

O PORTA-VOZ DA POLIFONIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE ANÁLISE SÓCIO-ESTÉTICA DA ARTE ÉTNICA MODERNA, COM VISTAS AO CAMPOBAIANO

Piers Armstrong *

Resumo: Examinamos o uso pragmático do conceito de etnicidade, conforme conotações contextuais e inserções sócio-políticas específicas. Contrastam-se os usos mais correntes nos EUA e no Brasil. Enfocamos estes usos em relação à política cultural do governo Lula e ao desenvolvimento dos estudos afro. Argüi-se que, como ministro da cultura, Gilberto Gil exerce um papel simbólico central na relação entre estes dois campos. A filosofia socio-estética do tropicalismo perdura no cenário nacional e a herança cultural baiana passa a ser uma referência nacional. Se a política das cotas universitárias e outras tendências acadêmicas sugerem a influência norte-americana, o conceito do étnico subjacente é distante do tropicalista. Argüimos que a expressão étnica e a competência cultural são em grande medida autônomas com respeito aos critérios invocados no debate político. A arte comunitária é uma aliança de interesses e interessados em que o estético, o moral e o objetivo se misturam.

Palavras-chave: etnicidade, tropicalismo, Bahia, competência, percussão.

1 introdução - o momento

Para os estudos afro no Brasil, a situação nesse momento de entrada em um século novo está muito aberta, em função de diversos fatores. Destacamos os seguintes para os fins deste trabalho: (i) a dinâmica política da cultura afro-brasileira encontra-se num momento de transição histórica em decorrência da gradativa assimilação da sociologia quantitativa norte-americana na academia brasileira, e da integração das políticas raciais de intervenção ativa, expressada especialmente no sistema de cotas das universidades;^[1] (ii) a nova fronteira acadêmica, interdisciplinar e globalizada, voltado aos estudos da diáspora africana, que questiona termos tradicionais e distingue *black* (negro em sociedade pós-escravista) de *africano* (raça negra e/ou etnias sub-saarenses), e que em grande medida abre mão do conceito de raça, embora essa dispensa implique em relações ambíguas com o enquadramento racial em vigor nas novas políticas;^[2] (iii) o lugar privilegiado da Bahia (ou melhor, do Recôncavo), após a eclosão do carnaval re-africanizado, na música popular e no turismo cultural, e, ao nível intelectual, na persistência da tropicália, transformado em tropicalismo, isto é, em política cultural. Estes fatores encontram-se simbolicamente compactados na figura de Gilberto Gil como Ministro da Cultura em governo trabalhista, levando consigo uma equipe de assessores com um elemento baiano pós-tropicalista importante.

2 Almas vivas, virtuais, e sociais

Gil e Caetano freqüentemente apontavam os blocos afro como a geração nova de liderança tropicalista. É interessante, então, continuar o estudo dos sentidos sociais e estéticos dos blocos, tema tratado por muitos pesquisadores na Bahia, geralmente das ciências sociais. Poucos, porém, da área de letras. A matéria não difere para o letrado; na verdade, todos nós nos encontramos num terreno interdisciplinar que trata de problemas sociais inspirados por conceitos humanistas.^[3] Mas os letrados, pelo costume de trabalhar com a palavra estética, podem processar as letras de uma música como uma poesia, isto é, como uma arquitetura criativa autônoma. Podem processar o discurso geral de um bloco como uma retórica, no sentido clássico. Todo mundo tem sua leitura subjetiva de alguma poesia famosa. É igual em Salvador para algumas letras dos blocos, mitificadas em frases mágicas:

- "o mais belo dos belos, sou eu, sou eu" ^[4]

- "Faraó (ó ó)" ^[5]

- "Madagascar, ilha, ilha do amor" ^[6]

A alma sócio-poética dessas músicas, e a do bloco, não tanto em si mesmos quanto na concepção geral do público soteropolitano e do mundo, é o que me interessa.^[7] O problema persiste, porém, do método. Como se pode adaptar a crítica das belas artes à experiência coletiva? Como tratar de um grupo interativo que substitui a figura central do autor?

Como a questão é abstrata e metodológica, não seria preciso nos restringirmos ao campo baiano. Antes de prosseguir, então, seria útil mencionar outros exemplos de questões sócio-estéticas que se poderia tratar pelo mesmo método e que correspondem ao mesmo tipo de curiosidade. Esses exemplos dizem respeito a várias dinâmicas locais – cidades, ambientes culturais e/ou intelectuais, etc.

Na Bahia, como se deve adequar a clarividência tropicalista ao problema de administração, por exemplo, na equipe do Gil? Como se relaciona a visão social de artistas associados a uma segunda geração do tropicalismo, e que são também organizadores comunitários, como Carlinhos Brown, à de grupos comunitários subalternos que preservam e mobilizam conceitos identitários baseados em uma herança étnica específica?

No Rio, porque o Umbanda não detém o capital simbólico do Candomblé? A preferência por este seria um fetichismo pós-moderno? Porque o funk carioca continua relativamente invisível no cenário internacional? Seria por falta de um respaldo acadêmico, por falta de um discurso etno-politicamente correto? Quais as diferenças nas retóricas implícitas do funk e do rap cariocas? E entre os hip-hop(s) carioca e paulista?

Por que a eclosão musical do Recife tende a simbolizar uma criatividade planetária futurística, profetizada desde a margem, enquanto a de Salvador tende a ser interpretada como uma viva presença (no sentido espacial e temporal), uma ponte utópica entre passado e futuro, simultaneamente metropolitana e afro-cêntrica? ^[8]

Que significa agora o termo "Cidade de Deus" – bairro, livro (primeira vs. segunda edição), filme (no Brasil e no estrangeiro)? Como situá-lo na encruzilhada entre o material e o abstrato?

Operando pela ferramenta mais básica da análise – a comparação – e contemplando o objeto no seu eixo de produção e recepção, o propósito constante, nessas indicações temáticas, é de identificar uma retórica consistente em grandes correntes de práticas, cujos sentidos são geralmente apenas implícitos.

