

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

VALMIR ALCÂNTARA ALVES

DE REPENTE O RAP NA EDUCAÇÃO DO NEGRO:
O *Rap* do Movimento *Hip-Hop* Nordestino como Prática Educativa da Juventude Negra

JOÃO PESSOA – PB
2008

VALMIR ALCÂNTARA ALVES

**DE REPENTE O RAP NA EDUCAÇÃO DO NEGRO:
O Rap do Movimento Hip-Hop Nordestino como Prática Educativa da
Juventude Negra**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de pesquisa: Educação e Movimentos Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Wilson Honorato Aragão.

JOÃO PESSOA – PB
2008

VALMIR ALCÂNTARA ALVES

DE REPENTE O RAP NA EDUCAÇÃO DO NEGRO:
O Rap do Movimento Hip-Hop Nordestino como Prática Educativa da Juventude
Negra

APROVADA EM: 21/05/2008

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Wilson Honorato Aragão
Orientador

Prof. Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz
Examinador

Prof. Dr. Orlandil de Lima Moreira
Examinador

Profa. Dra. Míriam Albuquerque Aquino
Examinadora

JOÃO PESSOA – PB
2008

“Afro dinamicamente manter a nossa honra viva
Sabedoria de rua o *Rap* mais expressiva
A juventude negra agora tem voz ativa”

(Racionais *Mc*'s)

AGRADECIMENTOS

A Deus, os Orixás, e a sinhô Preto Velho por ter me dado forças para realizar este trabalho.

A todos que acreditaram na concretização desta idéia, em especial a minha família negra, minha mãe Nelcina Alves, à memória do meu pai Valdomiro Alcântara, meus irmãos Gerson, Zezim, Roberto, Anivaldo, Vilmar, Domingas, Creusa e sobrinho(a)s.

Ao meu orientador companheiro de luta, sonhos e realizações Prof.Dr. Wilson Aragão.

A minha co-orientadora companheira de lutas, sonhos e concretizações Profa. Dra. Ana Paula Romão.

A minha grande companheira e namorada Cecília Avelino, nossa vó Maria Gema e família.

Aos companheiros de sempre Paulo Mariano, Geraldo Marcio, Rogério Cunha e Weliton Oliveira.

Ao Programa Internacional de Bolsas de Pós-Graduação da Fundação Ford e toda equipe da Fundação Carlos Chagas.

Aos grupos do morro do Querosene-BH, *Blackouts do Rap* e *QueroRap*, onde tudo começou
A toda equipe *Rumos* Educação, Cultura e Arte do instituto Itaú Cultural em especial a Dra. Renata Bittencourt.

A Profa. Dra. Márcia Félix, seu companheiro Michel e as gêmeas lindas Aymê e Helena.

A amiga Karem Satre e Rogério Blach, e todos da saúde mental de BH-MG.

A todos os poetas e poetisas do *Rap*, emboladores, Repentistas, *Rap'*entistas e *Rappers*, *Graffiteiros*, *B.Boys* e *Djs* do nordeste brasileiro em especial: Mussum Racional, Vant, Cassiano Pedra, Junior Soh, Alê da Guerra Santos, Yanaya Just, General Frank, Juliana, Kaline Lima, Jorge Hilton, Lamartine, Nelson Triunfo, Gaspar, GOG, Verboso, Léo Almeida, Fernandinho percussa, Naldinho, preto A, *Dj Gui Raiz*, *Dj Mauro*, *Dj Dall*, *Dj Alf*, *Dj Mapa*, Primo Max, preto Yuri, Denis Anjos Rebelde, Mensageiros da paz, Treta de favela, Reação da Periferia, SDS, Heliconias, Tribo Ethnos, *graffiteiros* Rossi, Schico, Gigabrow e Múmia.

Aos colegas da turma 26 do mestrado, em especial aos amigos Itacir Luz, Israel Souza e Conceição.

Aos amigo (a)s Paraibanos Rodrigo Viola e Larissa, Léo Gambiarra e Vivian, Breno Galvão e Mel, Lucas Dantas, Pedro PP e Jr. Targino, Favianni, Ernandes e Fabiano.

