

Crônicas e Rimas: jovens cantando a cidade
Chronicle and Rhymes: youth singing the city

Maíra Soares Ferreira*

Resumo

Este artigo pretende discorrer sobre as raízes históricas do rap afro-jamaicano americano e, discutir, as possibilidades sociais e subjetivas potencializadas por um rap afro-indígena brasileiro cuja expressão corpórea e cujo canto marcado pela espontaneidade do improviso, apesar de difundidos pela indústria cultural, foi apropriado pelos jovens da (periferia da) cidade e misturado com seus campos culturais de tradição popular e ancestralidade afro-indígena. Apresentaremos exemplos de hibridismos musicais que buscam na retomada da prática de roda, em uma forma de expressão comunitária – nos torneios, batalhas e desafios de dança, rima e grafite –, elaborar uma arte de viver conectada à ancestralidade supracitada e em direção ao enfrentamento do preconceito e da discriminação social.

Palavras-chave: rap; discriminação; preconceito; hibridismos culturais.

Abstract

This article aims to discuss about the historical roots of rap african-American and Jamaican, discussing the possibilities social and subjective enhanced by a rap-african native Brazilian whose expression and body whose corner marked by the spontaneity of improvisation, although broadcast by the culture industry, was suitable for young people in the (outskirts of) town and mixed with their fields of cultural tradition and popular african-indigenous ancestry. Present examples of hybridization in musical seeking resumption of the practice of the wheel, in a form of expression community - in tournaments, battles and challenges of dance, rhyme and graphite -, draw up a gear connected to the ancestry of living above and toward the face of Prejudice and social discrimination.

Key- words: rap; discrimination; prejudice; cultural hybridism.

* Psicóloga e Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia e Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (Bolsa Fapesp, 2008).

O RAP Afro-Jamaicano Americano

O filósofo francês Christian B ethune (2003) apresenta as raízes históricas do rap remetendo-o   música afro-americana, em particular o Jazz e o Blues. Assim, com o intuito de discorrer sobre o rap afro-indígena brasileiro, partiremos deste estudo sobre os estilos musicais americanos que se inspiraram na difícil trajetória que a popula o negra percorreu desde a escravidão, passando pela guerra de secessão, a depressão dos anos 30 e outros momentos de embate desta parcela da popula o na história americana.

Para o autor o lamento do blues reaparece no clamor do rap e ambos trazem à tona a ancestralidade afro. Entendendo o rap não apenas como um fen meno urbano com origem nos guetos das grandes cidades, mas como uma cultura que emerge de uma longa tradi o da cultura afro-americana. Trata-se de um g nero de música resultante de um processo de osmose de outros estilos musicais, revelando técnicas de misturas sonoras do rap já implícitas em outros estilos musicais e de uma estética comunitária que d  continuidade às experiências ancestrais supracitadas.

A técnica da amostragem, que consiste em selecionar trechos de diferentes arranjos musicais para introduzi-los em uma mesma peça musical, foi uma forma irreverente e transgressora de lidar com a falta de recursos financeiros para fazer música. Esta forma de transpor o obstáculo técnico e de contornar discrimina es sociais se apresenta como mais uma forma de expressão humana, artística e política dos excluídos. B ethune (2003) denuncia, por exemplo, que no governo Reagan houve um corte financeiro nas escolas que impossibilitou a aquisi o de instrumentos musicais e, com isso, dificultou o ensino e o acesso   música de qualidade nas escolas. Coincidentemente, este foi um dos impulsos para o desenvolvimento do rap, a arte (internacional) popular de rua por excelência.

No entanto, diferentemente de uma forma o musical disciplinar, a técnica da amostragem, supracitada, exige um procedimento estilístico de outra ordem. Para criar suas músicas os rappers fagocitam arranjos musicais de diferentes estilos e remontam-os a seu gosto através do seqüenciador. Assim, o conhecimento de um rapper não se restringe às habilidades técnicas mas, acima de tudo, a um conhecimento poético e afinado ouvido musical.

As possibilidades, manuais e eletrônicas, desenvolvidas para a produção sonora do rap são: corte e colagem¹, mistura e amostragem², sampling³, beat boxing⁴, looping⁵, layering⁶ e scratching⁷.

Esta sofisticada aparelhagem eletrônica é sistematicamente utilizada pelo rap para a produção de uma arte de novo tipo constituída a partir de fragmentos de obras dos mais variados estilos que são recompostos de um modo original. Neste sentido, a apropriação e a recombinação que o rap faz, contando com os recursos da reprodutibilidade técnica e da arte já elaborada, finda por se constituir em uma forma estética inovadora e transgressora.

