante dedicação.

Percebi que talvez tocar sozinho é mais fácil do que tocar em grupo, para que todos entrem em sincronização em um compasso legal.

Foi notado a alegria dos alunos por terem uma aula diferente, algo interessante foi que alguns alunos mostraram ter a captação sonora levemente mais atrasado do que os outros, por terem dificuldade de acompanhar o ritmo proposto em aula.

Todas as afirmações acima foram feitas por alunos. Esses relatos sugerem que a realização das práticas musicais contribuiu para que todos nós percebêssemos como o modelo de aula prevalecente no cotidiano escolar dissocia sensibilidade, atividade intelectual e trabalho coletivo, e como nós poderíamos transformar isso com gestos simples. Também deve ser ressaltado que essas atividades propiciaram o estreitamento dos vínculos dos alunos entre si e com o professor.

Em aulas posteriores de prática de conjunto, os estudantes se sentiram mais confortáveis e dispostos para tocar. A ideia foi utilizar o ritmo desenvolvido nas aulas anteriores para que o mesmo servisse como base para a improvisação. Por isso, tivemos de praticar a contagem dos compassos ou, pelo menos, desenvolver uma noção de tempo que proporcionasse a mesma duração para o improviso de cada estudante ⁹⁵.

Desta vez, os adolescentes estavam mais seguros com relação à execução musical e todos os que se sentaram na roda fizeram experimentações, às quais chamamos de improvisação, pelo período aproximado de dois compassos. É possível

⁹⁵ Contávamos duas vezes quatro tempos (considereei que seria melhor transformar a contagem do compasso 2/4 em 4/4, ampliando sua duração para que tivessem mais tempo de elaborar os improvisos) e, depois disso, o conjunto percussivo fazia uma pausa para que cada um pudesse realizar o seu solo, com o instrumento que estava em mãos. Os estudantes foram dispostos em uma roda, pois considereei que a noção espacial circular poderia reforçar a noção temporal cíclica, além de que os estudantes poderiam se observar mutuamente e dialogar com as frases rítmicas de seus colegas.

afirmar que, neste instante, o pulso musical foi internalizado por todos os participantes, e isto proporcionou aos mesmos que criassem ideias rítmicas singulares a partir de uma base comum.

Durante a improvisação, alguns jovens procuraram tocar notas em demasia com uma dinâmica forte, preenchendo todos os espaços do ciclo de dois compassos; outros preferiram ser mais econômicos e comedidos, tocando de modo mais fraco e com poucas notas; outros simularam melodias de músicas que conheciam, outros deram vazão a toda energia que possuíam para tocar de modo intuitivo; alguns imitaram seus colegas relativamente ao que ouviam nas improvisações; outros ainda buscaram ser originais e solavam com os instrumentos.

Nesta nova etapa, os estudantes demonstraram estarem mais receptíveis e atentos ao que os colegas expressavam musicalmente, interagindo entre si e buscando construir seu próprio repertório rítmico. Apesar de os jovens não serem iniciados em teoria e técnica musical, tornou-se nítido que alguns deles procuraram tanto encontrar uma sintonia coletiva através do ritmo, quanto pretenderam descobrir a si mesmos, quanto ao modo pessoal de emitir e organizar sons, assim como fazem os jazzistas que adquirem uma identidade singular por meio do fraseado e da construção do som⁹⁶.

As aulas de prática musical que ocorreram no espaço externo foram um marco na disciplina de Sociologia, pois a nossa percepção sobre a escola e sobre o nosso relacionamento foi alterado. Tornamo-nos mais próximos uns dos outros, com uma confiança e cumplicidade que permitiram nossa comunicação fluir, minando nossos preconceitos. Este foi um novo indício de que a formação por meio do rap e do jazz, mediante o exercício da improvisação, pode promover um engajamento estético, uma vez que o gesto artístico de tocar e improvisar transformou a escola-aparelho em um espaço mais humanizado.

5.9 Coisa de bater

No final do ano letivo, trouxe para a escola um instrumento musical, a bateria, que é uma “coisa de bater”, e a montei no palco que se localiza no pátio coberto. Observe-se que a tradução de bateria para o alemão é *Schlagzeug* (*schlagen* é bater e *zeug* é coisa). Desta vez, a ideia foi estabelecer uma comunicação na qual alguns conceitos abordados na aula de Sociologia como *alteridade*, *reconhecimento* e *estranhamento* (no sentido da desnaturalização do olhar e da escuta) pudessem ser compreendidos profundamente, por meio de um gesto artístico capaz de interpelar a todos os envolvidos.

Observei nas feições dos estudantes certa surpresa ao se depararem com o instrumento montado. Alguns demonstraram curiosidade e encantamento com a bateria. Outros já haviam observado este instrumento de perto, e até praticado um pouco. Mas a maioria nunca havia se aproximado tanto da bateria. Houve uma mistura de perplexidade, empolgação, curiosidade e até desinteresse por parte dos alunos no início da atividade. Não sabiam o que esperar de uma aula de Sociologia sendo realizada ao som da bateria sem outros instrumentos musicais por perto. A ideia inicial foi realizar uma improvisação que se assemelhasse a um solo de bateria. Esta improvisação teve por base a linguagem do jazz e as técnicas de improvisação deste estilo.

Em todas as improvisações, procurei contar uma história por meio dos ritmos tocados, começando o solo com um ritmo mais trivial que é o toque de caixa marcial, peça que os estudantes tiveram contato na atividade anterior. A partir deste toque, realizei mudanças paulatinas no ritmo, conservando alguns motivos rítmicos e alterando outros, até que o ritmo se transformasse em outro estilo musical. Da marcha, o desenho rítmico se deslocou para o samba enredo (das escolas de samba). Do samba enredo para a roda de samba, e desta para o partido alto, o pagode e a bossa nova. Em seguida, se transformou em samba-rock, em rock, em pop-rock, em blues, em jazz, em bembé

(ritmo afro-cubano) até que se transformasse em pura improvisação e retornasse ao início, com a caixa marcial, e fizesse silêncio, diminuindo a dinâmica dos toques⁹⁷.

De modo geral, os jovens se empolgaram com a improvisação/solo de bateria. Em seguida, solicitei a todos os estudantes individualmente que cada um se sentasse à bateria e experimentasse seus sons, timbres e procurasse tocar aquilo que soubesse ou tivesse vontade de fazer. Nem todos os estudantes demonstraram coragem ou interesse em se aventurar na bateria, mas a maioria aceitou este desafio. Enquanto alguns alunos permaneceram por pouco tempo à frente do instrumento por timidez ou porque sentiram dificuldade para tocar, outros insistiram por muito tempo até se satisfazerem com o resultado rítmico.

