



CDD: 782.421649

RAP ENQUANTO PERFORMANCE: UM EVENTO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO MUSICAL

RAP AS PERFORMANCE: AN EVENT OF COMMUNICATION AND MUSICAL EXPRESSION

Andréa Cristina Cirino¹

Resumo

Este texto pretende mostrar o *rap* como uma *performance* que transmite o discurso de uma periferia que clama por liberdade e justiça social por meio da linguagem artística. Elementos expressivos são observados em três exemplos que fazem parte do *rap* nacional, influenciado pela cultura *hip hop*. Com base nos pressupostos teóricos de Dayrell, Schechner, Zumthor e Carlson, a literatura revisada vem ao encontro de reflexões que apontam a importância desse estilo musical que implica práticas e representações no contexto histórico-cultural. Sob a perspectiva do fazer musical, podemos verificar a relação entre linguagem, gestualidade e arte. Conclui-se que o *rap* consiste não mais numa realidade local, tendo conquistado seu espaço mundialmente.

Palavras-chave: Cultura popular. Música. Criatividade. Linguagem.

Abstract

The text aims to show the rap as a performance that transmits the discourse of a periphery that claims by freedom and social justice through artistic language. Expressive elements are observed in three examples that are part of national rap, influenced by hip hop culture. Based on the theoretical assumptions of Dayrell; Schechner; Zumthor; Carlson; the literature reviewed comes to meet of reflections that indicate the importance of this musical style that implies practices and representations in the historical-cultural context. Under the perspective of music making, we can check the relationship between language, gestures and art. It is concluded that the rap is no longer a local reality, conquering its space worldwide.

Keywords: Popular culture. Music. Creativity. Language.

INTRODUÇÃO

O *RAP* (*Rhythm And Poetry*) se faz presente na cultura juvenil suburbana, envolvendo uma linguagem artística capaz de comunicar e expressar a realidade que repercute a desigualdade social.

¹ Mestre em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: accirino@terra.com.br – Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Recebido em: 29/02/2012 / **Aprovado em:** 28/08/2012.

Atraídos pelo ritmo e pela dança, os *rappers* se consideram “porta-vozes da periferia”, comenta Dayrell (2002, p. 131). Quem sabe, poderiam ainda ser reconhecidos como *poetas da arte cotidiana*, porque narram uma ideologia, criam e exibem seu discurso por meio da dança, da música, das artes visuais e da teatralidade do gestual em diálogo com o outro.

Provavelmente, “toda poesia aspira a se *fazer voz*; a se *fazer*, um dia, ouvir: a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação” (ZUMTHOR, 1997, p. 169, grifos do autor). Nesse cenário, a música é capaz de promover experiências que mais envolvem e mobilizam os jovens que buscam expressar de forma ativa a própria experiência cotidiana.

A música “De camarote pra periferia”², do grupo de *rap* Sistema X, traz em seus versos um exemplo da condição da maioria dos *rappers* em nossa sociedade:

[refrão]³

De camarote pra periferia esse é o nosso dia a dia
Dia a dia da periferia
De camarote pra periferia essa é a nossa teoria
A minha, a sua e a nossa

[...]

Acordei pensando, isso é que é vida, tô em Recife,
Perto da praia, perto de tudo, com bons amigos, seguindo o rumo.
Meus pais não tinham vida mole, fazem o que podem
pra manter os quatro filhos de família em ordem.

[...]

Hoje em dia eu continuo igual,
adotei o *hip hop* como arte, meu estilo musical.

Embora esse estilo de música tenha surgido no Brasil por volta dos anos 1970, ele provém do *soul*⁴. Em suas origens, o *hip hop*

² Cf. Álbum *Pernambuco em concerto* – v. 2, 1999. Esta música também é citada por Penna (2008a).

³ “O refrão é uma frase musical [...] geralmente ligada a uma frase verbal” recorrente, que favorece os “jogos intertextuais” a partir de contrastes, introdução de elementos novos e integração das partes (ZUMTHOR, 1997, p. 195-196).