São muitas as críticas feitas aos procedimentos de criação estética do rap, desde o fato deste “roubar” abertamente trechos musicais, melodias compostas por outros músicos até o fato de, ao fazê-lo, prejudicar a unidade da obra. Outras críticas cabíveis se voltam para o componente humano da estética musical que pode se perder diante do recurso às novas tecnologias de comunicação e informação. Contudo, as possibilidades proporcionadas por tais procedimentos, apresentam essa nova criação estética com inovação no ato de copiar e autenticidade na hora de recriar.

Há também uma elaboração crítica de suas estratégias de criação musical presente, por exemplo, na técnica do *beat boxing* que, literalmente, significa “vencer a máquina”. Tecnicamente, o rapper imita, com o microfone na boca, o som de uma caixa de som. Esta mímese da máquina e a tentativa de superação da mesma remonta às letras do blues que denunciavam as condições desumanas a que foram expostos os trabalhadores negros, “tão fortes fisicamente a ponto de vencer as máquinas”. Máquinas estas que não liberaram o escravo do trabalho forçado, pelo contrário, uma vez que lhe impôs um ritmo ainda mais acelerado de produção.

¹ Consiste em fragmentar e desestruturar frases musicais.

² Misturar informações de diferentes recursos sonoros, seja manualmente, seja por meio de um dispositivo eletrônico, procurando garantir um sentido de continuidade entre eles.

³ Sampleur é um aparelho de computador que registra qualquer som em forma numérica e, por meio de um seqüenciador é possível recompô-lo. Assim, a técnica do sampling se utiliza do aparelho citado para introduzir uma seqüência melódica no interior de um trecho musical já gravado, podendo não apenas reuni-los, como modificá-los através da informática.

⁴ É a técnica de fazer um som com a boca que imita o som de uma caixa de som. A tradução literal seria “vencer a caixa”.

⁵ Consiste em formar uma espécie de núcleo repetitivo ou aleatório cujo efeito é obtido retirando um trecho musical de um contexto e inserindo-o noutra.

⁶ Por meio desta técnica que se produz um tipo de orquestração da música, obtida por meio da superposição de variados trechos de diferentes peças musicais.

⁷ Uma decomposição rítmica de algumas métricas por meio da fricção de suas platinas, produzindo um movimento de vai-e-vem, uma ranhura provocada pela agulha no vinil permitindo um efeito de percussão.

Assim, esta metáfora, presente na letra do blues “tão fortes que vencem a máquina” e na ação do rapper, “que faz um som superior ao da caixa de som”, inverte a lógica da dominação imposta pela máquina e seus inventores brancos.

O RAP Afro- Indígena Brasileiro

Para desenvolvermos a discussão a respeito das possibilidades de um rap afro-indígena brasileiro precisaremos retomar a longa linhagem de tradição cultural africana e indígena presentes nas culturas brasileiras.

A continuidade que o Hip Hop dá à tradição africana está presente na forte tradição oral deste novo estilo de cultura juvenil. A dimensão corporal bastante presente no Hip Hop apresenta-se como valor estético associado à oralidade e ao improviso. O corpo, como principal instrumento de uma manifestação cultural, pertence à tradição africana que remonta, inclusive, aos tempos idos da escravidão nas Américas.

São muitas as manifestações brasileiras baseadas na oralidade, no improviso, na presença corporal das danças e na estética comunitária das rodas. Desde a época dos cativeiros, temos: o coco de embolada⁸, a capoeira, o jongo, os batuques e umbigadas e muitas outras diferentes expressões artísticas. A elaboração do ritmo, os passos de danças e os improvisos de versos, com suas metáforas e códigos, não apenas se constituíam como uma maneira de sobrevivência, no sentido de extravasar as mazelas, como também de posicionar-se e inserir-se socialmente. Suas rimas eram (e ainda são) elaboradas com muitas metáforas, estratégia esta que se deu como forma de ludibriar a atenção dos senhores de escravos que não podiam compreender suas expressões políticas e artimanhas artísticas.