3 Etnicidade, essencialismo e arte: Brasil x EUA

Um dos temas básicos no debate sobre arte subalterna é o conceito de etnicidade, discurso identitário fundamental. Frente ao seu status científico duvidoso, sua potência na política da subjetividade, grupal ou individual, é ainda mais impressionante. Esse termo, que saiu da academia para a rua relativamente recentemente (nas formas mais comuns: em português, o substantivo *etnia*, indicando um povo tradicional; em inglês, o adjetivo *ethnic*, para falar de minorias que vivem em cidades modernas dominadas por outro grupo, majoritário), ocupava um espaço intermediário entre os de "raça" e "cultura". Enfatiza-se agora a sua construção social.

No Brasil, como nos Estados Unidos, os termos, "negro" ou "Afro-", que dominam o sistema contemporâneo de classificação

evidenciam o aspecto social, pois marcam a superação do conceito de etnias africanas distintas.

No entanto, ao contrário dos EUA, no Brasil essas distinções sobrevivem no imaginário criativo. E não só no sentido de preservação: o novo prestígio relativo do Candomblé decorre em parte de novos conceitos de autenticidade étnica. A criação de novos terreiros de candomblés no sudoeste do Brasil, por exemplo, aplica critérios hierárquicos que, de entre as regiões nacionais preferem a Bahia, e que entre etnias africanas favorecem a iorubana.^[9]

Mas prevê-se também a possibilidade de novas revalidações etnicamente específicas dentro do leque de etnias afro. O movimento anti-sincretista que é anti-Católico pode anteceder a outros particularismos que disputam a hegemonia jêje-nagô. Lembramos que, frente às tendências homogeneizantes do estado nacional e do globalismo americano, as últimas décadas na Europa têm revelado a revalorização e reinvenção das etnias locais, sem base nacional. Novas pesquisas sobre os Iorubá enfatizam a mobilidade da identidade étnica desse povo mesmo na África, sugerindo que o atual conceito é recente em termos históricos, e que em certa medida independe da antiga herança cultural de antes das migrações da diáspora, e que seria conseqüente ao tráfico atlântico no sentido inverso (das Américas para a África).^[10]

A construção social das identidades étnicas implica a sua reinvenção frente às gradativas mudanças históricas e a mutação dos parâmetros das maneiras de imaginar-se. A fundição das diferenças entre etnias afro-, nas Américas, deve-se principalmente à circunstância negativa do racismo branco hegemônico, cujo desprezo igualava os diversos negros na percepção deles e por fim na resistência e na auto-imagem destes. A dinâmica que decorreria de circunstâncias neutras ou positivas é imprevisível, mas espera-se que seja bastante diferenciada da anterior. A globalização poderá induzir nova fundição, de ainda maior abrangência, ou, muito pelo contrário, provocar novos tribalismos que re-apropriam tradições étnicas específicas. A antecipação errônea do estudioso genial e interdisciplinar Roger Bastide, de que o Umbanda prevaleceria sobre o Candomblé no Brasil, por corresponder melhor aos dados demográficos, nos mostra que a história da criatividade e das crenças não segue os pareceres da plausibilidade de um determinado momento.

O que observamos até este ponto tem a ver com a vivência da etnicidade como ideologia identitária. O que nos interessa daqui para frente nesta discussão é o processo de modificação que decorre não de uma vontade consciente de definir-se frente ao ambiente social adversativo, e sim de vias orgânicas e circunstanciais. A individualidade da herança de um povo, considerado como fenômeno concreto e não como desejo ou reivindicação, opera a um nível mais pragmático do que ideal na execução das artes e na sensibilidade estética que lhe corresponde.

Porém, tais práticas não são dados irrelevantes para a identidade imaginada no abstrato. Ainda tangem às imagens de um povo mantidas por terceiros ou por membros, mas acontecem a um nível pré-ideológico da cultura. E o estereótipo de uma cultura étnica, por reductor que seja, é uma norma da percepção e, portanto de alguma maneira verdadeira para a imaginação social. A imbricação de práticas específicas em etnias, embora seja uma associação arbitrária, é um fenômeno universal: é impossível imaginar uma etnia sem associar-lhe esta roupa, feita de um tecido cujas fibras são principalmente práticas características, isto é, maneiras subjetivas de ver (relacionar-se com o cosmos) e/ou fazer a *interface* entre o mundo humano e o mundo material (por práticas concretas que de alguma maneira traduzem uma cosmovisão abstrata). Significa que toda etnicidade, herdada ou recém-inventada, invoca algum caráter essencializado na associação de práticas ao povo.

A associação não apresenta uma lógica científica e, já, difere para a pessoa de fora e a de dentro do grupo. É de certo modo arbitrário, então. Não deixa de ser inevitável e, além disso, ligado à formação orgânica do artesão. A indefinição da fronteira entre o que é lógica e o que é puramente cultural, entre o conceito abstrato e o detalhe de uma prática que se supõe que tem propósito estético, e se faz sem saber exatamente porque – enfim, o doce mistério irracional de porque gostamos de algo sem entender porque – faz com que uma cultura não possa ser controlada e que, embora não seja um objeto animado, assumo um papel de agente ativo na formação cultural dos indivíduos de dentro e na percepção das pessoas de fora.

Voltemos ao nosso caso baiano e musical sem mais teorizar no abstrato. Os detalhes dos toques religiosos afro-brasileiros marcavam especificidades de origem étnica. Com o passar do tempo e pela falta de correspondência entre a discríção africana, territorial e cultural, e o *melting pot* (cadinho ou caldeirão) afro-brasileiro, tais distinções étnicas dissiparam em termos da etnia dos participantes. O repertório estético e conceitual se preservava, em grande medida, mas a relação entre os objetos e os seres ganhou uma elasticidade (lógica ou correspondência social) diferente. As marcas étnicas se mistificaram e suas retóricas identitárias evoluíram.

Hoje as nações de Candomblé fazem uma ponte entre códigos ancorados na especificidade étnica e um conjunto de valores de desejos de diferenciação cujo interlocutor implícito é a sociedade brasileira geral, o “sistema”. A “nação” é “opção” e cada uma significa (principalmente quando lidas pelos acadêmicos) uma atitude crítica diferente – basta contrastar as grandes correntes dos Candomblés de Caboclo, Ketu e Angola. A atitude social e o método da prática fazem a diferença efetiva. O sangue do participante é apreciado apenas em alguns preconceitos de fenótipo que ignoram a discríção étnica apontada pela nação.