Alguns estudantes apresentaram bastante fluidez ao tocar o instrumento (os que tinham prática anterior). Estes foram aclamados e aplaudidos por seus colegas. De qualquer modo, uma das tônicas da atividade foi o fato de que, em diversos momentos, houve uma comunhão de todos os envolvidos – mesmo os que não quiseram tocar bateria – estimulando a imaginação e a criatividade. Quando os estudantes identificaram um acompanhamento de samba na bateria, por exemplo, eles cantaram em coro uma música da qual gostavam. Estudantes de outras salas desceram ao pátio onde foi realizada a atividade e também quiseram participar e tocar.

Eis alguns trechos dos relatos entregues por alunos do terceiro ano do ensino médio sobre esta experiência:

⁹⁷ A improvisação obedeceu a alguns princípios musicais: realizei as mudanças periodicamente de acordo com as quadraturas (conjunto de quatro compassos, a maioria dos quais foram tocados com a fórmula 4/4 ou 12/8); procurei manter uma pulsação estável, embora deliberadamente aumentasse e diminuísse alguns andamentos de acordo com o estilo musical; utilizei frases rítmicas baseadas na ideia de pergunta e resposta e nas convenções das diferentes linguagens musicais; explorei as diversas figuras rítmicas e pausas correspondentes, da semibreve até a fusa, incluindo algumas quáteras (tercinas e sextinas) com variações de dinâmica.

A música acalma, demonstra sentimento, expressa muitas vezes coisas que não conseguimos ‘falar’.

A música vem de dentro de nós, cada nota, toque, cifras, letras expressa algo diferente.

Tem toques com a batida elétrica envolvente que empolga a pessoa que está ouvindo.

O ritmo rápido, acredito ter vindo das culturas africanas

Nunca tinha presenciado o toque de bateria ao vivo, mas ao meu ver é um som que contagia todas as pessoas por perto.

Foi uma aula de grande proveito, que concentrou todos a querer participar, com vibrações que chega até você.

Os ritmos são contagiantes e animam.

Cada som para mim é um toque diferente. Eu gostei muito dos batuques com toques finos.

Muito legal a sintonia que há entre cada som, um som *intronizado* com alegria e diversão e um rendimento muito grande rumo a aprendizagem.

É legal ver que em uma bateria consegue chegar em muitas notas musicais e perceber que uma bateria não serve só para músicas agitadas, mas em uma música calma.

Consegui me sentir tranquila enquanto o professor tocava, é um instrumento contagiante, que nos fazem querer dançar. A aula foi até mais produtiva, todos conseguiram prestar atenção, e desenvolver os movimentos, até mesmo dançar.

Na minha opinião (o som da bateria) é um som que traz vida pra banda.

Achava que a bateria sozinha não seria legal, mas teve bastante substância pois ela sozinha é capaz de produzir vários ritmos distintos e compreendi também que a bateria tem: agudo médio e grave.

Os relatos acima sugerem, entre outras coisas, que a música comunica de um modo distinto da oralidade; que os tambores remetem às culturas africanas, que o estudante sente o ritmo em si próprio; que o ritmo anima o corpo; que cada som possui uma singularidade; que o som é internalizado com alegria e diversão, auxiliando a aprendizagem; que a música produz diferentes estados corporais; que sentimentos distintos podem coexistir durante a audição; que a música coloca o corpo em

movimento e isso torna a aula mais produtiva; que o som possui diversas propriedades que podem ser distinguidas simultaneamente.

Um fator significativo para a análise é o entendimento dos jovens de que o exercício, a escuta musical e os diálogos foram responsáveis pelo aumento do interesse pela disciplina Sociologia, bem como contribuíram para a melhoria do aprendizado. Os estudantes se envolveram mais com as discussões em sala de aula e se manifestaram de modo espontâneo, diferentemente dos momentos em que houve uma concentração exclusiva na matéria.

Uma das transformações mais visíveis com relação ao gesto dos estudantes diz respeito à entrega de trabalhos que, anteriormente, costumavam ser replicados dos textos de colegas e da internet, mas, no final do curso, passaram a ser produzidos individualmente ou de modo colaborativo em grupos. Este não foi um gesto corriqueiro, pois as reflexões dos trabalhos finais demonstraram um maior interesse do aluno em se posicionar criticamente.

É necessário ponderar que os estudantes também se engajaram nas aulas de Artes, História e em outras disciplinas além da Sociologia, sendo mais provável que este processo ocorreu de modo amplo e não linear, com a contribuição de diferentes educadores com diferentes perspectivas pedagógicas. Um exemplo deste comprometimento com as questões da escola foi o fato de que o grêmio estudantil, reativado depois de um longo período, promoveu eventos importantes como, por exemplo, a festa de formatura dos alunos do terceiro ano do ensino médio e do nono ano do fundamental. Pela primeira vez na última década foi realizado um evento de formatura da escola com um cerimonial realizado por uma equipe contratada, pois nos anos anteriores os estudantes não se organizaram ou quiseram investir dinheiro nisso. Mas o que parece ser decisivo é que o engajamento estético observado também se relacionou com as aulas de Sociologia.

Ao final do ano letivo, após a realização da atividade com a “coisa de bater”, solicitei aos estudantes que entregassem um trabalho de arte que refletisse os

acontecimentos mais marcantes do ano letivo na disciplina de Sociologia⁹⁸. O propósito foi realizar uma apresentação artística com os estudantes, que poderiam escrever canções, letras de música e de rap, poesias, entre muitas outras possibilidades. Embora valessem nota, enfatizei que os trabalhos não seriam comparados entre si, principalmente porque a avaliação era simbólica. O único critério utilizado para avaliar o aluno foi baseado na simples apresentação de um trabalho artístico. O aluno poderia até mesmo apresentar um relato sobre o fato de a Sociologia não ter sido de modo algum relevante para o seu aprendizado escolar.

Mas a maioria dos alunos preferiu realizar um gesto artístico sobre a relevância da disciplina para a formação no terceiro ano do ensino médio. Essas apresentações ocorreram dentro da sala de aula, pois não foi possível alocar outro espaço dentro ou fora da escola na ocasião. Abaixo, são apresentados alguns exemplos de raps ou poesias entregues no final do curso por estudantes do segundo e do terceiro ano do ensino médio.

⁹⁸ O principal requisito foi que os estudantes se expressassem de modo sincero, para que fosse possível analisar o modo como as atividades desenvolvidas reverberaram para os alunos individualmente ou para um grupo pequeno de alunos (de até três integrantes).