⁸ O marcante do coco de embolada é a presença dos instrumentos africanos de percussão ganzá e pandeiro, do ritmo afro impetuoso da dança e do ritmo sincopado comum nas danças indígenas (o passo lateral ora à esquerda, ora à direita). Tem-se o cantado – que é praticado por dois emboladores que se desafiam, cada um com um pandeiro na mão, através dos versos improvisados – e o dançado, que é uma coletividade que dança (na roda), bate palmas e canta (o coro). A estrutura das letras poéticas tem um refrão fixo que é repetido pelo público ou pela roda e uma parte composta pelos versos livres metrificados ou não, a depender da criatividade e da memória do poeta. Aloísio Vilela (1980) afirma ter encontrado registros que o coco nasceu entre índios e negros no quilombo dos Palmares, Alagoas. Vilela conta que ouviu de um velho proprietário do Distrito de Chã Preta que os escravos iam em busca do coco para comer a polpa dos maduros e retirar a amêndoa, coconha, dos que estavam secos. Para retirar a coconha, era preciso colocar o coco no chão e com um outro bater até rachar. Essa batida foi puxando da memória “costumeiros alaridos afros” e, com eles, versos de improviso, danças e um forte sapateado. Desta dança, levada às senzalas, foram acrescentadas as umbigadas e, ao som do coco, os tambores, pandeiros, palmas, ganzás e a poesia dos cantadores.

Estas culturas (tradicionais) populares não apenas permanecem em diferentes territórios e terreiros brasileiro como estão muito presentes nas várias culturas (internacionais) populares, como por exemplo, na cultura juvenil *hip hop*.

O *rap* afro-indígena brasileiro, assim como o *rap* afro-jamaicano americano, não correspondem à arte contemplativa e sim a de um jogo em ação, como é valorizado nas ancestralidades mencionadas. A performance, os torneios da dança *break*, as rivalidades e os desafios poéticos dos mestres de cerimônias e a roda trazem à tona a expressão comunitária e a tradição oral da cultura africana. O *ring shout* que pode ser traduzido como “grito em roda” corresponde à forma da cerimônia que, em círculo, alternam músicos e expectadores, colocando os participantes como a(u)tores de uma experiência coletiva.

Assim, poderíamos dizer que o *hip hop* faz uma “telescopagem” estética, rítmica e sonora (torna próximo o passado do presente); aproxima sua manifestação das raízes ancestrais africanas e indígenas.

Um campo poético de hibridismos culturais

Em uma pesquisa etnográfica pelo sertão nordestino (janeiro e julho de 2008) tive a oportunidade de encontrar manifestações de improviso em algumas aldeias indígenas – como os Pankararu (PE) e os Kalankó (AL) –, em comunidades quilombolas, sertanejas, rurais e urbanas.

Além desta forte presença do improviso de versos nos rituais em roda de diferentes comunidades, encontramos, em diferentes cidades e estados nordestinos, as mesmas manifestações poético-musicais. Um exemplo destas misturas culturais está na manifestação da festa popular e católica do reizado⁹ que pudemos conhecer tanto com as comunidades indígenas de Pernambuco quanto com as comunidades quilombolas e comunidades rurais e urbanas que se apresentaram em algumas festas populares do interior de Alagoas, Sergipe e Pernambuco.

A presença de instrumentos musicais africanos de percussão como o maracá, utilizados tanto em manifestações poético-musicais como o coco de embolada e em festas, cerimônias e rituais religiosos indígenas contribuíram na reflexão a respeito das “fronteiras” culturais, religiosas e étnicas brasileiras que – apesar de existirem e

⁹ Auto popular profano religioso, formado por vários grupos de músicos, cantores e dançadores apresentando vários episódios. Sincretizou-se, no Estado, com o auto dos congos ou rei dos congos.

confirmarem o fato de que não temos uma cultura brasileira, mas diferentes e muitas culturas brasileiras – têm, como maior característica, o hibridismo.

Esse contato com uma população originária de uma parte do nordeste onde as culturas afro-indígenas e sertanejas encontram-se fusionadas nos levou às pesquisas antropológicas a respeito do hibridismo.

Por hibridação estamos entendendo a união de diferentes formas de fazer cultura (processos sócio-culturais como linguagem, culinária, arte, dança, música etc.) que se combinam gerando novas estruturas. Este conceito é bastante utilizado pela antropologia, e não é sinônimo de fusão sem contradições. Os intercâmbios entre as sociedades, os relatos de mestiçagens e outros fatores importantes de encontros e misturas não são nenhuma novidade, no entanto, Nestor Garcia Canclini (2003), explica:

como os estudos sobre hibridação modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global (p.17).