⁴ Gênero musical oriundo da *black music* “que, depois de ser a trilha sonora dos movimentos civis americanos da década de 1960 e um símbolo da consciência negra, perdeu essas características revolucionárias com a sua massificação” (DAYRELL, 2002, p. 125).

incorporou a sonoridade africana, baseada no ritmo e na tradição orais. [...] O *rap* surgiu [...] junto a outras linguagens artísticas, como a das artes plásticas, a do grafite, da dança – o *break* – e da discotecagem – o DJ. Juntas tornaram-se os pilares da cultura *hip hop*, fazendo da rua o espaço privilegiado da expressão cultural dos jovens pobres. (DAYRELL, 2002, p. 125).

Nesse sentido, a música *rap* faz parte da cultura *hip hop* e constitui “uma proposta artística originária da prática cultural negra de periferias urbanas americanas” (PENNA, 2008a, p. 112). De fato, esse tipo de música explicita uma temática mais ligada à realidade, colocando em pauta a luta contra a violência e o domínio da burguesia. Segundo Schechner (2003, p. 37), as categorias de música *pop* “têm mais a ver com política, ideologia e poder econômico”, sem depender dos aspectos “formais de música”.

Contudo, percebe-se que, na prática cultural e/ou na inter-relação individual e coletiva estabelecida especialmente com a música, o *rap* pode ser revisitado como uma *performance* que envolve uma linguagem representativa do corpo, do pensamento, da poesia e da voz. No entanto, *qual seria a relação entre performance, rap e expressão musical? Como o rap comunica seu discurso?* As interrogações despertam uma reflexão sobre o que o *rap* pode fazer e como ele interage com a arte e com o dia a dia.

A ARTE PERFORMÁTICA DO RAP

A princípio, “qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado ‘como se fosse’ performance”, aponta Schechner (2003, p. 25). Ele acrescenta: “Fazer é atividade de tudo que existe [...] Mostrar-se fazendo é performar [...]” (SCHECHNER, 2003, p. 26). Por sua vez, numa atividade cultural ou social, o *performer* é aquele que demonstra sua ação.

Dessa circunstância emerge a atitude daquele que tem a iniciativa de fazer música. É essencial ressaltar que os laços entre som e linguagem evocam a atuação da voz, capaz de transmitir mensagens representativas: as palavras ganham cor, imagem, movimento; ou seja, musicalidade. Segundo Penna (2008b, p. 195), a partir da exploração sonora da fala — ritmada ou entonada —, é possível criar oportunidades de vivenciar diversas manifestações musicais.

Por essa via, o *rap* propõe uma linguagem artística que compartilha dinamismo, sentimento, prazer e criatividade. Entende-se que

o *rap* é um estilo mais democrático, não tendo como pré-requisito a utilização de instrumentos musicais, o domínio de habilidades técnicas musicais, nem maiores custos com a montagem e a organização dos locais para exibição pública. [...] Ao narrar o cotidiano da periferia numa poesia clara e direta, os jovens passam a se identificar, vendo nelas uma forma de elaborar as próprias experiências vividas. (DAYRELL, 2005, apud PENNA, 2008b, p. 196-197).

Ao mesmo tempo, a atividade do músico liga-se a uma vasta sequência gestual. De acordo com Zumthor (1993), a voz que emana de um corpo em movimento é indissociável da gestualidade, tornando-se um instrumento primordial para a enunciação da mensagem. Consequentemente, poder-se-ia dizer que a expressão corporal do *rapper* dá sentido à *performance*.

Tal ideia aplica-se ao estilo *breakdance* que, em parceria com o *rap*, mostra a dança de rua com movimentos corporais ligeiros e acrobáticos. Suscitando uma linguagem do corpo, exhibe os movimentos daquele que dança de maneira distinta seu ritmo peculiar. Como expõe Zumthor (1993, p. 243-244), da mesma forma que a voz, o gesto “projeta o corpo no espaço da *performance* e visa conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento”.