Preconceito

Série: 3ª A

*
vim te lembrar do preconceito *
racial
Aquele mesmo do passado
que não é legal

Ao passar de graças
ele vem no topo,
destruindo emoções
Arrastando um ao outro

O que todo mundo quer
é abolir-lo sim
Acabar de vez com essa história
Dar um verdadeiro fim.

mas a final
você tem preconceito?
pois essa mal
 nasce da falta de respeito
por isso para de se enganar
e comece a refletir
está na hora de acordar
pois só você pode decidir
e o preconceito de se abolir.

A sua opinião,
é um conteúdo simples,
uma resposta na palma da mão
pode ser sim ou não.

Figura 1: Letra de rap produzida por grupo de alunos do terceiro ano do ensino médio sobre a temática do racismo

Figura 2: Poesia produzida por grupo de alunos do terceiro ano do ensino médio sobre a temática do racismo

SkullCute

3ºA

Pucenciro

Branços, Negros, Amarelos e Pardos

Homem, Mulher, Menino e Menina

Somos todos símbolo de humanidade

Um quase significado de Igualdade.

Filhos da mesma mãe

A procura do mesmo pai

Se somos iguais porque os cientistas

Porque o pucenciro nos critica?

Homens, Trans, Gays e Lésbicas

Ricos, Pobres, Reis e Plebeus

No mesmo planeta, todos chamados de gente

Mas fácil verar como os mundos são dife-
rentes

Amor, Ódio, Igualdade e Respeito

Temos por direito a liberdade

Onde só nos opõem a diversidade

Como se existisse um Deus do Pucenciro

Somos todos iguais oentrega o que oentrega

Desde quando nascemos, até a hora de morrer

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Figura 3: Letra de rap produzida por grupo de alunos do terceiro ano do ensino médio sobre a temática do da homofobia, racismo e discriminação.

Alguns trabalhos não apenas foram entregues na forma escrita, como também foram performados e encenados, ou seja, os jovens cantaram letras de rap em sala de aula. Também houve a encenação de um julgamento realizada por um grupo com uma dezena de alunos, sobre um suposto crime cometido por um menor infrator, que terminou por ser absolvido. Em todos esses trabalhos, os estudantes demonstraram que se envolveram com as discussões da disciplina de modo a implicar a si próprios nas questões sociais problematizadas. A maneira como passaram a debater os tópicos de Sociologia indicou a ampliação da percepção e da sensibilidade sobre os assuntos abordados, que foram sentidos intimamente e expressos por metáforas e imagens poéticas. Conceitos sociológicos como alteridade, etnocentrismo, cidadania, entre tantos outros, foram incorporados e transformados em versos e rimas que os sintetizavam.

Um grupo de três estudantes do terceiro ano que se declaravam evangélicos realizou a apresentação de uma música do candomblé como trabalho final, aprendida de maneira voluntária em uma pesquisa sobre as religiões de matriz africana, e cantaram na sala de aula a música com a letra em Iorubá, com uma afinação e beleza inefáveis. Durante o ano letivo, um desses estudantes manifestou certo incômodo durante as discussões sobre o racismo (as cotas raciais, por exemplo) e de outros assuntos considerados tabus⁹⁹, mas não se omitiu em nenhum momento, fazendo questão de debater tais assuntos. Ao final do ano – e durante a formatura –, confidenciou que as aulas de Sociologia foram muito importantes porque despertaram questionamentos sobre seus valores e crenças, tornando-o mais receptivo às diferenças culturais.

Portanto, as aulas de Sociologia que tiveram como linhas de força as ideias de formação cultural e engajamento estético no rap e no jazz interpelaram os estudantes e o professor, tornando-se significativas para a reflexão sobre si e sobre o outro de si.

⁹⁹

Cf. p. 157

CONCLUSÃO

Como apresentamos no início deste trabalho, o pressuposto do qual partimos foi o de que as práticas musicais vinculadas ao rap e ao jazz pressupõem a interação entre conhecimento sensível e intelectual e, por isso, promovem um tipo de *formação* que resiste ao esquematismo instaurado pela *indústria cultural*. Com base nisso, sugerimos que a experiência formativa propiciada por esses gêneros musicais contribui para o engajamento estético, isto é, para a realização de gestos artísticos que provocam ruídos a partir do interior das relações em que vivemos enredados, programadas por aparelhos, de acordo com Vilém Flusser (2011b). Tais aparelhos não produzem vínculos de afetividade, nem o reconhecimento mútuo.

Contrariamente a isso, sustentamos que a formação veiculada por meio dos referidos estilos musicais promove a realização de gestos que não são passíveis de serem programados por aparelhos ou pela indústria cultural. Tais gestos “desprogramados” introduziriam ruídos capazes de intervir na realidade, iniciando pequenas catástrofes.

Em outras palavras, sustentamos que a formação do rap e do jazz colabora para explicitar a falta de fundamento das relações sociais vigentes, uma vez que contrasta os elementos constitutivos de suas respectivas linguagens com o esquematismo que caracteriza a semiformação do indivíduo contemporâneo. Isso porque ambos os estilos articulam saberes oriundos da Diáspora do Atlântico Negro, cujas categorias – de tempo e espaço cíclico – e práticas musicais – da improvisação – oferecem um modelo paradigmático de pensamento que vincula o trabalho artístico às demais esferas da cultura, isto é, à experiência social de maneira abrangente. Deste modo, tal formação contribuiria para preservar as singularidades de seus adeptos e desfazer as dicotomias entre sujeito e objeto, eu e outro, nós e eles, corpo e intelecto, etc., indicando alternativas para a crítica de uma razão técnica e instrumental.

A partir de considerações sobre as particularidades dos contextos históricos de produção e de socialização da música e de seus equivalentes (como a ideia de construto estético social), foi proposto que os critérios para a apreciação do rap e do jazz poderiam ser referidos a parâmetros distintos da tradição estética que opõe arte popular

e arte erudita. Nesse sentido, enfatizamos que os referidos gêneros musicais oferecem exemplos de composições, arranjos e improvisações de elevado grau de complexidade, particularmente no que diz respeito ao ritmo e à sonoridade.

No caso do rap, destacamos a elaboração desta linguagem relativamente à articulação entre ritmo musical, rimas e mensagem por parte do MC. Constatamos que a síntese realizada pelo MC é fluida (*flow*), cristalina e direta e, por esta razão, interpela o ouvinte. Um trabalho como este requer uma cuidadosa organização dos elementos rítmicos e poéticos, pois o rap na cultura hip-hop possui múltiplas dimensões: a voz do MC comunica-se com o público ouvinte em conjunto com o balanço da música e do corpo. É com relação à síntese efetuada por um “nós” que fala por intermédio de um “eu” e retorna para si com um pensamento transformado, que o rap, a meu ver, deveria ser analisado.