Mas o vestígio étnico persiste poderosamente, e não só num jogo arbitrário de conotações simbólicas. Muito pelo contrário, o fundamento da prática está no núcleo esteticamente materializado nos detalhes da prática – a técnica dos toques, a base linguística estrangeira, as regras do jogo do culto de modo geral – elementos materialmente complexos que não podem ser adquiridos, comunicados ou mudados à vontade.

O domínio dos toques pelo músico iniciando tampouco acontece por decreto do mestre estabelecido. Ocorre no desenvolvimento acidentado do músico, que à sua vez depende das relações e circunstâncias comunitárias objetivas, apenas parcialmente determinadas pelas intenções dos mestres e pelo próprio jovem percussionista. Aquilo que se transmite inconscientemente influi na informação de uma identidade que é intangível, mas ainda sujeita à evolução, criando uma continuidade que é inconstante. As influências daquilo que é cultural (tradicional) mas não controlado, e aquilo que é realmente alheio à cultura étnica em questão (as circunstâncias materiais e as que trazem a influência de outras subjetividades culturais) contribuem para a autonomia da cultura étnica do mapeamento analítico e do controle, por membros ou leitores.

4 Autonomia de evolução da expressão comunitária

A expressão humana comunitária, incluindo nisso crença e criação, religião e arte, desenvolve uma história excêntrica à da lógica social aparente de qualquer momento. À sua vez, a estilística independe em muito da cosmovisão subjetiva e sofre a dependência de uma rede de circunstâncias aleatórias à ideologia. Talvez seja exatamente pelo seu aspecto ilógico, isto é, que foge daquilo que seria conveniente para a nossa razão, que não temos licença para proibir as relíquias da etnicidade.

Quando estudamos a expressão criativa comunitária, devemos pensar menos em correspondências transparentes entre valores, práticas e efeitos sociais, e sim em uma multiplicidade de fatores na qual as regras do jogo da etnicidade, retrospectiva ou prospectiva, desejada ou consolidada, figura como um dos múltiplos padrões, legítimo mas apenas parcial. Outros padrões influentes são as ideologias sociais do momento, vozes estas que tendem a congregar na frente do palco do cérebro. Outros ainda são as condições estéticas internas - as regras do jogo - da prática analisada. A expressão criativa comunitária e subalterna é uma encruzilhada de lógicas autônomas, e às vezes contraditórias, cercada por fatores circunstanciais extra-lógicas.

5 O dilema da intervenção acadêmica para analisar a expressão criativa subalterna

O ato de pesquisar dificilmente seria desinteressado e o pesquisador é um advogado suspeito da cultura-objeto que delinea. A recuperação da cultura popular, pelos acadêmicos, é um resgate que pode se tornar um sequestro. Simplifica a heterogeneidade dos sentidos e interesses no grupo comunitário, e atribui sentidos ideológicos convenientes para que o discurso se encaixe na perspectiva ou na política do estudioso. Parte desse processo é que o capital simbólico que a arte popular detém em função das suas virtudes estéticas é apropriada e invertida em propostas para o melhoramento da ordem social. A cultura popular consiste em crenças e respostas, positivas e negativas, sérias, humorísticas ou fantásticas, inseridas na dinâmica social; provém de e contribui para a situação cultural, mas também existe independentemente do discurso racionalista da política.

6 Tendências disciplinares no campo interdisciplinar

A arte popular merece análise estética como a literatura erudita, ou como a arte sacra; cada domínio proporciona algumas obras primas e muitas ordinárias, votadas ao esquecimento. A arte popular moderna se distingue pelo lado comercial oportunista, mas também por um grau excepcional de competição, que gera obras primas.

A valorização das virtudes estéticas da arte popular moderna, quando acontece, por exemplo, no caso da valorização do jazz, não se traduz na sua integração no currículo escolar e no entendimento coletivo, de per si como prática estética.

Quase inexistente a musicologia da música popular na academia. A etnomusicologia, que à vezes se estende para tratar da música urbana, não tem a repercussão daqueles estudos culturais que constituiriam uma sociomusicologia, se fossem institucionalizados na medida,

por exemplo, da sociolinguística.^[11] A questão de se a disciplina mãe é músico-cêntrica ou sociohistórica faz uma diferença fundamental no tratamento estético, o que termina por influir nitidamente na maneira pela qual se imagina a cosmovisão implícita e os mecanismos de coesão comunitária mais profundos.

Na prática, o que consagra a arte popular é a sua inserção em uma narrativa histórica sócio-moralista. É como se fossemos

incapazes de divorciar a arte popular da moral social, enquanto no caso da arte erudita fazemos a distinção obrigatoriamente. ^[12] Os estreitos limites do repertório predominante de narrativas politicamente corretas do valor do popular revelam uma grande convencionalidade que simplifica por fins didáticos e ideológicos.

A peculiar vivência socio-narratológica das relações raciais nos EUA tem influído enormemente nos retratos e percepções das artes populares do mundo. A leitura das artes dos afro-descendentes norte-americanos responde aos interesses políticos contemporâneos mais do que à complexa vivência, ideologicamente heterogênea, dos compositores. A forte ênfase, nos estudos da convivência racial, da discriminação contra afro-descendentes, é um dos motivos da relativa invisibilidade acadêmica, na ótica norte-americana sobre o Brasil, não só da música sertaneja mas também das músicas caipiras e caboclas. No terreno interdisciplinar da sociomusicologia, nas apropriações externas dos objetos do campo dos etnomusicólogos (práticas musicais comunitárias), discorre uma mitologia humanista que essencializa o sentido estético e que hierarquiza a importância relativa da narrativa socio-histórica de cada povo, privilegiando uns e negligenciando outros, conforme a sensibilidade subjetiva hegemônica em se imaginar as particularidades dos diferentes grupos subalternos, os quais, nesse ato imaginativo, funcionam como personagens em uma super-narrativa da história cultural do mundo. A “arte pela arte” seria impossível em toda instância de inserção no(s) mercado(s), mas principalmente nas artes comunitárias em contexto moderno, onde a distribuição é condicionada pela tradução entre culturas e assim pelas afirmações e percepções sócio-moralistas; a arte é informada pelas lendas, e não só pelas lendas originais de um “povo”, e sim também pelas modernas geradas pelo diálogo inter-cultural.