No entanto, determinar que alguma coisa seja *performance* no contexto artístico depende da prática cultural específica e da circunstância histórico-cultural (SCHECHNER, 2003). Em relação ao conceito de *performance*, Taylor (2003, p. 21) menciona que, na América Latina, esse termo geralmente é definido como “arte de performance ou arte de ação”. Segundo a autora, torna-se inadequado reduzir *performance* aos meros sinônimos particulares empregados no meio acadêmico e artístico, como “teatralidade, espetáculo, ação, representação” (TAYLOR, 2003, p. 21, tradução nossa).

Aliás, é essencial enfatizar que “uma performance (mesmo quando partindo de uma pintura [...]) ocorre apenas em ação, interação e relação. A performance não está *em* [...], mas *entre*” (SCHECHNER, 2003, p. 28, grifos do autor). Em outras palavras, *performance* conota de forma simultânea “um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo” (TAYLOR, 2003, p. 23, tradução nossa).

E não é surpresa que “uma vestimenta qualquer [...] é mais adequada para a situação da performance” (CARLSON, 2010, p. 17). Para os *rappers*, a indumentária tradicional preferida inclui bermudões, camisetas largas, bonés (geralmente virados para trás ou para o lado), correntes e tênis, demonstrando um padrão identitário a partir da imagem visual.

Por isso os elementos que compõem o *hip hop* são importantes, pois, além de estabelecerem uma relação próxima entre si, constituem o ambiente performático que pode manifestar ao público seu valor simbólico. O *rap* não acontece sozinho! De acordo com Dayrell (2002, p. 119), “[o] mundo da cultura aparece como um espaço privilegiado de práticas, representações, símbolos e rituais no qual os jovens buscam demarcar uma identidade juvenil”. Em suma, não só o canto e a dança se tornam parte da *performance*, mas todo o processo que inter-relaciona apreciação, gestos e expressividade.

Performers do hip hop

Os jovens, nessa forma heterogênea de se relacionar com o universo da cultura, também podem expressar os desafios da própria realidade por intermédio do *estilo livre* ou *freestyle*. Um interessante exemplo pode ser observado no *rap* “Viagem na rima”⁵:

[Refrão:]

H.i.p h.o.p, não tem como evitar
A qualquer dia, qualquer hora, em qualquer lugar
H.i.p h.o.p, não tem como parar
Huu! haa! huu-huu- haa!!

[...]

Nosso mundo é o universo
O seu é só o mundo
Se *b.boy* não for trabalho
Eu sou um eterno vagabundo
Meu autógrafo é um *tag*
Meu visual é de rua, boca aberta, tome cuidado
Eu tô na sua captura!

[...]

Realidade dói quando a minha voz invade
Os alto-falantes do *box* com os elementos
DJs das MKs e grafiteiros escrevendo
B.boys em movimento e MCs com papo sério
Hip hop real bombando no seu estéreo.

[...]

⁵ Cf. Álbum *Assim caminha a humanidade*, da dupla Thaíde e DJ Hum, 2000.

Hip hop é o ar que eu respiro
A sabedoria de quem não precisa resolver mais no tiro
E o dj, *b.boy*, mc, grafiteiro, é isso que eu tenho no sangue
O *hip hop* verdadeiro

[...]