O jazz, por sua vez, caracteriza-se por elementos como a improvisação – também existente no rap – que pressupõe um conhecimento da tradição, conforme o conceito de improvisado antes analisado por Berendt & Huesmann (2014), e a realização de um acurado trabalho de construção do som e de fraseado que conferem singularidade à interpretação do jazzista. Neste processo, o músico de jazz dialoga com as pessoas em seu redor, bem como com seus antepassados, presentificando-os. O errar não só é permitido, como também é bem-vindo, no sentido dos acasos que conduzem o improvisador a lugares não imaginados. Mas esta forma de errar emerge quando o músico se mantém em diálogo com os demais, com a mesma pulsação (do corpo e da música) e respeitando uma forma transmitida de geração para geração, que é o *standard*. A partir do jazz, constatou-se o surgimento de um fenômeno rítmico inédito na tradição da música ocidental: trata-se do *swing*, que também está presente no rap. Este elemento significa o encontro de duas temporalidades distintas do Ocidente e de povos africanos, entendidas como *tempo medido* e *tempo vivido*. Esta tensão suscita um tipo de balanço que conduz o ouvinte ao engajamento no instante presente.

Como pudemos constatar ao longo deste trabalho, rap e jazz possuem especificidades em suas linguagens e histórias sociais, mas partilham características importantes, como a antifonia (jogo de pergunta e resposta) e improvisação sobre uma forma transmitida de geração para geração, tais como o *sample* no caso do rap e o

standard no caso do jazz, ambas vinculadas às tradições da música negra. Esta mesma concepção musical possui afinidade com a música de câmara proposta por Vilém Flusser (2008) como uma virtualidade cultural que promove o diálogo entre indivíduos cada vez mais isolados em meio a um universo de imagens técnicas. Além disso, deve ser ressaltada a afinidade entre rap e jazz. O rap, cronologicamente posterior ao jazz, se inspirou neste estilo para a criação das batidas e bases rítmicas. O jazz, por sua vez, foi influenciado pelo rap pelas inovações nos métodos de composição e de sonoridade. Finalmente, as manifestações e criações dos artistas de jazz e de rap representam marcos históricos importantes na luta pelo reconhecimento das populações negras marginalizadas.

Por outro lado, o jazz atualmente tem se restringido à fruição de grupos privilegiados da sociedade, servindo como um índice de distinção social. Entre as artes populares, o jazz é valorizado e ensinado no currículo de conservatórios, escolas técnicas e faculdades de músicas no Brasil, diferentemente do rap. Este último tem conquistado certo respeito por uma parcela de intelectuais como uma expressão artística que promove uma consciência crítica entre as populações periféricas. No entanto, seu valor estético ainda é subestimado até mesmo entre aqueles que se autodenominam músicos, reforçando a oposição música e rap. Conforme foi apresentado, verificam-se opiniões divergentes entre jazzistas que se dispõem a irem ao encontro do rap (como na vertente *jazz meets-hip-hop*) e outros que depreciam o estilo. Isso porque estes criticam a apropriação do rap pela indústria cultural, algo que, diga-se de passagem, o próprio jazz foi acusado, até mesmo por figuras eminentes como Adorno.

Com a apresentação das histórias e características formais do jazz e do rap em capítulos específicos, pretendeu-se demonstrar que esses estilos possuem afinidade com a concepção adorniana formação cultural, contribuindo para a ligação e o aperfeiçoamento de múltiplos conhecimentos, gosto, juízo e senso de valor. De modo que alguns artistas desses estilos exemplificam a resistência à indústria cultural.

Quanto à crítica de Adorno ao jazz (1980, 1982), este assunto foi abordado em um tópico específico, em que foram apresentadas algumas incompreensões do autor sobre o gênero musical. Concluímos que o jazz não é uma expressão da semiformação no âmbito da música, como defendeu o filósofo alemão, uma vez que o estilo musical

acompanhou a evolução da música de vanguarda do ponto de vista da melodia e da harmonia, e foi precursora de inovações rítmicas, particularmente com relação ao *swing*.

Mas o propósito da pesquisa foi analisar se a formação cultural no jazz e no rap promove entre os estudantes de uma escola pública da periferia o engajamento estético. É necessário salientar que um dos propósitos da pesquisa foi sugerir alternativas para o ensino de disciplinas como Sociologia a partir de um modelo próximo ao dos saberes de matriz africana, em consonância com a Lei 10.639, que institui a obrigatoriedade do ensino da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. No momento em que esta tese está sendo concluída, esta lei não apenas sofreu um sério abalo com a iminente Reforma do Ensino Médio¹⁰⁰, responsável pela modificação das disposições sobre os conhecimentos necessários para a formação do aluno na Educação Básica, como também o próprio oferecimento da Sociologia, ao lado da Filosofia, Artes e Educação Física como componentes curriculares regulares em todas as grandes áreas e séries desta etapa formativa foi colocado em xeque.

Com a recente Reforma educacional, temos a perspectiva da descaracterização de conteúdos e de disciplinas que poderiam proporcionar justamente aquilo que foi pretendido analisar nesta pesquisa: a formação de sujeitos críticos, reflexivos, criativos e com habilidades motoras desenvolvidas, o que convencionalmente é atribuído e repartido entre Filosofia e Sociologia, Artes e Educação Física respectivamente. Isso porque propusemos a interação entre essas faculdades intelectuais por meio da Sociologia, no sentido de potencializar o ensino da disciplina através do diálogo com outros saberes, principalmente com a Música pela via do rap e do jazz. Em vista da provável desfiguração dos conteúdos e componentes mencionados de uma base curricular comum para os estudantes do ensino médio é que se faz urgente apresentar os resultados desta pesquisa.

A proposta educativa desta investigação foi realizada com os estudantes da escola Gualter da Silva, localizada no bairro do Moinho Velho e que possui um público predominante de moradores da região de Heliópolis, um bairro de baixos índices

¹⁰⁰ Trata-se de sancionada pelo Senado de uma medida provisória (MPV 746/2016) que “estabelece a segmentação de disciplinas de acordo com áreas do conhecimento e a implementação gradual do ensino integral. Ainda não foi anunciado se haverá vetos” (SENADO NOTÍCIAS, 2017).

socioeconômicos da região metropolitana de São Paulo. Durante as atividades, observamos que a recepção do jazz e do rap ocorreu de modo a produzir um estranhamento com relação a ambos os estilos de formas distintas. Muitos jovens que estudaram em 2015 no terceiro ano do ensino médio nessa escola não tiveram contato anteriormente com a música instrumental, e também não se dispuseram a ouvir músicas que afirmaram ser antigas.