7 Exemplos da análise estética da música popular

Vale lembrar alguns estudiosos que proporcionam caminhos pela crítica estética da música popular (e/ou a musicalidade popular), inclusive a questão da interface música/letra. No campo internacional, embora a teoria da música cantada tenha sido trabalhada através do

século XX por diversos estudiosos brilhantes em diversos países, não há o ímpeto que tem no Brasil agora. ^[13] Pela riqueza letrada da música, e pela sensibilidade musical dos literatos, os estudiosos brasileiros começam a desempenhar um papel pioneiro neste campo que era um caso gritante de negligência crítica, aparentemente condenado pelas inconveniências da sua posição entre disciplinas.

O congresso do “I Encontro de Estudos da Palavra Cantada” na UFF em 2000, cujos participantes constam na coletânea de 2001, *Ao Encontro da Palavra Cantada – Poesia, Música e Voz*, livro que, esperamos, marcará época, concretizou uma convergência de preocupações críticas heterogêneas - cujas originalidades são talvez o estranho fruto da falta de institucionalização. ^[14]

Luiz Tatit, soldado impar na luta para a divulgação acadêmica prática de uma crítica estética adequada da canção, baseando-se ora na história social da música, ora no rigor da teoria semiótica, pormenoriza a retórica estilística das canções populares, interrogando melodias e letras com organização admirável.

Entre os *Brazilianists*, Charles Perrone, crítico poético bastante formalista e técnico, avaliou diversas qualidades literárias no livro *Letras e Letras da Música Popular Brasileira*, e demais artigos.

Na Bahia, vale lembrar o extenso ensaio de Antônio Risério no seu livro *Caymmi, Uma Utopia de Lugar*, sobre a música, “O Mar”, que, além de apontar para a excentricidade histórica da sensibilidade soteropolitana, argumenta que a melodia reproduz o formato das ondas e que a arquitetura da harmonia articula uma tragédia. Ainda na Bahia, mas de uma vertente oposta a esta lógica figurativa, baseada na filosofia fenomenológica, Monclar Valverde Professor de Comunicação, pesquisa em experiências performativas o processo estético de escutar música

popular, contemplado independentemente de qualquer contexto cultural específico. ^[15]

Passando à arte propriamente subalterna, e saindo do mundo brasileiro para o dos referenciais internacionais que talvez venham influir entre brasileiros, o debate norte-americano sobre o rap tende a prender-se em avaliações do conteúdo sociológico e/ou ideológico (no sentido positivo, preferido pelos acadêmicos, os elementos de protesto e de afirmação; no negativo, preferido pela imprensa, as questões da violência, do narcisismo e da misoginia).

Embora seja um gênero radicalmente inovador em termos formais, os estudos voltados à arte no rap são nitidamente minoritários. Para dar apenas uns exemplos, David Weiss, enfatizando a estrutura estética da palavra rítmica falada e artística, faz uma análise métrica comparando o rap em afro-americana com a poesia romântica inglesa; Mtume Ya Salaam analisa a estrutura estética do rap enfocando letras, estilo, fluxo (*flow*) e som (*sound*). Com ênfase na herança étnica, a professora Cheryl Keyes, etnomusicólogo da UCLA, traça a evolução dos

gêneros da palavra estética musicada desde a África ocidental até o Sul dos EUA e depois às grandes cidades industriais. ^[16]

Deixando o rap, mas seguindo na trilha trans-atlântica da resistência social e a persistência estética negras, o tráfico triangular musical entre África, Brasil e Portugal é o tema do maravilhoso livro, *Rhythms of Resistance*, do professor inglês, Peter Fryer, que, um pouco como Pierre Verger fez para o tráfico de bens e escravos, intenta a tarefa monumental de reconstruir um rico passado ofuscado pela falta de documentação adequada e pela natureza imaterial do assunto. De volta na república das letras, o *Brazilianist* inglês David Treece começou um estudo lingüístico e estilístico da continuidade estética das palavras musicadas da África ocidental e no Brasil, para contestar a explicação da MPB nobre como fusão de duas sofisticadas - a letrada européia e a rítmica africana.

No sentido das para-eticidades (“tribos urbanas”) constituídas pela adscrição (pela opção individual antes que pela herança), vale mencionar um novo perfil de estudo da aquisição sensorial, no caso, no campo da capoeira. O etnomusicólogo-brazilianist Greg Downey estuda a aprendizagem cultural através do corpo (processamento de informação alternativo ao cerebral da indocinação verbal e escrita), cuja competência decorre de uma experiência sócio-estética baseada na prática comunitária.

8 A voz da pluralidade

A minha preocupação nesse leque de abordagens tem a ver com o jogo entre a pluralidade, da comunidade produtora-receptora do discurso sócio-estético, e a singularidade do sujeito virtual – do caráter dos fantasmas da experiência coletiva, da crença, do investimento identitário. Tem a ver com a tarefa de extrapolar um discurso, subjetivo, mas compreensivo, de uma situação e uma dinâmica vivas.

Podemos chamar isso de hermenêutica das correntes expressivas comunitárias. Vale apontar vários princípios da abordagem. O primeiro princípio é a (con)usão semântica da obra. Todo discurso artístico (obra ou postura) argui implicitamente em prol de alguma ordem social (incluindo a dissidência) ou sentido cósmico (incluindo a revolta), e, com esta finalidade, funde e confunde na constituição da obra, seus aspectos discretos, que são: o estético (o que faz a coisa bela); o moral (o que está “certo” ou devido); e o material (o que está “certo” ou real). Enquanto a ordem estética interna, de arranjos formais, é um destes três domínios discretos, uma lógica estética externa também opera ao nível da junção arquitetônica das energias distintas dos três aspectos. O receptor da música não separa estes elementos harmonizados: na absorção da obra na sua consciência, fundem-se o que é agradável e o que é justo no que é “verdadeiro”. A obra é uma retórica que, quando funciona bem, não deixa mais ao receptor distinguir seus elementos constitutivos (para dizer, por exemplo, “Gosto da proposta da letra, mas não da melodia”; em vez disso, normalmente dirá que gosta ou não do todo).