Chega aí, vem ouvir, vem curtir, vem dançar
Mas não leva uma senão pode arregaçar
Porque no verso eu apavoro e não me encosto
E tenho orgulho de dizer ser preto é bom e eu gosto
No *freestyle* eu não tenho receita nem tática
Se a batida é da hora, a inspiração é automática
Sete anos de prática dispensa teoria
Represento consequência, vingadores e academia

Com efeito, o *estilo livre* tece suas improvisações⁶ e ilustra o *hip hop* que reflete a influência de MCs, DJs (*deejays*), *b.boys* (*breakdancer*) e grafiteiros. Em seus aspectos básicos, o *freestyle*

[...] é o rap de improviso, comumente chamado de *rap* da hora. Caracteriza-se por rimas criadas, desenvolvidas e cantadas em tempo real, ou seja, o MC [mestre de cerimônia] vai rimando sobre determinado tema, mantendo um raciocínio lógico, sem perder o ritmo. (SOUZA; FIALHO; ARALDI, 2005 apud PENNA, 2008b, p. 210).

Na composição citada, vários MCs, entre eles Thaíde, Paulo Napoli, Marcelo D2 e Kamau, participam como improvisadores numa *competição de rimas*. O acompanhamento acústico se mescla com o discurso rítmico acelerado dos Mestres de Cerimônia, que mantêm a originalidade e o sentido em suas rimas. Aqui, o desafio se vale de um jogo inteligente de versos que incorporam diversas gírias e metáforas. O refrão é cantado em conjunto, iniciando com uma frase que se liga ao som de cada letra do termo *hip hop*: ‘Agaipê-Agaopê’... O efeito expressivo se completa com a acentuação rítmica: *Huu! haa!*

É possível notar que, nesse estilo globalizado de música, o fazer não consiste exclusivamente no anúncio de palavras. Percebe-se a articulação entre a criatividade poética

⁶ “[A] improvisação é uma experiência criativa mais livre e espontânea, de caráter exploratório [...]” (PENNA, 2008b, p. 209).

dos MCs e as habilidades dos DJs, motivados pela utilização de equipamentos eletroacústicos e técnicas como *scratch*⁷ e *beatbox* (percussão vocal).

Os DJs iniciaram sua trajetória de formação na cultura *hip hop* durante as décadas 1980 e 1990, mostrando suas técnicas ao utilizar o “toca-discos como um instrumento musical” (ARALDI, 2009, p. 119). Desde então, o DJ passou a ser reconhecido “como *performer*”, complementa Araldi (2009, p. 119). Dos discos de vinil ao sofisticado aparato tecnológico atual, como *mixers*, CDs, DVDs, MP3 etc., observa-se que as práticas dos DJs foram se transformando em expressão da arte.

Num evento desse tipo, torna-se fundamental a interação entre artista e espectador, considerando que a audiência também faz parte da *performance*. Segundo Brewster e Broughton (1999, apud ARALDI, 2009, p. 120), quando um DJ toca, “está controlando a relação entre algumas músicas e centenas de pessoas. Por isso ele precisa ver as pessoas. [...] Por isso é uma *performance* ao vivo. Por isso esse é um ato criativo”.

Atualmente, o DJ diferencia-se do Mestre de Cerimônia pelas tarefas. Enquanto o DJ trabalha com os recursos técnicos, os *samplers*⁸ e as mixagens,⁹ o MC se responsabiliza por elaborar e cantar uma letra que possa traduzir os sentimentos em forma de poesia. “Nessa produção poética, a estrutura das letras, a fidelidade ao território e a explicitação de uma temática social são elementos identificadores do *rap* em qualquer lugar, seja no Brasil ou nos Estados Unidos” (DAYRELL, 2002, p. 127).

Sem dúvida, a popularização do *rap* representa um processo contínuo para novas experimentações técnicas. Segundo Dayrell (2002), com o propósito de explorar e combinar outros arranjos musicais, o *rap* inicialmente aderiu às mixagens de sons criados com diversas fontes sonoras rítmicas e/ou produzidos com a boca e a voz, aprimorando a técnica com a utilização de aparelhagem eletrônica. Vale dizer que, no *rap*, os “fragmentos de outros sons e canções são recirculados e reutilizados em um novo contexto musical” e podem ser manipulados de acordo com o “evento rítmico particular” e também incluir “história e valor simbólico” (DANIELSEN, 2008, p. 410, tradução nossa).