Consideramos essa falta de receptividade dos estudantes uma manifestação coerente, principalmente porque algumas músicas apresentadas estavam afastadas da experiência social dos mesmos. O que consideramos relevante para a pesquisa foram as razões apresentadas por eles que tornam compreensível este desinteresse: as músicas foram depreciadas porque não continham letra ou eram cantadas em língua estrangeira; canções que fizeram lembrar de religiões de matriz africana foram consideradas exóticas e inferiores; músicas que não possuíam uma batida envolvente foram rejeitadas como se fossem inúteis para qualquer pessoa e não apenas para os adolescentes individualmente, ou foram completamente relativizadas, o que foi expresso pela máxima “gosto é gosto e isso não se discute”. Parte significativa dessas alegações pareceu possuir um sentido extramusical. Ou seja, os relatos dos estudantes revelaram que as músicas que soaram estranhas foram desvalorizadas por meio da associação com fenômenos culturais que sofrem com o preconceito e a estigmatização.

Foi observado que a maioria dos estudantes expressava uma convicção de que a música apreciada em seus celulares era a única legítima. Os comentários de alunos evangélicos exemplificavam esta atitude: se a música não fosse considerada edificante e destinada a Deus, não deveria ser ouvida. Esse etnocentrismo e autocentrismo sugeriu certa dessensibilização da audição, que os meios técnicos de reprodução como os aparelhos celulares, assim como a doutrina evangélica, parecem ter exacerbado. Este fato, portanto, consistiu em um indício do esquematismo característico da semi formação.

Por outro lado, constatamos igualmente a ocorrência de uma transformação da percepção musical no sentido da formação cultural, o que contradiz a análise anterior, evidenciada a partir de sugestões dos jovens para a audição coletiva de músicas com alta complexidade formal, além da profunda reflexão que os mesmos desenvolveram a

respeito da música *Negro Drama* dos Racionais MC's. Os estudantes enfatizaram suas preferências de acordo com uma concepção que possui afinidade com as noções filosóficas de reconhecimento e de testemunho. Esse reconhecimento se refere à manifestação por parte dos jovens de uma reflexão crítica sobre problemas enfrentados pela população negra da periferia e sobre a necessidade de preservação da memória dos antepassados, traduzindo e revitalizando esse legado por meio da poesia, da música e da dança ao longo das gerações.

Por sua vez, o testemunho foi compreendido como a forma assumida por esse reconhecimento, uma vez que manifesta a experiência de pessoas que foram vítimas de violências extremas e, por esta razão, foram impossibilitadas de relatar a si mesmas. Concluímos que testemunhar seria um sinônimo de poetizar as vozes que foram emudecidas, para que uma sensibilidade transformada ocasionasse a intervenção efetiva na realidade presente, ainda que não fosse possível desfazer as injustiças sofridas por nossos antepassados ou amigos e familiares do presente. Deve-se ressaltar que foram os estudantes que suscitaram esta discussão. Este fato indica que o rap (particularmente com relação às músicas *Negro Drama* dos Racionais, *Rezadeira* de Projota e *1980* de Ao Cubo, entre outras) é uma forma de testemunho. Também verificamos que esta mesma ideia possui afinidade com a noção de engajamento estético, que se baseia em uma premissa semelhante: de que o gesto artístico politiza as relações sociais. Por isso, é possível afirmar que *a formação do rap promove o engajamento estético por meio do reconhecimento e do testemunho que narra a história não contada dos vencidos.*

Até este momento da pesquisa, as atividades haviam enfatizado a repercussão do rap entre os jovens, enquanto o jazz permanecia um assunto latente. A introdução do jazz como um tema da disciplina revelou-se um pouco complicada, pois os estudantes demonstraram desinteresse pelas músicas durante as primeiras audições coletivas. No entanto, durante as aulas procurei dialogar com os alunos sobre as características do jazz e suas possíveis afinidades com o rap. A primeira experiência realizada para trabalhar os elementos jazzísticos na aula de Sociologia ocorreu com a improvisação. Afinal este elemento é compartilhado pelas linguagens do rap e do jazz. No rap são frequentes as rinhas ou batalhas de MC's, que consistem em competições entre improvisadores adeptos do *Freestyle Rap*. Nesses duelos, os MC's devem elaborar táticas para

convencer público e juízes de sua habilidade de rimar sobre uma batida por meio do *flow* de maneira improvisada, isto é, por uma composição instantânea.

O *Freestyle Rap* foi abordado nas aulas de Sociologia com base na exibição de vídeos e de discussões. Esses vídeos foram elogiados pelos estudantes, que perceberam a complexidade do gesto de improvisar. Os jovens também observaram que esta sofisticação remete a eventos do cotidiano: um acontecimento banal pode se transformar em assunto da improvisação, que interpela o ouvinte pela dialética entre ideias simples e complexas. As palavras e até mesmo os versos tomados isoladamente demonstram ser simples, mas a relação entre rimas, batida e mensagem é complexa, e o improvisador realiza a todo instante essa síntese. *Nesse sentido, o trabalho do improvisador consiste em elaborar um todo complexo que suscita reflexão a partir de ideias simples, que são compreendidas de forma direta.* As práticas de jazz e de rap evidenciam que há simplicidade no que é complexo, assim como há complexidade no que é simples.

Conforme foi mencionado anteriormente, a ideia da improvisação envolve o jogo de pergunta e resposta (antifonia), presente nas artes da Diáspora do Atlântico Negro, que alcançaram Nova Orleans e Nova Iorque em épocas e contextos distintos, e desembocaram no jazz e no rap respectivamente. A improvisação do jazz compartilha com o rap algumas características como fluidez, diálogo e abertura para o novo. Esta última propriedade da improvisação foi sugerida pelo filósofo norte-americano Gary Peters (2009), no sentido de que novo e tradição interagem de modo não linear e internamente a um trabalho de arte. Abrir-se para o novo significa, portanto, o encontro entre novo e tradição, que possibilita no instante presente uma intervenção no mundo concreto para agir com liberdade por meio da arte da improvisação.