Ao estudantes da cultura afro brasileira na UFPB, Priscila Kelly e o guerreiro Jorge

LISTA DE FIGURAS

FOTO 1 – Pesquisa participante de Valmir Alcântara no 2º Encontro Nordestino de <i>Hip-Hop</i>	16
FOTO 2 – Patativa do Assaré	41
FOTO 3 – Foto do Rapentista Zé Brown no Rap & Repente	45
FOTO 4 - Oliveira de Panelas e Otacílio Batista	49
FOTO 5 - Jackson do Pandeiro - embolador paraibano	50
FOTO 6 – Foto dos Agregados	62
FOTO 7 – <i>Break-dance</i>	65
FOTO 8 - GRAFFITE em foto preto em branco influenciado pela XILOGRAVURA	66
FOTO 9 - <i>Dj</i> Gui Raiz no Encontro Nordestino de <i>Hip-Hop</i>	69
FOTO 10 – Baixinho do Pandeiro e Nelson Triunfo	72
FOTO 11 – Valmir Vant (Tribo Ethnos)	78
FOTO 12 - I Encontro nacional de <i>Rap</i> e Repente	82
FOTO 13 - Rascunho de composição de Chico <i>Science</i>	89
FOTO 14 - Chico <i>Science</i>	90
FOTO 15 - A Gênese da Nação Zumbi	93
FOTO 16 - Movimento <i>Mangue beat</i> e influências	96
FOTO 17 - Manuscritos da música <i>A Cidade</i>	98
FOTO 18 - Grupo <i>Sds</i> : Ativismo no Seminário A Luta de Zumbi na UFPB.	103
FOTO 19 - Sambista pernambucano Referência para Os <i>Rappers</i> Brasileiros	104
FOTO 20 - <i>Rapper</i> Cassiano Pedra e seus filhos Z’ambi e Dandara	107
FOTO 21 - Seminário a <i>Luta de Zumbi dos Palmares não acabou na UFPB</i>	110
FOTO 22 - Capa do CD <i>Sobrevivendo no Inferno</i> do Grupo Racionais <i>M’Cs</i>	113

GLOSSÁRIO

Os Mano e as Minas “cabra da peste” com a palavra:

Dentro do ambiente cultural do *Hip-Hop*, é comum que a juventude negra utilize as suas próprias palavras como demarcação de uma linguagem autêntica vivida por ela. Assim entendendo, selecionamos algumas palavras-chave vividas por nós e outras palavras extraídas de obras como “*Hip-Hop - a periferia grita*” e “*Oralidade e Performance*”. Incluímos expressões, gírias, apelidos, anglicismos e outras particularidades, com suas respectivas significações, destacando ainda aquelas expressões particularmente verificadas no híbrido contexto do *Hip-Hop* nordestino.

A

Alma sebosa: mau elemento, ladrão que rouba pobre.

Atitude: ter consciência social, racial e postura perante a vida.

B

Back to back: percussão feita com colagem de várias músicas. No grafite, muro preenchido de ponta a ponta.

Bate-cabeça: estilo de rap com batida mais pesada, apreciado pelos skatistas.

Beat: batida do rap.

Beatbox: percussão de boca; imitação vocal de sons diferentes.

Bembolado: mistura de idéias.

Bolha ou **Bubble:** estilo de letras grafitadas em forma de bolha.

Bomb: grafite rápido, ou ilegal, geralmente feito à noite.

Bomba: lata de spray.

Bombeta: boné.

Box: radiogravador de tamanho grande, utilizado nas rodas de break.

Break: dança; elemento cênico do hip hop.

B.Boy, B.Girl: literalmente, breaker boy/girl, dançarino/a de break.

Box: gravador portátil.

Butada: em algumas partes do Nordeste, periferia.

C

Chapar o coco: enlouquecer.

Chegado: amigo, aliado.

Cilindro: passo do break semelhante ao aú da capoeira.

Colar: andar junto.

Crew: grupo de MCs, DJs ou b.boys.

D

Dar chapéu: enganar.

Dar a letra: contar a história.

Dar um bonde: dar uma força.

Def: estilo de rap com batida mais lenta.

DJ: dee-jay ou disc-jóquei, que opera as bases instrumentais para o mestre de cerimônia (MC).

E

Embaçado: demorado, chato, perigoso.

Escritor: grafiteiro, praticante da arte da escrita urbana, ou grafitte.

(Não confundir com pichador).

Estar mundão: estar livre.

F

Fazer a correria: concretizar um projeto.

Fazer a rima: comunicar, passar a mensagem.

Fazer B.O: roubar.

Furacão: girar o corpo com as costas no chão e sem usar os braços.

Freestyle: improviso na rima, rap improvisado.

G

Gadinho: filhinho de papai.

Gambé: polícia.

Gangsta: rap de letras agressivas que glamouriza atividades ilícitas.

Gincado: primeiro passo nas rodas de break, com as pernas cruzadas em forma de x.

Giro de cabeça: giro de corpo com a cabeça apoiada no chão.

Grafite: arte urbana em aerosol, pintada sobre muros, paredes, fachadas, trens etc.

Grafiteiro: artista plástico do hip hop.

H

Hip Hop: cultura urbana, de origem afro-hispânica, que envolve poesia, música, dança e pintura de rua.