Além de tudo, as “manifestações musicais usam máquinas cada vez mais sofisticadas para *produzir* música e vão deixando de lado instrumentos musicais convencionais. As

⁷ O *scratch* “consiste na obtenção de sons girando manualmente o disco sob a agulha em sentido contrário, produzindo efeitos sonoros próprios” (DAYRELL, 2002, p. 126).

⁸ *Sampler* é um equipamento eletrônico que permite armazenar na memória digital “qualquer tipo de som”, com a finalidade de produzir novos fenômenos sonoros (VASCONCELOS, 2002, p.205).

⁹ “A mixagem é a mistura de músicas feita pelo DJ, que utiliza o aparelho *mixer*.” (DAYRELL, 2002, p. 126).

máquinas entram não só nos estúdios, mas também no lugar privilegiado da *performance*.” (BACAL apud ARALDI, 2009, p. 130, grifo do autor). Nesse caso, “a performance é associada não apenas com o fazer, mas com o refazer” (CARLSON, 2010, p. 220).

Sob essa ótica, “[as] *performances* funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas [...]” (TAYLOR, 2003, p. 18, tradução nossa), definidas por Schechner como “*twice behaved-behavior*”. De acordo com Schechner (2003, p. 27), esse processo diz respeito à restauração de comportamento, ou seja, “comportamentos duplamente exercidos”, que implicam uma recombinação de ações praticadas anteriormente. Fica explícito, assim, que em cada atividade a *performance* se modifica; os *rappers* se inspiram na reelaboração do conhecimento, fiéis ao seu grupo e ao tema das mensagens a serem comunicadas, estabelecendo uma conexão com o real.

A CADÊNCIA E A COMUNICAÇÃO POÉTICA DO RAP

Uma *performance* de rua está voltada para “entreter”, “estimular a comunidade” e também “ensinar-persuadir-convencer” (SCHECHNER, 2003, p. 46). Nesse contexto, o *rap*, além da “utilização de aparelhagem eletrônica e da prática de apropriação musical”, assume características particulares, “tendo como base as batidas” (DAYRELL, 2002, p. 126). A acentuação da *levada* rítmica (deslocada ou conforme a métrica) tem o poder de incentivar, alçar o ânimo e descontrair quem interage com esse estilo musical. Não há dúvida, portanto, de que o ritmo *balança* as pessoas, mobilizando suas atividades motoras de acordo com a sensação experimentada.

Ritmo “vem do grego *rhythmus*, cuja raiz, *rheo*, significa fluir” (SEKEFF, 2002, p. 72). A princípio, o ritmo é considerado parâmetro essencial da música. Todavia, ele se aplica a diversos meios, em especial à vida humana. Conforme expõe o sociólogo Karl Bücher, em sua obra *Arbeit und Rhythmus* (1896), “o ritmo não é fundamentalmente uma qualidade intrínseca da música, mas apenas um movimento do corpo” (apud PIRANI, 2005, p. 248, tradução nossa). Enquanto o ritmo biológico se adapta entre o passado e o presente, cada reação emocional nos dispõe para a próxima experiência (PIRANI, 2005). Seja na arte ou na dimensão biológica, a interação da memória com a emoção e a expressividade torna-se fundamental para o desempenho de *rappers*.

Inclusive, é pelo ritmo que as palavras ganham sentido, porque ele orienta o movimento da voz com pulsação, andamento e intensidade. Analisando as expressões rítmicas, Zumthor (1997, p. 174), ao citar Maiakovski, assinala que “o ritmo constitui a força magnética do poema”. Desse modo, a fala ritmada na poesia oral pressupõe o “*dito* poetizado”, que se liga sutilmente à poesia e ao canto (ZUMTHOR, 1997, p. 188, grifo do autor).

Convém ainda perceber que a oralidade se mantém presente de variadas formas, pois o texto pode ter cadências assinaladas pela vocalidade e pelos gestos corporais. Para Martins (2002, p. 88), essas inscrições expressivas têm a ver com a “oralitura”, que delinea “uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo”.