Um pressuposto da repercussão da formação propiciada pelo jazz para o engajamento estético deve ser mencionado. A este propósito, é necessário ressaltar que, ainda que eu não pretendesse realizar diálogos sobre o jazz em sala de aula, isso não seria possível, pois a minha formação é jazzística. Estudei mais jazz de uma maneira prática e teórica – sendo músico instrumentista – do que Sociologia. Assim, a própria maneira como estruturo meu pensamento está relacionada à estruturação do improviso no jazz. Por isso, em grande medida, esta escrita está vinculada a uma experiência privada que pretende ser publicada (engajamento estético). Logo, o gesto de escrever

este texto pretende ser, ao menos em certa medida, um gesto artístico. Por isso, maior do que a minha pretensão de que esta pesquisa se transforme em tese é o meu desejo de que o presente trabalho seja um vínculo com o outro, ainda que duvide da capacidade deste texto se assemelhar de alguma maneira a uma linguagem poética (é uma linguagem dura, sem dúvidas) e que, em sua forma encadernada ou digitalizada que possivelmente irá adquirir, este documento possa ser significativo para outra pessoa. De qualquer modo, esta pesquisa é uma tentativa de desenvolvimento da alteridade, ou então, um produto de um diálogo improvisado (do jazz de minha parte e do rap da parte dos estudantes) que promoveu vínculos neste processo, cujas evidências estão dispostas ao longo da tese por meio de alguns desenhos e letras de rap elaborados pelos estudantes, e em meu próprio testemunho que é esta escrita.

Nesse sentido, consideramos que o jazz foi abordado no decorrer das atividades planejadas. Esta mesma proposta culminou na saída da sala de aula para a quadra da escola, onde tocamos coletivamente instrumentos musicais percussivos. Nesta etapa final da pesquisa, tornou-se evidente que a comunicação mais efetiva entre professor e estudantes na aula de Sociologia do Gualter ocorreu mediante gestos musicais, que mobilizam o corpo inteiro. Os alunos propuseram sair da sala de aula para poderem se movimentar livremente, sem o entrave das carteiras que os impediam de elaborar seus pensamentos. O fator espacial nos pareceu salutar para a formação e o aprendizado dos jovens, na medida em que o mover-se propiciou um maior engajamento nas atividades sugeridas de modo a interpelar os participantes, suscitando uma reflexão dos mesmos. Essas reflexões também foram apresentadas no capítulo V, com trechos dos relatos dos estudantes, evidenciando um pensamento crítico em relação a discriminações e ideologias como as do machismo, racismo e homofobia – algo que, até aquele momento, não havia sido manifesto pelos estudantes.

Outro momento significativo para a pesquisa foi proporcionado pela montagem da bateria em pleno espaço escolar. O objetivo foi proporcionar uma experiência de pensar a Sociologia pelo ritmo da bateria, ou pelo barulho, música, ruído. O som da bateria introduziu choques que contrastaram a experiência do depósito de corpos sobre as cadeiras dentro da sala de aula com a experiência do sentar-se diante de uma coisa de bater, que é a tradução literal de bateria para o alemão *Schlagzeug* (*schlagen* é sinônimo

de bater, golpear, e *Zeug* é coisa, utensílio). Com este mesmo aparato técnico, o estudante deixou a posição de aluno para tornar-se um jogador que irradia sons pela escola, transformando a partir de dentro deste aparelho burocrático o seu funcionamento regular – o que contou com a colaboração de outros professores e da equipe gestora. Esta experiência foi sinônimo de engajamento estético, tal como foi definido anteriormente. Deste modo, *a formação cultural do jazz também contribuiu para o engajamento estético, mediante a improvisação que organiza sons simples em um todo complexo, baseada em um diálogo aberto para o novo e elaborada a partir de recursos de uso cotidiano ou imprevistos, como a bateria. Nesse sentido, a formação propiciada pelo jazz e o rap contribuiu para desprogramar os gestos dos estudantes, em um sentido emancipador.*

Deste modo, concluímos que as linguagens do jazz e do rap, cada uma a seu modo, proporcionam elementos formativos que incidem no engajamento estético dos estudantes de uma escola da periferia. Alguns desses elementos, como o *swing*, a antifonia, a improvisação e o testemunho estão vinculados ao conhecimento difundido a partir da Diáspora do Atlântico Negro. Quanto aos limites desta pesquisa, não pretendemos promover uma formação para que os estudantes fossem habilitados como improvisadores de rap e de jazz. Em vez disso, procuramos analisar como alguns princípios inerentes a essas linguagens repercutem entre os jovens. Além disso, não intencionamos alcançar uma definição do que é ou deve ser o rap ou o jazz. O que propusemos foi apresentar algumas notas sobre a história social e características formais desses estilos de acordo com uma preocupação metodológica para fins de orientação heurística. Assim, não afirmamos que o jazz e o rap são uma coisa ou outra, mas que a formação que proporcionam contribuiu para o engajamento estético de jovens que vivem próximos da região de Heliópolis.

Por outro lado, alguns propósitos não foram alcançados na pesquisa. Seria proveitoso analisar a formação dos estudantes durante um tempo maior do que o período de um ano e de duas aulas de cinquenta minutos por semana. Isso permitiria a realização de práticas de jazz e de rap que envolvessem outros elementos estéticos mencionados, tais como o *sampler*, *scratch*, *flow*, construção do som e fraseado, etc. Outro fator limitante foi não ter convidado artistas de rap e de jazz para participarem

das atividades desenvolvidas na escola, bem como sair com os estudantes da escola para assistir a shows e concertos. Estamos certos de que isso enriqueceria consideravelmente o trabalho.

A proposta de realizar com os estudantes uma apresentação estritamente musical no final do ano não foi exequível, mas foi exatamente esta a ideia inicial. Por fim, estamos certos de que seria interessante envolver mais professores e pesquisadores neste trabalho, mas também houve empecilhos para isto. Do ponto de vista teórico, gostaríamos de ter pesquisado uma literatura relacionada à neurociência para, com a inclusão desta perspectiva, analisar a repercussão da formação do rap e do jazz para o engajamento estético. Isso nos proporcionaria analisar de maneira mais profunda os processos cognitivos mobilizados por meio das práticas de improvisação que atestam o vínculo entre os movimentos corporais e a produção de conhecimento.

Esta conclusão não possui um caráter normativo, no sentido de pretender subsidiar políticas públicas ou algo semelhante. O caráter da pesquisa, como no rap e no jazz, é expositivo, como se quiséssemos dizer “é isso o que acontece quando se faz jazz e rap na aula de Sociologia”, ou então “é isso o que acontece quando dialogamos com base nos pressupostos de um conhecimento ancestral das culturas negras e do encontro do Atlântico Negro com o Ocidente”. Gostaríamos de poder presenciar o surgimento de escolas da Educação Básica e do Ensino Superior de ensino público e gratuito que ofertassem cursos de formação de rap e de jazz, dialogando um com o outro. Não temos conhecimento de cursos deste tipo no Brasil. Caso isso não ocorra, registre-se ao menos esta tentativa de fazer uma pesquisa acadêmica, por meio do jazz e do rap e com os estudantes da escola pública, ser arte, corpo, vida.