K

Karak: boneco, desenho no qual se representa um ser vivo, humano ou fictício.

L

Limpeza: pessoa ou situação legal.

M

Mandar um salve: mandar lembranças.

Meu pirraia : meu parceiro, companheiro.

Mano: parceiro, cara (forma de tratamento).

Miami bass: gênero mais acelerado de rap, convidativo à dança, com batidas pesadas, letras picantes e versos curtos.

Miliano: muito tempo.

Mina: parceira, garota.

Mix: colagem sonora.

Mixer: aparelho usado pelos DJs para “colar” (misturar) uma música na outra.

MC: mestre de cerimônias, poeta do rap, cantor.

Moinho de vento: giro de corpo no chão, com pernas e braços abertos.

Moscou: deu mole, vacilou.

O

Óleo: pessoa mal vista pelos rappers.

P

Pá e bola: algo mais.

Paga-pau: puxa-saco, dedo-duro.

Pá-pum: sem enrolar.

Peixe: variante nordestina de mano.

Piece: grafite feito com mais de três cores, geralmente em um lugar pequeno.

Pick up: toca-discos do DJ, com máquina para produzir efeitos.

Pico: local, lugar.

Posse: *crew*, grupo organizado de hip hoppers.

Princesa: garota bonita.

Produção: grande painel grafitado feito em parceria ou individualmente, formando um só contexto.

Pule: situação.

Q

Quebrada: no break, movimento que simula um “desmonte” do corpo.

R

Racha: disputa entre dançarinos de break para decidir quem é o melhor.

Ré: lugar onde se mora.

Rap: rithm and poetry, ritmo e poesia.

Rodou: foi pego, foi preso.

S

Sacar: entender e/ou afirmar

Sapateado: movimento do break com o corpo deitado no chão em que pernas e braços ficam girando em forma de círculo.

Sample: instrumento que grava digitalmente qualquer som.

Samplear: copiar fragmentos de gravações para remixar em novas bases.

Sangue bom: gente fina.

Scratch: efeito de atrito da agulha sobre o LP girado “ao contrário”.

Smurf: estilo de dançar mais sincopado.

Stencylart: grafite realizado a partir de moldes prontos.

Style: atitude do b.boy refletida no jeito de vestir, falar e andar.

T

Tá ligado?: manter o papo e a atenção.

Tag: assinatura, logotipo ou marca, realizada com rotulador ou spray; é básico do graffiti.

3D: grafite complexo, de letras tridimensionais.

Trairagem: traição.

Treta: confusão, briga.

Trombar: encontrar os manos.

Truta: amigo, companheiro.

V

Vai subir: vai morrer.

Véio: parceiro.

Veneno: dificuldade.

Vômito: estilo simples de letra no grafite, geralmente em duas cores.

W

Wildstyle: estilo complicado de grafite, com letras entrelaçadas entre si.

Y

Yo!: grito de exaltação utilizado para animar o público.

RESUMO

O presente estudo, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), cujo tema é O *Rap* do movimento *Hip-Hop* nordestino como prática educativa da juventude negra, na cidade de João Pessoa-PB. A investigação central analisa o *Rap* do movimento *Hip-Hop* nordestino, aliado ao ‘Coco de Embolada’, significando uma forma do ‘Repente nordestino’, e como estes podem contribuir como prática educativa urbana da juventude negra. A metodologia é constituída de três momentos. No primeiro, está foi realizada a pesquisa bibliográfica. No segundo, a pesquisa documental e, por fim, a pesquisa participante. Verificamos até agora que o advento de um *Repente-Rap*, como manifestação híbrida desse encontro, contempla a associação dos elementos plásticos, cênicos e educativos que se entrecruzam nos universos da cultura *Hip-Hop* e da cantoria nordestina, tendo um papel fundamental na forma de denúncia social, além do fortalecimento do pertencimento étnico – racial dessa juventude, confabulando novas formas de uma auto-gestão de lazer e sociabilidade juvenil negra. A pesquisa busca revelar novos modos de ser jovem negro na periferia brasileira e, para isto, o estudo foi ao encontro de respostas qualitativas sobre os desdobramentos das práticas de sociabilidades entre os *Rappers* paraibanos, pernambucanos e descendentes nordestinos da cidade de São Paulo, verificando que estas práticas vêm atualmente promovendo um protagonismo juvenil na periferia da cidade.