Esta concepção histórica é metodologicamente transformadora para repensar as identidades sócio-culturais no mundo contemporâneo que se vê atravessada por constantes mudanças. Canclini (2003) salienta ainda que a dinâmica de mestiçagem étnica e de produção cultural híbrida não aconteceu em outro lugar do mundo na mesma intensidade, com a mesma diversidade e igual ímpeto de violência e criatividade como em nosso continente.

A América Latina e, neste caso, em especial o Brasil, entendido como um território de instabilidades e espaços de contatos entre tradições e fusões plurais e infinitas de diferentes povos indígenas, africanos e europeus, já sincretizados em uma complexa junção entre ocidente cristão e oriente muçulmano, não cabe em chaves de leituras duais. Polaridades como índio-negro, puro-aculturado, abertura-isolamento, tradição-inovação, intercâmbio-hibridação se fecundam, todos, mutuamente. São confluências múltiplas de mosaicos móveis.

Assim, em nossos estudos, que se voltaram para a pesquisa da cultura de origem nordestina, observamos que este movimento da hibridação teve grande intensidade no nordeste brasileiro. A partir de estudos como de Luis Soler (1978), Aloísio Vilela (1980), diversos de Câmara Cascudo e Ariano Suassuna e outros mais contemporâneos é possível construir uma história de produção poético-musical do povo nordestino, cuja

formação cultural, fundada sobretudo na oralidade, nasceu do encontro de tradições francesas, árabe-ibérica, africanas e indígenas. Já as tradições e hibridações com o moderno se fazem sentir em algumas cidades metropolitanas como é o caso de Recife e São Paulo, particularmente entre aqueles cuja comunidade nasceu de fortes movimentos migratórios destas regiões e manteve de algum modo concentrada em algumas zonas periféricas da metrópole.

Sem aprofundarmos, neste momento, nos estudos históricos e políticos que discutem as motivações dessa nossa história sócio-política híbrida, passaremos para o resultado destes ocorridos que são as várias manifestações artísticas de diferentes combinações de tradições culturais e, principalmente, das novas recombinações culturais feitas pelas culturas juvenis.

Por fim, para um continente como o nosso onde se verificou um amplo processo de fusão de costumes e uma densa hibridação cultural, mas que, no entanto, foi estimulado a adotar elementos e comportamentos culturais de outros espaços territoriais tecnologicamente avançados (europeu e americano), propõe-se uma leitura que aponta para uma particular dialética entre o moderno e o tradicional. A respeito desta integração (do novo) que transgride a própria base tradicional de onde provêm e das possibilidades de combinação entre antigas tradições e alta tecnologia sempre em conexão, sustenta Herom Vargas (2007):

Numa obra de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa. Por fundar-se na mistura e na multiplicidade, o objeto cultural híbrido implica idéias de fratura e deslocamento (...). O híbrido é produto instável de uma mescla de elementos e tende a colocar em xeque as determinações teóricas unidirecionais feitas sobre ele. Não é resultado de um aspecto, nem se reduz ao que é único; mas tende a se mostrar por várias facetas, e cada uma delas concebidas por origens distintas e pouco delineadas. (...) Não expressa também, com muita definição, um manancial de origem uma vez que seu nascedouro está no trânsito e na dinâmica das determinações (p.21).

Algumas entrevistas realizadas por este autor com Dj's dos grupos musicais do mangubeat, como Renato Lins e Hélder Aragão (Dj Dolores & Morales), ilustram bem essa novidade:

A idéia de Science e de outros que figuram no Mangubeat era de “envenenar” os ritmos regionais com amplificações, mais timbres graves, baixo e guitarra elétricos. (SHARP, 2001 apud VARGAS, 2007, p.63/64).

O que não significou tratar os ritmos regionais como se fossem fósseis intocáveis. A tentativa de colocar numa espécie de solução em formol as manifestações populares nunca fez parte de nossos planos. Muito pelo contrário, a idéia era dar condições para que elas pudessem dialogar com o mundo contemporâneo, fertilizando-se no processo e assim voltando à vida. (LINS, 2003 apud VARGAS, 2007, p.64).

A apropriação da Indústria Cultural pelas culturas juvenis¹⁰

Foram depoimentos como estes, estudos, pesquisas, que aliadas às minhas experiências de campo, me deram os motivos para acreditar que as análises culturais sobre o rap demandam enfoques de leitura que transcendam vertentes de análise pautadas pelo binômio: cultura pura, autenticidade X indústria cultural, cultura de massas. No entanto, para isso, é preciso também analisar e diferenciar o uso que o rap faz dos recursos da reprodutibilidade técnica, seu diálogo com a lógica inerente à indústria cultural, a produção poético-musical que vem sendo produzida em diferentes comunidades e países periféricos do mundo e as tentativas da Indústria Cultural de incorporá-lo e curto-circuitá-lo.