Referências:

- ADORNO, T. W. **Teoria de la pseudocultura.** In: ADORNO, T.W.; HORKHEIMER. Sociologica. Madrid, Taurus, 1971.
- _____. **O Fetichismo na música e a regressão da audição.** In: BENJAMIN, W; HORKHEIMER, M; ADORNO, T.W.; HABERMAS, J. Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- _____. **Crítica cultural e sociedade.** In: Prismas. São Paulo, Ática, 1998.
- _____. **Moda intemporal: sobre o jazz.** In: Prismas – crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. **Filosofia da nova música.** São Paulo, Perspectiva, 2002.
- _____. **A filosofia e os professores.** In: Educação e emancipação. São Paulo, Paz e Terra, 2006.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento.** Rio de Janeiro, Zahar, 2006.
- AMARAL, Mônica; SOUZA, Maria C. de. **Educação pública nas metrópoles brasileiras.** São Paulo: Paco Editorial/EDUSP, 2011.
- AMARAL, Mônica. **O rap, a revolução e a educação – do Bronx à Primavera Árabe.** Sociedade Brasileira de Psicanálise em São Paulo, Volume 56. Fé e razão. São Paulo 2013.
- _____. **Relatório Científico Final do Projeto de Pesquisa “Rappers, os novos mensageiros urbanos na periferia de São Paulo: a contestação estético-musical que emancipa e educa”.** Projeto de Pesquisa apresentado ao Programa Políticas Públicas (FAPESP, Processo: 2010/52002-9), coordenado pela Profa. Dra. Mônica do Amaral. São Paulo, 2013.
- _____. **O rap, o hip-hop e o funk: a “eróptica” da arte juvenil invade a cena das escolas das metrópoles brasileiras.** São Paulo, Psicologia USP, 2011.
- AULETE, Caldas. **Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa.** 2. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1974.
- INSTITUTO BACCARELLI. Uma formação musical e artística de excelência. História do instituto. [2016?] Acesso em: 30/05/2016.
Disponível em <http://institutobaccarelli.blogspot.com.br/p/instituto-baccarelli.html>>.
- BAITELLO, Norval. **O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens.** São Leopoldo, Unisinos, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.** In: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre a literatura e história da cultura. Obras escolhidas v.1. São Paulo, Brasiliense, 2012a.

_____. **Experiência e pobreza.** In: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Obras escolhidas v.1. São Paulo, Brasiliense, 2012b.

BERENDT, Joachin-Ernst; HUESMANN, Günther. **O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI.** São Paulo, Sesc 2014.

BERNARDO, Gustavo. **Prefácio: a gente de Flusser.** In: Bodenlos: Uma autobiografia filosófica São Paulo, Annablume, 2007.

BRITO, Teca Alencar de. **Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical.** São Paulo: Peirópolis, 2001.

BUCK-MORSS, Susan. **Origin of negative dialectics.** New York. Textstream, 1979.

CAMPOS. Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas.** São Paulo, Perspectiva, 1974.

CANTALOUPE ISLAND. Músicos: Herbie Hancock, Joe Henderson, Ron Carter, Tony Williams, concerto no vivo no Blue Note, Estados Unidos, [1985?]. 11'36 min. Formato: HD. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2VN8zH366M8>>. Acesso em: <05/07/2017>.

CARONE, Iray. . **A face histórica de On Popular Music.** Constelaciones: Revista de Teoria Crítica, v. 3, 2012.

CHANG, Jeff. **Can't stop, won't stop: a history of the hip-hop culture.** Introduction by DJ Kool Herc. New York: St. Martin's Press, 2005.

CELAN, Paul. **A areia das urnas.** In: Cristal, São Paulo, Iluminuras, 2014.

CIDADE IMPROVISADA. Direção: Alice Riff. Produção: Bianca Macedo. São Paulo, SP, 2011, 19'05 min, Son, Color, Formato: HD. Disponível em: < <http://curtadoc.tv/curta/musica/cidade-improvisada-3/>> Acesso em: <05/07/2017>

DOURADO, Henrique A. **Dicionário de Termos e Expressões da Música.** São Paulo, Ed. 34, 2014.

DUARTE, Rodrigo. **Adorno/Horkheimer e a Dialética do Esclarecimento.** São Paulo, Zahar, 2002.

_____. **Esquematismo e semiformação.** Educ. Soc. [online]. vol.24, n.83, pp.441-4557, Campinas, Unicamp, 2003

Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-73302003000200007>>, Acesso em: <04/03/2017>.

_____. **Sobre o constructo estético-social.** Revista Sofia. Revista semestral de Filosofia do Depto. de Filosofia da UFES. Vitória: vol.XI, n. 17 e 18, 2007a.

- _____. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte, UFMG, 2007b.
- _____. **Prefácio**. In: Pós História: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo, Annablume, 2011.
- _____. **Pós História de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos**. São Paulo, Annablume, 2012.
- _____. **Vilém Flusser e a estefosfera brasileira**. In: Alice Serra, Rodrigo Duarte e Romero Freitas (orgs.), Imagem, imaginação, fantasia. Vinte anos sem Vilém Flusser. Belo Horizonte, Relicário, 2014.
- FLUSSER, Vilém. **Fenomenologia do brasileiro**. Rio de Janeiro, Eduerj, 1998.
- _____. **Bodenlos: Uma autobiografia filosófica**. São Paulo, Annablume, 2007.
- _____. **O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade**. São Paulo, Annablume, 2008.
- _____. **Pós História: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo, Annablume, 2011a.
- _____. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**, Annablume, 2011b.
- FAUSTINO, Raí. **Análise Cypher Favela Vive**. Direção: Raí Faustino. Salvador, BA, 2016, 12'33 min, VHS, son. color.
Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=iZThkPN2Cr8>>. Acesso em: <05/07/2017>.
- FOLHA DE SÃO PAULO, **Tinhorão e Chico Buarque debateram o fim do gênero**. Da redação.
5 de julho de 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0507200907.htm>. Acesso em: 22 de outubro de 2015.
- FREESTYLE: Um estilo de vida. Direção: Pedro Gomes. Brasil, 2008, 15 min, Son, Color. Formato: HDV Disponível em: < <http://curtadoc.tv/es/curta/cultura-popular/freestyle-um-estilo-de-vida/>>, Acesso em: <05/07/2017>.
- GARCIA, Walter. **Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's**. Campinas, UNICAMP, 2013.
- GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. **A educação em Nietzsche e Adorno**. In: PUCCI, B. ALMEIDA, J. (org.). Experiência formativa e emancipação. São Paulo, Nankin, 2009.
- _____. **Nietzsche e para além do bem e do mal**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo, Editora 34, 2001.
- GOETHE, Johann W. **Os anos de aprendizado de Wilhem Meister**, São Paulo, Editora 34, 2009.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo, Annablume, 2006.