Palavras-chave: Movimento *Hip-Hop* – Repente Nordestino - Educação Juventude Negra

ABSTRACT

This study developed in the Postgraduate Program in Education (PPGE), University Federal of Paraíba (UFPB), whose theme is The *Rap-Hip Hop* moving northeast as educational practice of black youth, in the city of João Pessoa-PB. The research center analyzes the movement of *Rap-Hip Hop* northeast, the allies' Coco, Embolada 'meaning a form of Repente northeast ', and how they can contribute as educational practice urban black youth. The methodology consists of three times. In the first, is being carried out literature search. In the second, the documentary research and ultimately, a research participant. Found so far that the emergence of a *Repente-Rap* while hybrid demonstration of this meeting includes the association of plastic parts, scenic and educational intermingle in which universes of culture and the Hip-Hop cantoria Northeast, taking a key role as social withdrawal, And the strengthening of ethnic belonging - that racial youth, confabulando new forms of self management of leisure and sociability black youth. The research finding reveals new ways to be black couple in the periphery Brazilian, so the study was to find answers to qualitative developments on the practices of sociability among *Rappers* paraibanos, pernambucanos and nordestinos descendants of the city of Sao Paulo, noting that these practices are currently promoting a juvenile role on the periphery of the city.

Keywords: *Hip-Hop* Movement - Repente Nordestino - Black Youth Education.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 No ritmo da pesquisa e do contexto do pesquisador	15
1.2 Contextualizando a temática	20
1.3 Situando e delimitando o objeto de estudo	27
1.4 Questões iniciais da pesquisa	32
1.5 Objetivos do estudo	33
1.6 Demarcação dos caminhos metodológicos	33
1.7 Os procedimentos técnicos	38
1.8 Estrutura do trabalho	39
2 DO REPENTE AO <i>RAP</i>	41
2.1 O Repente no Nordeste	41
2.2 O Repente no <i>Rap</i>	44
2.3 Confluências da embolada e do <i>Rap</i>	47
2.4 A Embolada- <i>Rap</i>	54
3 O MOVIMENTO <i>HIP-HOP</i>	60
3.1 A cultura <i>Hip-Hop</i>	61
3.2 O <i>Hip-Hop</i> no Nordeste	75
3.3 O <i>Hip-Hop</i> em João Pessoa	77
3.4 Movimento Mangue	86
4 O <i>RAP</i> ' PARA AÇÃO DA JUVENTUDE NEGRA	100
4.1 Sociabilidades dos <i>Rappers</i> paraibanos	100
4.2 <i>Rap</i> 'ensando a escola e a Juventude Negra	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	129

1 INTRODUÇÃO

1.1 No ritmo da pesquisa e do contexto do pesquisador

O interesse por esta investigação surgiu da minha experiência como arte-educador na periferia de duas cidades mineiras, as quais me levaram à reflexão sobre a dimensão educativa das práticas musicais. Inicialmente, desenvolvi um trabalho musical percussivo com crianças e jovens em risco social, em minha terra natal, Itaobim, no Vale do Jequitinhonha-MG, no ano de 1997. Logo depois, passei a realizar oficinas de musicalização com crianças e adolescentes na Vila Monte São José – no Morro do Querosene, cidade de Belo Horizonte, entre os anos de 1999 a 2006, através do projeto de minha autoria denominado “Além do Som”¹. Paralelamente, também atuei durante quatro anos no Programa “Miguilim” da Prefeitura de Belo Horizonte, desenvolvendo a musicalização de crianças e jovens com trajetórias de vida nas ruas.

A experiência adquirida como arte-educador nesses projetos sociais foi fundamental para ampliar minha percepção quanto ao caráter transformador que a Cultura Popular proporcionou junto à minha realidade social e aos grupos e indivíduos por mim acompanhados. No dia-a-dia de trabalho, nesses projetos, passei a atuar como arte-educador, realizando atividades musicais nas quais procurei mostrar um leque de possibilidades de se trabalhar com a cultura e arte, que vão desde a literatura de cordel ao movimento *Hip-Hop*. Assim, pude perceber que as instituições onde trabalhei, os elementos tradicionais como o Repente e o Coco de Embolada, junto aos elementos do *Hip-Hop*, possibilitaram uma experiência de musicalização em seu sentido mais amplo, pelo qual busquei relacionar a educação musical com outras áreas de conhecimento, de uma forma que estes temas abordados já estavam inseridos no contexto social dessas manifestações aqui citadas.

¹ Projeto que foi premiado pelo concurso nacional “Rumos Educação Cultura e Arte”, promovido pelo Instituto Itaú Cultural em 2005 e com vigência até 2007.