O cântico de protesto do hip hop, que foi difundido pelo mundo e apropriado, particularmente, pelos jovens pobres moradores das metrópoles, esforça-se para manter relativo espaço de autonomia frente à indústria fonográfica. Segundo as autoras de “HIP HOP, a Periferia Grita”, a partir de 1991 a profissionalização do rap acontece no circuito alternativo por meio de selos e gravadoras independentes, permitindo-lhe a comercialização direta de suas produções.

Entre 1991 e 1994, mais de dez coletâneas foram gravadas, reunindo parte significativa dos grupos que apareceram nos principais focos de concentração de rappers na década de 1980 em São Paulo. Em 1999 o show independente dos Racionais MC's no I Festival Internacional de Rap, realizado no Parque Anhembi, zona norte de São Paulo, revelou um público surpreendente de 15 mil jovens. A grande maioria deste público era do sexo masculino e da etnia afro.

Após este show, um milhão de cópias de cd's foram vendidos e o trabalho desse grupo passou a ser “referência” para o grau de investimento que o mercado fonográfico

¹⁰ Entende-se por culturas juvenis a noção desenvolvida por Massimo Canevacci em seu livro “Culturas eXtremas”. Seu olhar antropológico pós-moderno pode subsidiar a reflexão sobre o papel de algumas manifestações culturais brasileiras, como: culturas juvenis com raízes nas culturas tradicionais (umbanda, maracatu, capoeira), culturas juvenis que dão continuidade aos movimentos de oposição às formas de discriminação social (como o hip hop) e até aqueles movimentos que pretendem criar algo totalmente novo, disruptivo em relação ao passado (músicas thecno, anarco-punks, body-art).

deveria dar ao rap. Pesquisas apontam para um estudo revelador da “fórmula Racionais”, ou seja, o modo como a indústria cultural tentou capturar o sentido de protesto das músicas do rap, convertendo-a em mais um “esquematismo da cultura”, denunciado por Adorno na “Dialética do Esclarecimento” (1985). O Dj Mano Brown deste grupo afirma:

A expansão do mercado fonográfico do rap está causando a proliferação de grupos com as mesmas bases instrumentais, temas e formato das composições dos Racionais. Depois da venda, parece que a mídia estipulou que a fórmula para vender rap é o nosso estilo (CASSEANO, 2001, p.41).

Se pensarmos nos estudos de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) notaremos de pronto neste exemplo da fórmula do rap, seus apontamentos a respeito das tentativas da indústria cultural em conferir a tudo um ar de semelhança (ou a variação do mesmo). No entanto, se esta falsa identidade do universal e do particular está presente nas músicas conseguintes à fórmula, podemos inserir para este debate o eco, talvez desta indústria cultural, que faz nas comunidades diferentes histórias, novos rap’s e necessidades sociais que não se satisfazem com a disseminação de bens padronizados.

Ouvir a rima de um rap já é vivido, pelo jovem, como um gesto de discordância social. Este parece ter sido o caso dos jovens rappers, por mim entrevistados, na grande São Paulo e na grande Recife, Pernambuco¹¹. Na grande São Paulo são inúmeros os movimentos de rap misturados com samba como, por exemplo, o Hip Hop de Mesa de Santo André. Em Recife, a produção poético musical do grupo de rap “Confluência RAP e Repente” – e suas apresentações de versos nas métricas do cordel, inseridas nos ritmos da cantoria de viola, do coco de embolada e na batida do rap – expressa uma arte popular contemporânea que nasceu do encontro de raízes afro-descendentes de todas as Américas e que foi reconfigurando-se a partir dos elementos das culturas locais e regionais¹².

Assim, lemos esse espaço social do *rap* e do *hip hop*, como uma oportunidade de posicionamento político pela via da estética, uma estética fora da lei, ou seja, com grande potencial de negação da ordem excludente.

¹¹ Estas entrevistas foram filmadas e editadas em um vídeo etnográfico.

¹² Na dança do break têm os passos criados pelos rappers norte-americanos em alusão à guerra do Vietnã que convocou soldados na maioria negra (coreografias que simulavam os movimentos dos feridos, mutilados pela guerra, de objetos utilizados no confronto e ainda o giro com a cabeça no chão e as pernas para cima aludindo a hélice dos helicópteros largamente utilizados neste combate). E, tem no Brasil a dança do break misturada com os passos da capoeira em São Paulo, do frevo em Pernambuco e etc. Da mesma forma, foi encontrada no grafite do nordeste fortes traços da xilogravura.