O segundo princípio é a promiscuidade social da arte. O que existe socialmente não é a obra e sim o discurso sobre ela. Toda obra de arte, mesmo de autoria individual, é realizada pela conjugação contexto-artista-distribuição-recepção pública, isto é, comunitariamente. Não adianta tentar isolar o objeto na análise formal. A singularidade das obras primas provém não da unicidade formal (pois ganharão muitas imitações posteriores) e sim da prévia ausência no conjunto cultural geral de tal objeto, que, portanto constitui um imprescindível fundo conceitual à obra. Investigada a geração da obra, a motivação do artista deverá ser contemplada ainda em termos deste conjunto geral. A fama da obra, no entanto, é “outra história”, de certa autonomia com respeito às qualidades formais. O público pode se fascinar pela suposta biografia do artista rebelde (por exemplo, os poemas de Rimbaud), pela notoriedade do sujeito da obra (por exemplo, o *Guernica* de Picasso), ou outros elementos sociais aleatórios. Por exemplo, a “Mona Lisa” é uma fórmula gnóstica pela qual a aura do quadro = Leonardo + ritos de consumo no Louvre + talismã da nossa reverência geral pelo Renascimento, etc.: “Cidade de Deus” = bairro + problemas/qualidades reais do bairro + apreensão do livro + fama oriunda do filme, etc.

O terceiro princípio é o da narrativa virtual: na passagem da criação para a recepção, numa apropriação social mais ampla efetivada pelo público receptor e independentemente do criador, a lógica estética do discurso ganha uma nova dimensão de lógica social (um novo conjunto de sentidos subjacentes entrelaçados) pelo processo de adesão receptiva. Emerge um argumento social holístico amalgamado na percepção psicológica coletiva sem que seja, nem que sua lógica possa ser, articulado explicitamente. Esta vivência autônoma da obra era muito raramente explicada antes da época dos estudos culturais, que tampouco resolvem a questão, pois qualquer explicação unificada tende a simplificar didaticamente a complexidade dos argumentos mudos da cultura.

O quarto princípio compreende as idéias de aliança, inter-sujeito e eixo. Podemos extrapolar um inter-sujeito do discurso implícito conseqüente, constituído de uma pluralidade de sujeitos, produtores e consumidores. O acordo semântico implícito constitui uma aliança inconsciente de interessados, e um eixo de sentido que não é articulado de forma transparente. Funciona algo como um mito, que geralmente simplifica uma narrativa original para concentrar-se no elemento simbólico mais poderoso. Mais especificamente, a imposição de uma obra na consciência coletiva da cultura implica a emergência de um mini *zeitgeist* – um argumento sobre a lógica do mundo ao qual se aderem os cidadãos de determinada zona sócio-histórica. Os casos conscientes são menos interessantes do que os casos obliquos, de comunidades inconscientes. O *Não vai passar* do Chico Buarque tinha agenda ideológica e fazia apelo à oposição. O *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa pode ser apreciado, entre outras maneiras, por turistas no noroeste de Minas, por latinoamericanos como paradigma sócio-histórico abstrato, ou por literatos euro-cêntricos como exercício formal. As leituras respectivas dizem respeito a agendas diferentes. A apropriação que eventualmente preponderar na corrente geral da cultura global, inclusive para os que nunca leram nada de Guimarães Rosa mas mas conhecem o nome, informará retrospectivamente a alma do livro.

Para medir a expressão artística devemos casar análise estética e mapeamento do eixo de interesses que proporcionam a existência social e humana da obra. Dissemos que não existe arte pura ou individual, que não existe objeto concreto de "arte" e sim um fato de política inconsciente, ou melhor, uma prática e a disposição à mesma, uma opção por ela, exercida por um público. Mas esta presença social em nada desqualifica a análise estética. A virtude no jogo interno do campo artístico existe para valer, e não só por processo de inflação do discurso (isto é, na medida em que a crença de que a virtude estaria em determinada obra gera uma apreensão social melhor entendido como fenômeno político). A virtude estética interna merece nosso apreço atento. Em última instância a convicção de que tal virtude exista autonomamente é fundamental para nossa saúde mental, pois, sem esta convicção estaríamos em um absurdo de relatividade total. Em função da nossa imersão social, o que devemos duvidar, porém, é a segurança da nossa análise no ato de distinguir o artístico do político.

Na visão dos estudos literários tradicionais, as alianças perceptivas comprometem a apreciação estética por negar a autonomia do objeto artístico: o amor pela arte passa a ser circunstancial em vez de absoluto; a poesia, uma terapia em vez da janela da verdade interior; as entidades determinadas por estruturas em vez de essências. E as "circunstâncias", conforme velhos preconceitos, seriam sujas, contaminadas pelos nexos promíscuos com objetos alheios. Mas o aspecto social da aliança (a produção-recepção de um discurso subjetivo) implica antes uma nova dimensão da complexidade estética. Nunca seria possível reduzi-la a uma análise definitiva dos envolvidos interesses políticos, materiais ou vaidosos. Todo entusiasmo coletivo desvenda um fantasma conceitual intangível – uma alma virtual que vai além da explicação racional – e que também vai além das fantasias específicas dos criadores e dos consumidores individuais, desejos estes que sim são suscetíveis às análises psicológicas, políticas e outras sistematizadas. A socialização da estética não a reduz, é uma quarta dimensão.