O fato de que as crianças e jovens, na maioria com os quais trabalhei, tinha na sua vivência cultural familiar uma identificação com a cultura afro-brasileira nordestina e também com a cultura urbana contemporânea, proporcionou uma redescoberta da minha própria trajetória artística, como músico ritmista e negro, por ter nascido e vivido até os 22 anos de idade em Itaobim-MG, cidade que pertence geograficamente ao semi-árido brasileiro e tem uma cultura sertaneja própria. Esta região foi formada por negros e nordestinos vindos em retirada para a região sudeste, e ali se estabeleceram constituindo famílias e transmitindo manifestações culturais de outras regiões, a exemplo das regiões das Minas do alto Jequitinhonha e de vários outros estados do nordeste brasileiro. Essas manifestações que a influenciaram se expressam no candomblé, na capoeira, na cantoria regional e na literatura de cordel.

O meu contato com a cultura popular urbana contemporânea deu-se ainda no Vale do Jequitinhonha, através dos meus irmãos mais velhos, os quais trabalhavam nos grandes centros urbanos e sempre quando retornavam a Itaobim traziam consigo “toca fitas”, o aparelho de som da época, com diversas novidades musicais, como: Michael Jackson, James Brown, Roberto Carlos, Jorge Ben, Tim Maia, Alceu Valença, Belchior, Fagner, Luiz Gonzaga, Elomar, Xangai, entre outros, em um tempo em que o Vale do Jequitinhonha, na década de 1980, prezava muito pelos festivais regionais.

FOTO 1 – Pesquisa participante de Valmir Alcântara no 2º Encontro Nordestino de *Hip-Hop*



FONTE: ARQUIVO PESSOAL. Foto tirada em 08/09/2007.

Vivendo esse universo musical, as influências vinham de todos os lados, principalmente da rua, como a Folia de Reis e o Boi de Janeiro, além das minhas idas com minha avó aos terreiros de candomblé. Isto tudo veio me dando lembrança dessas festanças e também da importância da memória e oralidade. Embora nesta época eu não soubesse o seu significado, hoje reconheço a sua autenticidade, vendo-a exercitá-la como a descreve Leda Maria Martins, na sua obra “A oralitura da memória”:

de repente, numa rua qualquer de uma cidade das Minas Gerais, o barulho colorido do domingo – buzinas de carros, aparelhos de sons, conversas aos pés dos portões – é vazado pelo rufar dos tambores congos, e o território urbano matizado pelo cortejo dos congados. À frente, o bailado guerreiro e ligeirinho de Congos, Marujos, Catopês coreografam os espaços e abrem caminhos. Logo depois os Moçambiques, com a dança trêmula do corpo e dos pés, vincados na terra, seguindo o fraseado toante e forte de seus grandes tambores (MARTINS *apud* FONSECA, 2006, p. 63).

Essas palavras de Martins (2006) retratam o meu sentimento de encruzilhada, que sempre senti por estar envolvido com a arte, com o batuque e com a busca de soluções práticas cotidianas de sobrevivência. Conforme a autora afirma, “a cultura negra é o lugar das encruzilhadas, sendo possível verificá-lo na formação e constituição cultural do Brasil pelo fato de termos recebido influências de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus e indígenas. Estas encruzilhadas exercem o papel de referencial teórico-histórico para entender o meu trajeto como sujeito que encontrou na batida do tambor o poder da palavra, que está fortemente traduzido nesta pesquisa. Entender a concepção filosófica nagô/yorubá da encruzilhada se faz necessário a partir da sua representação como lugar das mediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, em que este encontro das *esquinas* pode significar a junção e apresentação destes conhecimentos.

Em meio a essas convergências culturais assimiladas no meu cotidiano, buscava a introdução percussiva da minha maneira, dentro dos variados estilos musicais que escutava, ora com sucatas de fundo de quintal, ora com instrumentos de percussão específicos. A sensação era a de uma junção musical que se estabelecia de forma “natural”. Hoje, como pesquisador, venho observando que tais cruzamentos culturais, abordados neste nosso recorte cultural, trazem à tona questões que tomaram lugar a partir do diálogo estabelecido entre a contemporaneidade e as tradições culturais no espaço urbano. Neste

sentido, o sociólogo argentino Nestor García Canclini, nos seus estudos sobre a hibridização das culturas, afirma que:

todas as artes se desenvolveram em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para as cidades; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (GARCIA CANCLINI, 1998, p.348).

Na perspectiva dessa inter-relação artística de que nos fala GARCIA CANCLINI (1998), podemos entender que as crianças e jovens com os quais vivenciei uma troca artística cultural durante 10 anos, como arte-educador, já trazem consigo toda uma riqueza de pertencimento cultural que a pedagogia escolar, na maioria das vezes, ignora, provocando nesses educandos uma redução da sua auto-estima em relação ao seu pertencimento étnico/racial e cultural que, por consequência, os condiciona como sujeitos distantes de entendimento da sua própria história.