Acerca da reunião do *rap* com poesia, Carlson (2010, p. 133) comenta que Jacki Apple, ao fazer um levantamento das fases da *performance* moderna no *Artweek*, observou que, em 1990, “a palavra tinha se tornado ‘o fator dominante — o artista da *performance* como poeta, contador de histórias, pregador, *rapper*, com a imagem a serviço do texto”’. Segundo o autor, nos EUA, em 1995 foi postado no *The New Yorker* o surgimento de “uma nova ‘cena’ ou ‘movimento’ em *performance* de linguagem”, denominada “*rap meets poetry*” (CARLSON, 2010, p. 134).

Nesse período, os *rappers* brasileiros, gradativamente influenciados pela consciência crítica, começaram a criar seus repertórios com versos de temática social, resistência cultural e de protesto contra o preconceito. O grupo de *rap* Racionais MC’s, da zona sul de São Paulo, destacava-se no cenário musical. “Tempos difíceis” (Coletânea 1994), de autoria de Edy Rock e KL Jay, traz um discurso ideológico:

Eu vou dizer porque o mundo é assim
Poderia ser melhor, mas ele é tão ruim
Tempos difíceis, está difícil viver
Procuramos um motivo vivo, mas ninguém sabe dizer.
Milhões de pessoas boas morrem de fome
E o culpado, condenado disto é o próprio homem
O domínio está em mão de poderosos, mentirosos
Que não querem saber.

[...]

Tempos... Tempos difíceis (4x)

Tanto dinheiro jogado fora
Sendo gasto por eles em poucas horas.
Tanto dinheiro desperdiçado
E não pensam no sofrimento de um menor abandonado.
O mundo está cheio, cheio de miséria
Isto prova que está próximo o fim de mais uma era.

[...]

Agora em quatro segundos irei dizer um ditado:
“Tudo que se faz de errado aqui mesmo será pago”.
O meu nome é Edy Rock, um *rapper* e não um otário
Se algo não fizermos, estaremos acabados.
KL Jay! Tempos difíceis!
Tempos difíceis!

Esse exemplo, que retoma o tema sobre o discurso da realidade suburbana, pode mostrar como os *rappers* se apropriam de desenhos rítmicos, cadências vocais, entonações, timbres¹⁰, fraseados, sínopes¹¹ e muito mais. A mixagem envolve intervenções melódicas inspiradas pela *black music*, definindo a coesão entre o apoio do ritmo e o texto rimado. O trecho final da *performance* é marcado por *scratches* durante o solo do DJ.

Em geral, no Brasil, os cantores, assim como o público, dão mais atenção à rítmica dos versos do que ao canto (ZUMTHOR, 1997). Seja no contexto histórico, social ou político, a música falada pode ser compartilhada diretamente pelas pessoas. Há razões, então, para notar que a prosódia — melodia da fala — tem papel decisivo para o diálogo. Outrossim, a fala, por ser “elemento da linguagem verbal, da qual fazemos uso em nosso cotidiano, é reconhecida prontamente como significante” (PENNA, 2008b, p. 195).

Cabe acrescentar que, desde tempos remotos, a voz configura “variações de tonalidade, de timbre, de altura” (ZUMTHOR, 1993, p. 229). Desse modo, a fronteira entre a fala, que se limita à comunicação oral, e o canto melódico, que ganha poder ao exaltar a magia da voz, designa o “*modo da performance*” (ZUMTHOR, 1997, grifo do autor).

Quanto à qualidade do uso da linguagem, existe uma relação entre a função prática concernente à realidade e o contexto de significação musical. Segundo Jan Mukarovsky, (1976, apud DANIELSEN, 2008, p. 411), a poeticidade é determinada de acordo com sua

¹⁰ Timbre é “qualidade característica de um som, ou ‘cor musical’” (SEKEFF, 2002, p. 47).