Em contrapartida, a estetificação do social – isto é, a compreensão da presença, no âmbito da recepção, de uniões e alianças à base da imaginação estética e não à base de classes, etc. – ajuda para adequar a crítica para entender aparentes incoerências. As incompatibilidades entre os valores de diferentes atores de, ou adscritos em, um eixo, não implica a suscetibilidade deste a uma desmistificação por via de desconstrução da sua consistência filosófica ou política. A violação primária da lógica da ordem "natural" das coisas não prevê as contradições internas nos discursos das pessoas ou dos grupos inconscientemente incorporados em uma aliança social virtual, e sim, da circunstância externa e geral que é a surpreendente falta de autonomia dos domínios estético, moral e material. Na maioria das nossas afirmações sobre o caráter de uma obra, pressupomos, erroneamente, que tal autonomia existe. Se a rede de nexos entre estes domínios se baseia não na lógica e sim na prática, isso não desvaloriza o sentido da crença coletiva, pois as plausibilidades racional e cultural são contrárias. A ciência perscruta variáveis independentes enquanto a cultura laboriosamente os reconecta por associações orgânicas que, se não estão além do bem e do mal, estão, sim, livre de traumas com respeito à determinação da ordem correta de causa e efeito.

9 Aplicação ao campo dos blocos afro do carnaval baiano

A arte dos blocos afro é exemplar do consumo estético geral. Além disso, significa coletiva e individualmente, e estética e eticamente; finalmente, corresponde a uma identidade intensivamente local, apoderada pela mundialização – seja na tomada de consciência afro-diaspórica, seja na inserção na periferia do mercado ocidental globalizado.

É criada por compositores individuais, que invocam uma identidade comunitária, cuja *performance* acontece em estado de comunhão, cuja recepção pública é mediada por uma valorização ética da identidade comunitária implicada. A circunstância pública da *performance* dos blocos esboça o esqueleto coletivo do eixo de interesses e interessados, e de agentes e pacientes na operação comunicativa. A *performance* é um rito coletivo, quase uma missa. No caso da saída do Ilê no Curuzu, uma procissão solene à maneira católica.

Quem testemunha o processo de comercialização da cultura carnavalesca dirá que quase se esgotou o tempo mítico da unicidade comunitária. Mas a comercialização nunca poderia ser completa, e a essa altura é muito longe disso. O Ilê ancora e carimba a magia do carnaval baiano, exercendo assim um sentido simbólico de autenticidade parecido ao das baianas que precedem as escolas d'-samba no Rio. As letras dos blocos afro continuam a evocar e afirmar a presença das utopias comunitárias. Basta ver e sentir como o Pelô, palanque para o desfile das modas soteropolitanas e arena do esporte estilístico urbano, mantém sua aura de simbolismo carregado, seus ares dos fantasmas sado-masoquistas do castigo corporal público aos escravos.

10 Conclusão: o círculo aberto da essência étnica em *performance*

Para concluir, incluímos também os turistas na equação. *Os turistas buscam o Pelô, logo o Pelô existe.* A idéia é terrível, mas faz parte da miscibilidade e do sincretismo cultural pós-modernos. É tão importante entender o que os turistas buscam quanto entender a realidade que encontram, pois afinal de contas a cultura coletiva é a junção destes termos aparentemente opostos, imagens no mesmo espelho. As novas etnicidades e meta-etnicidades se constroem em parte nos entre-lugares dos entreolhares, em parte pelo aproveitamento de artes que o corpo aprende melhor do que a razão ensina.

Referências

- "Faraó," ou "Deuses, Cultura Egípcia, Olodum". Luciano Santos. In: *Olodum Sol E Mar - Olodum Ao Vivo Em Montreux*. Warner, 1995
- "Madagascar Olodum". Rey Zulu. *Egito Madagascar* Warner, 1987.
- ADOLFO, Sérgio Paulo. "Literato em terra de antropólogo." In: Frederico Augusto Garcia Fernandes (org). *Oralidade e Literatura. Manifestações e abordagens no Brasil*. Londr Ina: EdUEL, 2003: p. 65-80
- ARMSTRONG, Piers. 2001. "Moraliz/Ing Dionysus and Lubricat/Ing Apollo. A semantic topography of subject construction in Afro-Bahian carnival." *Luso-Brazilian Review*. v. 38, n.2, p. 29-60, *Winter* 2001.
- ARMSTRONG, Piers. 2002. *Cultura Popular na Bahia e Estilística Cultural Pragmática*. Coleção Literatura e Diversidade Cultural. UEFS: Feira de Santana, 2002.
- ARMSTRONG, Piers. 2003. "Uma literatura oral pós-moderna nas letras de blocos afro do carnaval baiano." In Frederico Fernandes (Org.) *Oralidade e Literatura: Manifestações e Abordagens no Brasil*. Londr Ina: EdUEL: 2003.
- BASTIDE, Roger. *Les religions africaines au Brésil; vers une sociologie des Interpénétrations de civilisations*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.
- BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: A Música no culto aos orixás*. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1998.
- COHEN, Peter F. Orisha Journeys: The Role of Travel In the Birth of Yoruba-Atlantic Religions. *Archives de sciences sociales des religions*, v. 117 n. 47, p. 17-36, Jan-Mar. 2002. <<http://www.ehess.fr/centres/ceifr/assr/N117/03.pdf>>
- CORRÊA, Norton Figueiredo. *O Batuque do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Editora UFRGS, 1992.
- DOWNEY, Gregory. "Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music." *Ethnomusicology*, v. 46 n. 3, p. 487-509, Fall 2002.
- FRYER, Peter. *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. London: Pluto, 2000.
- GALINSKY, Philip. "Maracatu Atômico": Tradition, Modernity, and Postmodernity in the Mangue Movement of Recife, Brazil. New York: Routledge, 2002
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro — Modernidade e Dupla Consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001. Rio de Janeiro: Editora 34; UCAM — Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2002. Trad. de *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo; Huntley, Lynn Walker. eds. *Tirando a Máscara: Ensaios sobre o Racismo no Brasil*. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2000.
- HAMILTON, Charles; HUNTLEY, Lynn; ALEXANDER, Neville; GUIMARÃES, Antonio Sergio Alfredo; James, Wilmot (Org.). *Beyond Racism: Race and Inequality in Brazil, South Africa, and the United States*. Hamilton, Charles; Boulder: Lynne Rienner, 2001.
- HERSKOVITS, Melville. *Cultural Relativism. Perspectives in Cultural Pluralism*. New York, Random House 1972.
- KEYES, Cheryl. 1996. "At the crossroads: rap music and its African nexus." *Ethnomusicology*, v. 40, p. 223-48, *Spring/Summer* 1996.
- KEYES, Cheryl. *Rap Music and Street Consciousness*. U Illinois P., 2002
- MATORY, J. Lorand. "The English Professors of Brazil: On the Diasporic Roots of the Yoruba Nation." *Comparative Studies In Society and History*; v. 41, n. 1, p. , 72-103, Jan. 1999.
- MATOS, Cláudia Neiva de; MADEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth, (Org.) *Ao Encontro da Palavra Cantada – Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2001.
- MORRISON, Toni. "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence In American Literature." *Michigan Quarterly Review* 28 (*Winter* 1989): 1-34.
- MOURA, Milton. "Faraó, um poder musical." *Cadernos do CEAS* (Salvador), No. 112, p. 10-29, Nov.- Dez 1987.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música: Modulações Pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002
- PERRONE, Charles. *Letras e Letras da Música Popular Brasileira*. Trad. José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo Editora e Distribuidora, 1988. 2. ed. revista: Altana, São Paulo, 2004.
- PERRONE, Charles. "Resource and Resonance: A Story of Trans-American Poetics and Brazilian Song In Global and Cultural Perspective." *Luso-Brazilian Review* v. 38, n. 2, p. 75-85, 2001.
- PIERSON, Donald. *Negroes in Brazil, a Study of Race Contact at Bahia*. Chicago: U Chicago P., 1942.
- PRANDI, Reginaldo. *Os Candomblés de São Paulo: A Velha Magia na Metrópole Nova*. São Paulo: Hucitec-USP, 1991.
- RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: COPENE, 1993.