Esse intenso trabalho de criação e recriação poético-musical revela uma importante necessidade de narração e expressão dos sofrimentos ético-políticos. O diálogo proporcionado por todo este material nos possibilitou refletir, a partir de uma gama de referenciais, sobre as formas de contestação, de denúncia e de inserção social dos jovens negros e pobres das periferias brasileiras. Ao contrário dos rap's em forma de "cultos", com uma proposta política partidária, informativa ou pedagógica, conhecemos e debatemos os rap's cuja intenção parecia ser elaborar, a si mesmos sua inserção na metrópole, propondo uma leitura crítica da realidade em que estão inseridos. Podemos sustentar que encontramos territórios coletivos que ainda permitem não apenas a recriação de suas culturas, como até mesmo exigem que refundemos os nossos valores.

Sua espontaneidade no improviso, além da forma lúdica de lidar com os ritmos e com as possibilidades para criar, rimar e até inventar palavras em cima, apresenta uma nova forma de compor o campo da oralidade e da escrita. Segundo Béthune (2003), o rap inaugura uma cultura letrada e uma escrita que se enriquece com a linguagem oral, e não o contrário. Está presente aí uma inversão na relação de subordinação da linguagem oral à escrita, como é observado na escola formal¹³. Seu transbordamento verbal do rap, a linguagem do grafite, a improvisação partem de uma liberdade intelectual que parece deixar as formas de elaboração oral do pensamento contaminarem a escrita. Estas maneiras de agir transgressoras geram uma mútua contaminação entre os campos da oralidade e da escrita. O deslocamento das letras entre o particular e o universal também chama a atenção nas rimas dos poetas.

O rap é uma manifestação cultural dos excluídos que propõe uma nova leitura das metrópoles, ao mesmo tempo que se constitui em uma "arte de viver". Se, no campo político, é sabido que o rap não conquistará a efetiva inclusão social dos excluídos, no campo subjetivo reconhecemos que esta arte de viver faz emergir, por meio da poesia ou da música, o sentimento de coletividade e a experiência de pertencimento, sempre tão atravessada por preconceitos e discriminações.

As autoras do livro já citado "Hip Hop a Periferia Grita" (2001), afirmam:

¹³ O trabalho de campo que realizamos em uma escola municipal de São Paulo com jovens alunos – amantes da poesia – e de origem nordestina, sertanejos e indígenas, levou-nos a uma pesquisa etnográfica sobre poesia popular no nordeste. Nesta viagem, conhecemos comunidades e escolas que trabalham a poesia do cordel e do repente através de um ensino baseado na linguagem oral e não na escrita. Há diferenças entre o grupo cujo ensino foi na tradição oral, apesar de estarem em um ambiente letrado como a escola e, os grupos que aprenderam a poesia oral nordestina com métodos da linguagem escrita. A apropriação dos jovens que aprenderam com o método da tradição oral despertou em muitos a expressão poética.

Por mais diverso e por vezes incoerente que seja o hip hop, procuramos dar voz a todos os aspectos desse universo. (...) por enquanto queremos mostrar que, mais que um modismo, que um jeito esquisito de se vestir e de falar, mais que apenas um estilo de música, o hip hop, com um alcance global e já massivo, é uma nação que congrega excluídos do mundo inteiro (p.20).

Se pensarmos que o próprio acesso à cultura para essa população já foi, por si só, um ato fora da lei, podemos sustentar que a poética do rap e de outras manifestações são práticas fundadas, desde seu nascimento, na transgressão. O rap gangster, conhecido por suas provocações e ostentações, foi colocado por Béthune (2003) como uma possível forma de ter atitude por parte dos afro-descendentes posicionando-se do lado do avesso do que vêm experimentando desde a época da escravidão. Talvez esta ambigüidade entre o experimentado socialmente por estes sujeitos e a arte poética enquanto tal, seja mais uma brecha possível para novas interpretações acerca de seu potencial crítico.

Para se ter uma idéia do uso que o rapper faz da tecnologia de comunicação, basta comprar a imagem de um jornalista televisivo “falando da realidade” e outra de um rapper na mídia “cantando na realidade”. Teria diferença entre esses narradores, quais? Analisaremos, então, em que medida o rap pode se constituir como uma forma de (per)elaboração dos jovens excluídos das metrópoles.