¹¹ Em música, síncope indica a articulação do som em um tempo fraco, ou parte fraca de tempo, ligada ao tempo forte ou parte forte do tempo posterior.

definição no “contexto verbal”. Considerando a linguagem poética praticamente oposta à comunicação informal, a linguagem cotidiana adquire qualidade poética, quando incorporada pela função estética (DANIELSEN, 2008).

A respeito da função comunicativa da música, Koellreutter (1997, p. 71) diz o seguinte:

[...] a Música, primeiramente é um meio de comunicação, um veículo para a transmissão de ideias e pensamentos, daquilo que foi pesquisado e descoberto ou inventado, um meio de comunicação que faz uso de um sistema de sinais sonoros. [...] todos os sistemas de sinais, artísticos ou naturais, são, em última análise, linguagens.

Como se nota, todos os signos não verbais interagem com o discurso, aspecto fundamental para o processo comunicativo (BAKHTIN, 1981). Isso porque

cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. (BAKHTIN, 1981, p. 33).

Em consonância, a expressividade humana, envolvida por símbolos, é inerente à ação. Acredita-se que a articulação entre fluência rítmica e a musicalidade da voz é capaz de selar o elo entre linguagem e música: a expressão musical flui na oralidade.

FINALIZANDO

Ainda hoje, as analogias entre música e linguagem humana refletem um enigma, e os paralelos surgem, principalmente quando a linguagem verbal se refere à música, considerando-a como se fosse um tipo de verbalismo que utiliza sonoridade, ao invés de palavras. Talvez a linguagem não possa existir sem a música, senão falaríamos de forma abrupta, sem sentimento.

O caráter simbólico da música funciona como meio integrador na relação interpessoal, fortalecendo o ciclo da vida em diferentes situações. Tal ideia nos leva a entender o indivíduo como inseparável do processo social. Dessa maneira, a cultura popular, entrelaçada por experiências coletivas e cotidianas, serve como fonte condutora para que o indivíduo crie novos pensamentos no contexto social do qual ele faz parte. A propósito,

a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória [...], mas constantemente se recria e se transmite [...] pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação de saberes. (PIERRE NORA, 1994, apud MARTINS, 2002, p. 71-72).

A partir desta compreensão, podemos refletir que o corpo também é um lugar de construção cultural e inscrição do conhecimento. Implica modos de fazer. Ademais, é importante ressaltar que a cultura negra americana nos remete à “transcrição” da *performance*, revelando a metamorfose de saberes seculares. Como expõe Martins (2002, p. 72), “o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo”. Assim, o corpo “cria novos pensamentos e emoções”, fornecendo as bases para que possamos “aprender, lembrar, escolher” e, sobretudo, “agir” (PIRANI, 2005, p. 237, tradução nossa).

Sob esse ponto de vista, analisar eventos como *performance* alude à presença ativa do *rap*, que articula representação e comunicação por meio da reformulação de processos criativos, como rimas, texto, movimento rítmico-sonoro, recursos visuais e tecnológicos. Se, por um lado, a realidade traz à tona algum tipo de segregação para os *rappers*, por outro lado, o gesto, a voz e a *performance* se aliam entre o que permanece e aquilo que se transforma no contexto de construção sociocultural.

Essa relação esboça que, no *rap*, todos participam do discurso, numa integração que evidencia práxis, comunicação, emoção e presença. Isso acontece porque o *rap* tem a capacidade de chamar a atenção da comunidade, de informar, de (re) fazer música de maneira significativa e expressiva. E, como mencionado anteriormente, uma arte que utiliza a voz humana requer a aproximação entre intérprete e auditório, para alcançar pleno desempenho.