Ainda como arte-educador e graduando em História em 2001, comecei a perceber que o público com o qual estava trabalhando não tinha muita diferença do meu contexto social, uma vez que eram crianças e jovens, em sua maioria, negros oriundos das favelas. Entendi que, para um trabalho de educação que pretendia aliar a arte com aquele público, necessitaria também de sentir prazer neste fazer musical, pois estava diante de pessoas que vivenciavam, no universo escolar, o que eu também havia vivenciado na minha trajetória estudantil. Assim, através de uma abordagem intuitiva, comecei a trabalhar elementos artísticos que estavam relacionados ao cotidiano dos educandos, como a capoeira, a cantiga de roda, o pagode, o *funk*, o *Hip-Hop*, além de fazer a junção das brincadeiras tradicionais de rodas com as cantigas urbanas, como o *Rap* da felicidade executado na mídia na década de 1990 e que se espalhou pelo Brasil inteiro, que dizia:

eu só quero é ser feliz
andar tranqüilamente
na favela onde eu nasci
e poder me orgulhar
e ter a consciência
que o pobre tem seu lugar [...]

(JULINHO RASTA/KÁTIA, CD 1995)

Estas oficinas musicais, com o passar do tempo e a assimilação dos educandos, provocou neles uma necessidade de criação artística própria, fazendo com que, mais tarde, cinco crianças se juntassem para formar o grupo *Quero Rap* (2004), que criou o seu primeiro *Rap*, intitulado “Cheguei para somar” que tinha a seguinte letra:

cheguei para somar
sem patifaria trazendo
informação para os malucos
aqui da vila parem com a violência
diga não às drogas, moleques de atitude têm que ir para escola(QUERO
RAP, CD,2004)

A partir da formação deste grupo pelas próprias crianças, entendi que se iniciava ali um novo desafio a ser trabalhado: a busca pelo auto-reconhecimento daqueles educandos. Como Freire diz :

quando o homem compreende sua realidade, pode levantar hipóteses sobre o desafio dessa realidade e procurar soluções. Assim pode transformá-la e com seu trabalho pode criar um mundo próprio: seu eu e suas circunstâncias (FREIRE, 2007, p. 30).

Neste caso, o próprio movimento *Hip-Hop* vai de encontro às palavras de Paulo Freire, pois esta manifestação sócio-cultural conduziu a uma dinâmica própria, através de uma linguagem de pertencimento étnico/social, sem perder suas tradições culturais. Como o trabalho musical havia se iniciado com os tambores, os educandos a todo momento reverenciavam a importância do batuque aliada às batidas eletrônicas, como o jovem *rapper* Frederico Alves (Tedy) 22 anos, que disse: “antigamente no quilombo tinha o tambor e hoje nós temos o tambor e o *Rap* no quilombo urbano”. Esta fala ilustra os dois universos musicais que crianças e jovens das favelas do Brasil estão descobrindo nas suas criações artísticas, seja por meio do movimento *Hip-Hop*, seja no Repente, capoeira ou outras manifestações.

O fato de ter me enveredado pela pesquisa do *Rap* e seus sujeitos acabou por reforçar o meu pertencimento étnico/racial e, também, a necessidade de valorização da memória de um povo que, há várias luas, foi seqüestrado da África e trazido para o Brasil. Após a “abolição” da escravatura, esse povo caiu no esquecimento da sociedade no que se refere à sua importância para a construção cultural da nação. Assim, através desta

investigação, procurarei aproximar-me ao máximo da cultura afro-brasileira, salientando a importância da oralidade africana na cultura herdada por nós dos nossos ancestrais, que por muito tempo foi desprezada pela cultura escrita, sobretudo no que diz respeito à erudição da escrita. Afinal, como Chartier (1990, p. 57) bem coloca na sua obra *A história cultural*, sobre práticas e representações, “por detrás dos livros tínhamos individualizado um código de leitura; por detrás deste código, um sólido estrato de cultura oral”. Este autor nos revela que, se existe uma cultura escrita divulgada nas variadas formas de publicação, esta foi embasada em uma fonte oral e o termo oralitura, tratado aqui por Martins (2006), revela que a cultura oral indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, inscrito na grafia do próprio corpo em movimento e na vocalidade, trazendo saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilo. Segundo Martins,

numa das línguas banto, da mesma raiz verbal (tanga) derivam os verbos escrever e dançar, o que nos ajuda a pensar que, afinal, é possível que não existam culturas ágrafas, pois segundo também Nora (1996), nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas, mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória (MARTINS, 2006, p.84).