Possíveis Perlaborações Juvenis

Tella (1995), em sua dissertação de mestrado, diz que o rap é um capítulo recente de uma história que se inicia no século XIX: a constituição de uma identidade negra por meio da música. Este capítulo remonta a uma tradição de afro-descendentes que, através da música encontra meios para sobreviver à escravidão:

(...) o grito (uma fala em via de se tornar um canto) foi a primeira forma musical encontrada pelos escravos para expressar suas emoções dentro do campo de trabalho. Por meio dele, o negro exteriorizava seus sentimentos. Servia também como forma de comunicação, inclusive nas ocasiões em que mensagens secretas tinham de ser transmitidas (p.129).

Como vimos com Béthune (2003) esse grito está presente nas formas musicais afro-americanas, spiritual que deu origem ao blues e, posteriormente, ao jazz. Da mesma forma, encontramos no Brasil o grito do improviso poético e metafórico, desde os escravos negros e indígenas até os repentistas nordestinos, os jongueiros, batuqueiros, sambistas e, atualmente, os rappers brasileiros. O rap, aqui compreendido como

resultado da apropriação de um patrimônio musical simbólico nascido, primeiramente, na cultura afro-jamaicana americana e, posteriormente, internacionalizado através dos veículos de comunicação, encontrou seu espaço em muitas “periferias” do mundo. No nosso caso, podemos afirmar que dos bairros periféricos norte-americanos às favelas brasileiras, esta manifestação vem ganhando forma e conteúdo com o ritmo e as sonoridades que emanam das pick-ups dos DJ’s, das letras dos MC’s, das danças dos B.boys e B.girls, dos traços coloridos dos grafiteiros – todos bastante misturados com o rastro cultural de cada jovem hip hop brasileiro e sua experiência de vida, sua história, sua ancestralidade.

Ainda hoje, no século XXI, esta população é vista como aquela que nega o trabalho e rompe com o movimento de modernização das cidades. Frases, advindas do corpo dirigente da escola, como “não adianta chamar os pais, pois eles nada sabem e nada entendem” são recorrentes na escola e neste imaginário social brasileiro. Sendo assim, a importância de compreender a organização histórico-social destas populações híbridas – cujas vidas foram construídas em uma estrutura social que engendra homens sem vínculos e sem lugar de pertença –, é fundamental para interpretarmos a riqueza híbrida das nossas culturas populares e, neste caso, o rap afro-indígena brasileiro das culturas juvenis.

Desse modo, entendemos as buscas por novos espaços, as recriações culturais, as apropriações de elementos externos e as (re)combinações destes com elementos regionais e locais como parte de uma dinâmica social que vem mitigando as tensões e as reminiscências do sistema escravagista brasileiro. Entendemos que este HIP HOP que chegou no Brasil e, rapidamente, ganhou corpo como símbolo da luta contra a discriminação étnica e social, dá continuidade a uma história de luta do pertencimento afro-brasileiro.

A trituração sonora, característica do rap, ligada a recursos disponibilizados pela reprodutibilidade técnica, permite uma nova forma de fazer música que já na sua forma narra uma história fragmentada e socialmente reduzida. Estas ferramentas que foram criadas no interior de uma estética comunitária, fundamentalmente baseada na tradição oral estão intrinsecamente conectadas às ancestralidades destes autores sociais. Assim, os recursos artísticos, direcionados a um enfrentamento da dominação, ainda presente sob a forma de discriminação social, parece-nos permitir a alguns destes sujeitos a elaboração de uma “arte de viver”.

Esta cultura que se apropria de instrumentos para garantir espaço de expressão, propicia a seus grupos sociais o lugar de pertença, faz emergir nestes jovens um espaço psíquico que não se apresenta apenas como uma forma de resignificar o passado colonial escravista, mas também como uma forma de inserção no âmbito das culturas globalizadas de uma metrópole, provocando rupturas em suas tendências totalizantes.

O rap e, principalmente, os juvenzinhos rappers que encontramos com esta pesquisa, nos alertou para uma forma possível de perlaboração do passado brasileiro, a marca humana nesta difícil perlaboração cotidiana, a que chamamos de arte de viver, quando se apropria de um elemento moderno e recombina-o com seus elementos tradicionais, se apresenta primeiramente como resistência por não se tratar de transplantes e, em um segundo momento se apresenta como emancipação, por se tratar de um lugar, de uma conquista, portanto de uma inserção política-social.