- SANSONE, Livio. *Blackness without Ethnicity: Constructing Race In Brazil*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- SANSONE, Livio; Santos, Jocélio Teles dos (Org.). *Ritmos em Trânsito: Socioantropologia da Música Baiana*. São Paulo: Dynamis; Salvador: Programa A Cor da Bahia (UFBA), 1997.
- SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- TATIT, Luiz. *Análise Semiótica através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*. Escuta, 1994.
- TELLES, Edward. Rio de Janeiro: *Racismo à Brasileira*. Relume Dumará, 2003.
- TREECE, David. "Linguagem, música e uma estética negra da música popular brasileira." Proceedings of the Fifth BRASA Conference. BRASA V Congresso Internacional. Recife, Pernambuco, Brazil, 18 a 21 de junho de 2000. # 143. Aquisição <http://www.brasaus.org/proceedings/brasa5.htm>
- VALVERDE, Monclar. 1997a. A Dimensão estética da experiência. *Textos de Cultura e Comunicação* – Revista da Faculdade de Comunicação (FACOM) da UFBA, Salvador, n. 37/38, p. 47-61, dez. 1997.
- VALVERDE, Monclar. 1997b. *Um Escravo no Templo* (CD; UFBA), 1997.
- VALVERDE, Monclar. 2003. *Word Music* (CD; UFBA), 2003.
- VERGER, Pierre. *Flux et reflux de la traite des nègres entre le Golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos, du XVIIe au XIXe siècle*. Paris, La Haye, Mouton, 1968.
- WEISS, David. "Rapping scopes." *Parnassus: Poetry In Review*, v. 23, n. 1-2, p. 166-76, 1998.
- YA SALAAM, Mtume. "The aesthetics of rap." *African American Review*, v. 29, p. 303-15, Summer 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Teoria da cultura de massas*. Org. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP; Imprensa Oficial do Estado de S.P., 1999.
- GUIRAUD, Pierre. *A semântica*. São Paulo: Difel, 1975.
- LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1995 [1964].
- WOLTON, Domènec. *Internet, e depois? Uma teoria crítica das novas mídias*. Trad. Isabel Crossetti. Porto Alegre: Sulina, 2003.

Recebido em 12/05/06. Aprovado em 21 /08/06.

Title: The spokesman of polyphony: considerations on the socio-aesthetic analysis of modern ethnic art, with a view at the *baiano* field

Author: Piers Armstrong

Abstract: In this essay the pragmatic use of the notion of ethnicity is investigated according to specific contextual connotations and socio-political insertions. The most current uses of "ethnicity" in Brazil and in the US are compared. Such uses are analyzed in relation to the cultural policy of the Lula government and to the development of African studies. One argues, here, that as the Minister of Culture Gilberto Gil plays a central symbolic role in the relation between these two fields. The socio-aesthetic philosophy of the *Tropicalismo* still lingers in the national context, while the cultural heritage from Bahia has become a national reference. The debate on Affirmative Action and other related academic trends suggest a North-American influence, which holds an underlying ethnic notion that is distant from the *Tropicalismo*. It is argued that ethnic expression and cultural competence are largely autonomous in relation to the criteria evoked in the political debate. Communitarian art is an alliance of interests and interested ones, in which the aesthetic, the moral and the objective combine.

Keywords: ethnicity; *Tropicalismo*; Bahia; competence; percussion.

Titre: Le porte-parole de la polyphonie: considérations sur l'analyse socio-esthétique de l'art ethnique moderne, ayant comme but le domaine *baiano*.

Auteur: Piers Armstrong

Résumé: On fait l'analyse de l'usage du concept de l'ethnicité, selon des connotations et des insertions contextuelles socio-politiques spécifiques. Les usages les plus courants aux Etats-Unis et au Brésil sont contrastés. On fait ressortir ces usages par rapport à la politique culturelle du gouvernement Lula et au développement des études afro. On s'est demandé si, étant ministre de la culture, Gilberto Gil joue un rôle symbolique central dans la relation entre ces deux domaines. La philosophie socio-esthétique du *tropicalismo* demeure dans le scénario national et l'héritage culturel de la *Bahia* devient une référence nationale. Si la politique des cotes universitaires et d'autres tendances académiques suggère l'influence de l'Amérique du Nord, le concept de l'ethnique sous-jacent est celui du *tropicalista*. On argumente que l'expression ethnique et la compétence culturelle sont en grande mesure autonomes en ce qui concerne les critères invoqués dans le débat politique. L'art communautaire est une alliance d'intérêts dans lequel l'esthétique, le moral et l'objectif se mélangent.