Este trabalho, reconhecendo a importância dessa produção de conhecimento escrita como científica, traz também como principal referência a oralidade afro-brasileira e, contando com aporte de Martins (2006), busca dialogar com as formas métricas populares das tradições, pressupondo que, seja no *Rap* ou no Repente, a juventude negra também tem seus códigos de escrita, de memorização, de utilização verbal. Como a citação indica, seus saberes ultrapassam a cultura livresca ou acadêmica, vêm em tom de transformação e protagonismo juvenil. Nesta perspectiva, reconheço que o fenômeno aqui tratado expressa, ao mesmo tempo, a necessidade de reconhecimento e respeito pela cultura acadêmica, tentando romper com o processo de discriminação intelectual que os jovens negros enfrentam cotidianamente.

1.2 Contextualizando a temática

O estudo das confluências entre o *Hip Hop* e a cantoria nordestina no ambiente urbano exige um inventário de suas trajetórias individuais rumo às fusões interculturais que

resultaram, por exemplo, no *Rap*-embolada. No caso da cantoria de pandeiro, já na segunda década do século XX, os emboladores haviam chegado ao rádio com o cantador pernambucano Minona Carneiro e seu grupo Voz do Sertão. No Brasil, esta tradição é também anterior à colonização portuguesa, como recorda Franklin Maxado (1980): na embolada tradicional, apenas um ou dois pandeiros constituem este suporte, assim como originalmente no *Rap* funcionam as bases pré-gravadas, operadas pelos *Djs*. Em ambos os casos, porém, pode ocorrer uma ampliação desses elementos de apoio.

O termo *Hip Hop* foi estabelecido por volta de 1968 e é atribuído ao *DJ* de origem jamaicana Afrika Bambaataa, herdeiro cultural da tradição dos *griots* africanos, cujo canto falado havia sido introduzido na ilha caribenha durante o período da colonização e provocado o aparecimento do *toasting*. Bambaataa. A utilização das palavras *hip* e *hop*, em primeiro lugar, significaria uma referência consciente ao recurso mais frequentemente utilizado para a transmissão da literatura e da cultura nos guetos, valendo-se da tradição oral; em segundo lugar, uma ilustração do popular modo de dançar difundido entre os jovens de periferia da época, que consistia na exibição de uma variedade de saltos (*hip*) aliados a um balanço constante dos quadris (*hop*), sempre ao som de bases sonoras entremeadas ao discurso *toast* (ANDRADE, 1996; PIMENTEL, 1997; CARRIL, 2003;).

A entrada do *Hip-Hop* no Brasil dar-se-ia no início da década de 1980, sobretudo a partir do movimento *break* em São Paulo, herdeiro dos bailes *black* da década anterior. Contemporâneos dessa fase inicial, o *b.boy* e *MC* Thaíde, o *DJ* Hum, o dançarino e *MC* Nelson Triunfo, com seu grupo *Funk & Cia*, bem como o seu conterrâneo nordestino, o *DJ* e também *b.boy* Nino Brown, entre outros, costumavam apresentar-se em espaços públicos da capital paulista. (ANDRADE, 1996). Também no *rap* se pratica uma modalidade de repente chamada *Freestyle*, ou seja, arte de improviso na rima, com técnicas similares às dos poetas cantadores do Nordeste, sobretudo os emboladores, pelo ritmo acelerado dos versos, suas rimas sonantes, seus verbos e a extensão dos textos escritos, conforme sugere o *Rap* “vai vendo” do DVD acústico Mtv, do *Rapper* carioca Marcelo D2 (2005), registrado aqui em nosso estudo:

Do Seu Jorge a Candeia
De Mosdef a Bambataa
Declaro meu respeito
A todos os rimadores
Partideiros Repentistas
É, claro, os versadores
Porque quem versa, versa

Não fica de conversa.

À semelhança dos desafios nordestinos, onde a rapidez de raciocínio e a capacidade de improvisar sem sair do tema estão constantemente colocados à prova, dois ou mais competidores se revezam na improvisação de versos livres ou rimados que abordam temas variados e caracterizam, por sua vez, as *batalhas* de improviso na rima do *Hip-Hop*.

Por todo o Brasil é crescente o número de *MCs* e de grupos de *rap* que vêm praticando o chamado improviso na rima. Alguns desses grupos chegam a ser identificados exatamente por desenvolverem tal atividade, como é o caso dos paulistanos da Academia Brasileira de Rimas, SP *Funk* ou Ritmologia e outros.

Segundo QUEIROZ (2002, p. 65):

no Nordeste, onde os *rappers* convivem desde sempre com a tradição das diversas categorias de poetas repentistas, não chega a ser surpreendente o fato de que o improviso na rima venha abrindo espaço para se somar às outras modalidades de improviso preexistentes do Maranhão à Bahia.

A realização do improviso na rima *Hip-Hop* em parceria com o repente de pandeiro reiterariam, por sua vez, o casamento da embolada com o *Rap* e, por conseguinte, o encontro da tradição com a contemporaneidade.