Por fim, é importante salientar que não estamos analisando o rap que está na mídia e tão pouco de um programa de rap que está na televisão. Da mesma forma não estamos apostando no fim da discriminação e/ou no fim do preconceito étnico e social. Pelo contrário, compreendemos o campo restrito em que estamos, campo este da subjetividade humana, mas é exatamente neste campo que acreditamos ser possível trabalhar a perlaboração psíquica e social.

Sem aprofundarmos aqui no conceito de perlaboração, gostaria apenas de ressaltar que estamos entendendo perlaboração no sentido freudiano (Freud, 1917), de elaboração psíquica de situações mais ou menos traumáticas e no sentido defendido por Adorno (1995), que remete o conceito à possibilidade de elaboração de uma experiência histórica traumática.

Ao trazer essa discussão para a realidade brasileira, salientamos a importância de ousarmos enfrentar a mentalidade preconceituosa do homem brasileiro, cujos traços da escravidão lançam sua sombra. Piadas preconceituosas que, a todo o momento, atualizam a escravidão e posições que afirmam que “não somos racistas” ou que conseguem dizer semelhantes inverdades por não poder lidar com esse passado, indicam que uma mentalidade escravocrata ainda persiste.

Assim, considerando a perlaboração como uma relação dialética da perlaboração do passado no plano psíquico e no plano social, percebemos que essa necessidade que nos remete à análise da história brasileira e impõe a tarefa de rememorar os horrores da expansão colonial a fim de superá-los, implica o reconhecimento de que a cultura negra em contato com outros grupos étnico-sociais deu ao Brasil um povo, uma cultura, que

fazem parte da nossa história. Reconhecer a si mesmo, tomar consciência e lidar com a dor do passado traz consigo um aspecto emancipatório que se pode estar sendo trabalhado por alguns rap's.

Referências Bibliográficas

ABREU, M. "Histórias de cordéis e folhetos". Campinas, SP: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas. Em: "Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos". Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____ "Educação após Auschwitz" Em: Educação e Emancipação. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

_____ "O que significa elaborar o passado?" Em: Educação e Emancipação. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

AMARAL, M. "Culturas juvenis X cultura escolar: como repensar as noções de tradição e autoridade no âmbito da educação?". Projeto de Pesquisa apresentado ao Programa "Melhoria do Ensino Público" da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. São Paulo: 2006.

_____ "Culturas juvenis X cultura escolar: como repensar as noções de tradição e autoridade no âmbito da educação?". Relatório do Primeiro Ano da Pesquisa fomentada pelo Programa "Melhoria do Ensino Público" da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. São Paulo: 2007.

AMORIM, N. "A brincadeira do coco no Ceará: um estudo dos saberes, das performances e dos rituais". Apresentado no XIII Congresso Brasileiro de Folclore, GT 10 - Danças e Festas Populares. Realizado em Fortaleza-CE, entre 18 e 22 de Setembro de 2007. Acesso: www.ninnoamorim.blogspot.com/ Acesso em: 13/07/2008.

ARRUTI, J.M.A. Morte e Vida do Nordeste Indígena: a emergência étnica como fenômeno histórico regional. www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/165pdf (Acessado em 10/06/2007).

BENJAMIN, W. "Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica" (1936). Em: Obras Escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política, trad. S.P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BÉTHUME, C. Le rap- une esthétique hors de la loi. Paris: Éd. Autrement, 2003.

- CANCLINI, N. G. “Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade” – 4a. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- CARONE, I e BENTO, M. (orgs.) “Psicologia social do Racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil”. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003.
- CASSEANO, P.; DOMENICH, M.; ROCHA, J. “HIP HOP, a Periferia Grita”. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.
- FREUD, S. “Recordar, Repetir e Elaborar” Em: Artigos sobre técnica. Obras Psicológicas Completas, 4º artigo, vol.XII.
- MOREIRA, V. “O canto da poesia”. Recife: Edições Bagaço, 2006.
- RICHARD, B. “HIP HOP: Consciência e Atitude”. São Paulo : Livro Ponto , 2005.
- SOLER, L. “As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino”. Do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife: Ed. Universitária, 1978.
- ORTIZ, R. “A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural”. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- VARGAS, H. “Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi”. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- VILELA, A. “O Coco de Alagoas: origens, evolução, dança e modalidades” - 2ª edição. Maceió, AL: Museu Théo Brandão – UFAL, 1980.
- WISSENBACH, M. C. C. “Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível”. Em: História da vida privada no Brasil. Vol. 3 República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo, Companhia da Letras, 1998.