Mots-clés: ethnicité; *tropicalismo*; Bahia; compétence; percussion.

Título: El portavoz de la polifonía: consideraciones sobre el análisis socio-estético de la arte moderna, con la mirada al campo *baiano*

Autor: Piers Armstrong

Resumen: La filosofía socio-estética del *tropicalismo* perdura en el escenario nacional y la herencia cultural *bahiana* pasó a ser una referencia nacional. Se argumenta que, como ministro de Cultura, Gilberto Gil ejerce un papel simbólico central en la relación entre estos dos campos. Si la política de cupos universitarios y otras tendencias académicas sugieren una influencia norteamericana, el concepto de étnico subyacente es distante de *tropicalista*. Argumentamos también que la expresión étnica y la aptitud cultural son en gran medida autónomas con respecto a los criterios invocados en el debate político. El arte comunitario es una alianza de intereses e interesados en que lo estético, lo moral y lo objetivo se mezclan.

Palabras-clave: etnicidad; *tropicalismo*; Bahia; competencia; percusión.

[1] Emblemático do processo de assimilação acadêmica seria a transição de atitudes, desde a descoberta entusiasta de sociólogos e antropólogos norte-americanos da "alternativa brasileira" (no campo das relações raciais – veja Pierson e Herskovits), à hostilidade brasileira ao grande Brazilianist Thomas Skidmore, quando este atacou o mito da democracia racial, até a integração brasileira da sociologia quantitativa. Os artigos sobre relações raciais pelo sociólogo Ed Telles, da UCLA, fazem a ponte entre as correntes norte e sul; agora saíram em tradução portuguesa. No sentido da colaboração internacional, vale apontar os estudos recentes em que estudiosos do Brasil e outros países, notavelmente a África do Sul e os Estados Unidos, comparam seus racismos respectivos, num método que implica certa consistência de pressupostos acadêmicos e culturais. Veja os trabalhos do professor de sociologia da USP, Antonio Sérgio Alfredo Guimarães em parceria (listados em Guimarães e em Hamilton).

[2] Os estudiosos britânicos negros, Stuart Hall e Paul Gilroy (cujo livro de enorme influência foi recentemente traduzido ao português), estiveram no congresso da Abralic em Salvador em 2000. As pesquisas brasileiras do professor Livio Sansone, agora traduzidos ao inglês, fazem uma ponte entre os debates sobre a diáspora negra do mundo norte-atlântico anglofônico e protestante, e, no mundo Afro-Latino, os debates sobre a negritude.

[3] Alguma listagem representativa dos estudiosos ativos é fornecida na bibliografia do livro, *Cultura Popular na Bahia & Estilística Cultural Pragmática* (Armstrong 2002). Este texto, melhor representado pelo título original, *Estilística Cultural Pragmática*, não é um estudo da cultura popular senão uma introdução aos estudos culturais e uma teoria da comunicação para universitários brasileiros. O trabalho presente retoma seus temas iniciais.

[4] Refrão de um canto do Ilê, citado na música, "O Mais Belo dos Belos (A Verdade do Ilê)", de Daniela Mercury.

[5] "Faraó," ou "Deuses, Cultura Egípcia, Olodum". Luciano Santos. Veja a discussão do professor Milton Moura.

[6] "Madagascar Olodum", Rey Zulu.

[7] Armstrong 2003 compara as trajetórias ideológicas do Olodum e do Ilê. Armstrong 2001 interpreta a semântica de palavras chave nas letras do Olodum e compara as inserções estratégicas de artistas, administradores e fãs.

[8] Talvez seja o próprio Chico Science quem melhor articulou as profecias sociais do mangue-beat; para uma perspectiva internacional veja o livro de 2002 de Philip Galinsky.

[9] Veja o estudo recente de Sérgio Paulo Adolfo, que analisa os critérios subjetivos na instalação de terreiros na cidade de Londrina, no Paraná, nas últimas décadas. A experiência regional é variada, porém; certos terreiros do extremo sul apresentam vestígios de derivação cultural africana que são mais antigos do que os dos Candomblés baianos; veja os estudos de Reginaldo Gil Braga e Norton Figueiredo Corrêa. Para consideração sociológica mais ampla e do caso paulista, veja Reginaldo Prandi.

[10] Veja o estudo de Cohen e o de Matory.

[11] Uma coletânea baiana importante, *Ritmos em Trânsito*, teve a felicidade, de indicar com mais precisão, pelo subtítulo, que se tratava de "Socioantropologia da Música Baiana" (Sansone e Santos).

[12] O mesmo fenômeno pode ocorrer nos próprios estudos da literatura afro. Tony Morrison fala da maneira como a literatura afro-americana tende a servir apenas de entrada para discussões sociológicas em vez de merecer consideração como domínio estético autônomo.

[13] Um dos melhores resumos das teorias das relações músico-literárias é o estudo de Solange Ribeiro de Oliveira para a coleção Debates da Editora Perspectiva.

[14] Organizado por Cláudia Neiva de Matos, Fernanda Teixeira de Madeiros e Elizabeth Travassos, o livro inclui textos de Affonso Romano de Sant'Anna, Augusto de Campos, José Miguel Wisnik, José Ramos Tinhorão, Jerusa Pires Ferreira e Luiz Tatit, além dos das organizadoras e demais distintos participantes.

[15] O professor e músico Monclar Valverde gravou músicas, de estilo *pop*, com letras em uma língua fictícia, para experimentar com o efeito da carga afetiva comunicada pela voz quando isolada da informação semântica verbal – experiência sempre mais comum no mercado globalizado da música popular.

[16] Veja no livro do professor Keyes (2002), principalmente a Part I, "The Sociocultural History and Aesthetics of Rap Music." Veja também o seu artigo de 1996.

* Assistant Professor of Spanish and Portuguese, Dartmouth College, EUA. piersarmstronq@yahoo.com .