HEGEL, Georg W. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis, Vozes, 2016.

HIP-HOP EVOLUTION. Direção: Darby Wheeler, Scot McFadyen, Sam Dunn, Canada, Série documental, Netflix, Color. 189 min, 2016. Disponível em: <<https://www.netflix.com/br/title/80141782>>. Acesso em: <05/07/2017>.

HOBBSAWM, Eric J. **A história social do jazz**. São Paulo, Paz e Terra, 1989.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo, Perspectiva, 2012.

JAY, Martin. **A imaginação dialética**: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo, Brasil Editora, 1958.
_____. **Resposta à pergunta: que é o esclarecimento?** In: Kant textos seletos. Petrópolis: Vozes, 1974.

LEAL, Sérgio José. **Acorda hip-hop**, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2007.

LEMINSKI, Paulo. **O mínimo do máximo**. In: *Distraídos venceremos*, São Paulo, Brasiliense, 2006.

MAAR, Wolfgang. L. **Lúkacs, Adorno e o problema da formação**. São Paulo, Lua Nova, 1992.

_____. **Educação crítica, formação cultural e emancipação política na Escola de Frankfurt**. In: PUCCI, B. (org.), *Teoria crítica e educação: a formação cultural na Escola de Frankfurt*. Petrópolis, Vozes 1995.

_____. **Adorno, semiformação e educação**. In: **Educação e sociedade**. Campinas, Unicamp, 2003.

_____. **Á guisa de introdução**: Adorno e a experiência formativa. In: ADORNO. T.W. *Educação e emancipação*. São Paulo, Paz e Terra, 2006.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Livro 1: O processo de produção do capital. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1988.

MATOS, Olgária C. **Walter Benjamin e Theodor Adorno: o estupor da facticidade à meia noite do século**. In: ADORNO. T.W. *1928-1940 Adorno Benjamin*. São Paulo: Unesp, 2012.

PEDERSEN, Birgitte. **Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hip Hop Aesthetics**, *Journal of Music and Meaning*, vol.8, 2009. Disponível em: <<http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=8.3>>. Acesso em: 23/01/2014>

PETERS, Gary. **Philosophy of Improvisation**, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2009.

RESK, Felipe; TOLEDO, Luiz. Com tutoria, escola estadual n.1 em São Paulo já está quase em 2021. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 set. 2016. Disponível em: <<http://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,com-tutoria-escola-estadual-n-1-em-sp-ja-esta-quase-em-2021,10000074888>>. Acesso em: <29 de maio de 2017>

RILEY, John. **The art of bop drumming**. New York, Manhattan Music Publications, 2009.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Editora 34, 1998.

SEGRETO, Marcelo. **A linguagem cancional do rap**. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2015.

SENADO NOTÍCIAS. Sancionada lei da reforma do ensino médio. **Agência Senado**, Brasília, 2017.

Disponível em: < <http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/02/16/sancionada-lei-da-reforma-no-ensino-medio>>. Acesso em: <07/07/2017>

SOARES, Cláudia. **Heliópolis, práticas educativas na paisagem**. Dissertação de Mestrado, FAU-USP, 2010.

TATIT, Luiz. **Musitando a semiótica**. Ensaios. São Paulo: FAPESP, 1998.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som, as transformações do rap no Brasil**. São Paulo, Claro enigma, 2015.

TEIXEIRA, Marcello. **A percussão e o ensino superior em música**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

TINHORÃO, José de R. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo, Art Editora, 1991.

WISNIK, José M. **O som e o sentido**. Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

_____. **Veneno Remédio, o futebol e o Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

ZUIN, Antonio. **Indústria cultural e educação**. Campinas: Autores associados, 1999.

DISCOGRAFIA

1. *Um Bom Lugar* (Sabotage) Com Black Alien In: *Rap é Compromisso! Cosa Nostra* (2000) – p.52
2. *Rappers Delight* (Sugarhill Gang). In: *Sugarhill Gang*. Sugar Hill Records (1979) – p.57, p. 58, p. 60, p. 61
3. *Planet Rock* (Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force) In: *Planet Rock: The Album*. Tommy Boy/ Warner Bros Records (1982) - p. 60, p. 151, p.154, p. 155
3. *The Message* (Grandmaster Flash & The Furious Five) In: *The Message*. Sugar Hill (1982) – p.60, p.61, p. 64
4. *Fight The Power* (Public Enemy) In: *Fear of a Black Planet*. Motown (1989) – p. 64, 65, 154
5. *Ladies First* (Queen Latifah) with Monie Love In: *All Hail the Queen*. Tommy Boy Music (1989) – p.68
5. *Favela Vive 2 - Cypher* (ADL, BK, Funkero e MV Bill). Esfinge (2016) – p. 86, p. 88
6. *Influência do Jazz* (Carlos Lyra) In: *Depois do Carnaval. O Sambalanço de Carlos Lyra*. Philips (1993) - p. 105
7. *Faixa 1 – Música do Baoulé, África Ocidental* (Helio Ziskind). In: CD do livro *O Som e o Sentido*, de José M. Wisnik. Companhia das Letras (2011) – p. 151
8. *Papa's Got a Brand New Bag* (James Brown) In: *Papa's Got a Brand New Bag*. King (1965) – p. 151, 152, 153, 154, 155
9. *Olhos Coloridos* (Sandra de Sá) In: *Olhos Coloridos*. Som Livre (1995) - p. 152, p. 155, 168

10. *Charlie Brown Theme Song* (Charles Mingus) – p.152, p. 153

11. *Für Elise* (Ludwig van Beethoven) – (1867) – p. 152

12. *Sinfonia Nº 9 em Ré Menor* (Ludwig van Beethoven) – (1824) – p. 152, p. 156

8. *Negro Drama* (Racionais MC's) In: *Nada como um dia após o outro dia*. Cosa Nostra (2002) – p.158, p.159, p. 160, p. 161, p.162, p.163, p.164, p. 166

13. *Raridade* (Anderson Freire) In: *Raridade*. MK Music (2013) - p. 166, p. 167, p. 169

14. *1980* (Ao cubo) In: *Respire Fundo*. Independente (2004) – p. 167, 168, 169, 172, 173, 197

15. *A Rezadeira* (Projota) In: *Foco, Força e Fé*. EMI Records Brasil (2014) – p. 168, p. 169, p. 172, p. 197

16. *Cantaloupe Island* (Herbie Hancock) In: *Emyrean Isles*. Blue Note Records (1964) – p.178

17. *Meu RapJazz* (Tássia Reis) Single (2013) – p. 178