De acordo com Zumthor (1993, p. 222), na *performance*, o diálogo entre interlocutor e espectador corresponde a uma “livre troca” de papéis. Embora a fala possa ser transmitida simplesmente de forma oral-auditiva, “é o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte [...]”. Outro aspecto relevante nesse processo diz respeito ao senso crítico acerca do conteúdo da música *rap*. Segundo Carlson (2010), a qualidade na arte da *performance* é definida quando se executa uma atividade com um pensamento racional.

Contudo, devemos estar atentos ao fato de que *performance*, em razão de seus limites, é um fenômeno “complexo, conflituoso e mutável”, adverte Carlson (2010, p. 211). Em contrapartida, circunstâncias históricas e culturais nos levam a entender o *rap* como

performance. Vemos, então, que ações, eventos, ideologias ou comportamentos caracterizados por “convenções, contexto, uso e tradição” podem ser considerados *performance* (SCHECHNER, 2003, p. 37).

Apesar de a popularidade do *rap* ter sido alcançada primordialmente através da cultura afro-americana, Cornel West, citado por Danielsen (2008, p. 405), há mais de 10 anos já descrevia esse processo contínuo como “afro-americanização da juventude branca” [*Afro-Americanization of white youth*]. Evidencia-se, portanto, que a trajetória do *rap* conquistou não só as camadas de periferia, mas um público heterogêneo, que se identifica com essa prática cultural, indicando, assim, novas formas de sociabilidade, seja nas ruas, nas praças, nos palcos ou nos pátios escolares.

Cumpramos ressaltar que “[a] relevância do conteúdo político e social intimamente ligada à importância da linguagem na arte de performance mais recente, não apenas alterou a paisagem da performance do presente, mas mudou as visões de seu desenvolvimento histórico” (CARLSON, 2010, p. 134).

Nesse sentido, mesmo perante os distintos modos de produzir *rap*, incluindo a preferência pela *performance* de palco contemporânea, muitos *rappers* continuam a se projetar como medianeiros culturais, tendo como alicerce valiosos elementos da linguagem artística.

REFERÊNCIAS

ARALDI, Juciane. Aprendendo a ser DJ. In: SOUZA, Jusamara. (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 119-140

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2. ed. São Paulo, SP: HUCITEC, 1981.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DANIELSEN, Anne. The musicalization of ‘reality’: reality rap and rap reality on Public Enemy’s Fear of a Black Planet. **European Journal of Cultural studies**, v. 11, n. 4. p. 405-421, 2008. Disponível em: <<http://ecs.sagepub.com>>. Acesso em: 7 maio 2010.

DAYRELL, Juarez. O *rap* e o *funk* na socialização da juventude. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 117-136, jan./jun. 2002.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. Sobre o valor e o desvalor da obra musical. **Cadernos de Estudo** – Educação Musical, Belo Horizonte, n. 6, p. 69-75, 1997.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: LETRAS/UFMG, 2002. p. 69-91.

PENNA, Maura. Música(s), globalização e identidade regional: o projeto “Pernambuco em concerto”. In: PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2008a. p. 99-115.

PENNA, Maura. A fala como recurso na educação musical: possibilidades e relações. In: _____. **Música(s) e seu ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2008b. p. 195-216.

PIRANI, Bianca Maria. Body rhythms, social rhythms in digital societies. **Current Sociology**, London, v. 53, n. 2, p. 237-273, mar. 2005. Disponível em: <<http://csi.sagepub.com>>. Acesso em: 26 nov. 2007.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. **O Percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, n. 12, p. 25-50, 2003.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música**: seus usos e recursos. São Paulo, SP: UNESP, 2002.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. **O Percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, n. 12, p. 17-24, 2003.

VASCONCELOS, José. **Acústica musical e organologia**. Porto Alegre: Movimento, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, SP: Companhia das letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo, SP: Hucitec, 1997.

Como citar este artigo:

CIRINO, Andréa Cristina. Rap enquanto performance: um evento de comunicação e expressão musical. **ETD – Educ. temat. digit.**, Campinas, SP, v.14, n.2, p.126-139, jul./dez. 2012. ISSN 1676-2592.