A pedagoga Elaine Nunes de Andrade, responsável pela organização do livro *Rap e educação, Rap é educação*, coletânea de relatos sobre experiências similares realizadas na cidade de São Paulo, a partir de uma clientela de maioria negra e ascendência nordestina, reforça este argumento do poder educativo do *Rap* ao afirmar que:

o *Rap*, independentemente do seu ritmo acelerado, ensurdecador e rebelde, representa um instrumento político de uma juventude excluída. Independentemente do seu conteúdo (...), muitas vezes indica uma ação pedagógica de jovens em processo de escolarização ou mesmo evadidos da escola. Quem observa o seu conteúdo (...), vai encontrar uma leitura da vida social, do “fazer” da sociedade, comparada a muitos cientistas sociais que apenas superam esses jovens na linguagem culta e específica do universo científico (ANDRADE, 1999, p.86).

Ela ainda sinaliza para alguns resultados obtidos a partir dessas intervenções, argumentando que:

na ação pedagógica, o grupo fortalece sua identidade étnica e geracional como condição única para a superação do mundo da exclusão, do mundo da violência simbólica. Reafirmam, como jovens, sua capacidade de apresentar idéias, compartilhar opiniões e sugerir mudanças sociais. Promovem, como negros, o cultivo à auto-estima e à luta pelo direito à cidadania (p.91).

Por todo o país, e também no Nordeste, várias outras ações nesse sentido vêm sendo processadas, envolvendo não apenas o *Rap*, o *Break* e o *Graffiti*, mas também uma série de outras práticas culturais, a partir da interferência de diversas organizações, como as associações de moradores, os sindicatos de categoria, as posses do *Hip-Hop* e as organizações não-governamentais.

O *Hip Hop*, especialmente o ritmo musical *Rap*, tornou-se para os jovens das periferias urbanas um meio fecundo de mobilização e conscientização. Muitos grupos de *rappers* foram criados, ocupando um espaço de articulação e atuação no campo social, para reivindicar o direito de ser cidadão, participar do mercado de trabalho e para lutar contra a violência e a discriminação. Tais grupos são organizados por *Rappers*, *DJ's*, grafiteiros e *breakers* de uma mesma região e são denominados de Posses (ANDRADE, 1999). As posses e, especialmente, os grupos de *Rap*, começaram a alcançar visibilidade no início dos anos 1990, no Brasil, sendo caracterizados por ações coletivas bem definidas de conscientização política e exercício da cidadania.

Eles mantêm contatos com entidades dos movimentos negros (do Brasil e do exterior), participam de eventos, simpósios e congressos promovidos por essas entidades e se propõem a trabalhar com a questão racial, a pobreza, as drogas e a violência da sociedade brasileira; ao mesmo tempo em que incentivam e procuram conhecer as biografias de personalidades negras, elaborando panfletos com o resumo destas biografias e as distribuindo nos pontos de encontro da Juventude Negra (ANDRADE, 1997a, 1999b).

O jovem, objetivando reafirmar a sua identidade (étnica e geracional), também viabilizam a possibilidade de participar das relações sociais, seja exibindo suas opiniões na música ou simplesmente no estilo do grupo, seja investindo em seu auto-conhecimento, fazendo pesquisas bibliográficas e se organizando em grupos políticos (ANDRADE, 1997, p. 219).

Historicamente, as “novas” práticas culturais juvenis da periferia brasileira estão diretamente ligadas aos movimentos sociais que têm o ano de 1980 como marco no Brasil.

Basta lembrarmos do próprio movimento *Hip-Hop* Brasileiro, que se inicia nesta década, promovendo o surgimento de novas "correntes" dos movimentos sociais, colaborando para a expansão da cultura *Hip-Hop* e promovendo uma profunda interferência na consciência da juventude, à medida que estimulam a solidariedade, a autoconfiança identitária e a disseminação político-pedagógica da consciência racial e social.

Trabalhando o *Hip-Hop* na dimensão política da etnia brasileira, podemos nos deparar com várias questões sociais cruciais para as camadas populares da sociedade. A experiência estético-cultural do movimento *Hip-Hop* tem produzido, no Brasil nos últimos tempos, grandes efeitos de transformação social, além de um novo posicionamento político de reivindicações das populações subalternas, voltado para exigência do seu reconhecimento como cidadãos, no enfrentamento da chamada "globalização".

Estas novas "correntes" dos movimentos sociais traduzem, segundo Gohn,

[...] o novo sujeito coletivo, que é difuso, não hierarquizado, em luta contra as discriminações de acesso aos bens da modernidade e, ao mesmo tempo, crítico de seus efeitos nocivos, a partir da fundamentação de suas ações e valores tradicionais, solidários, comunitários. (GOHN, 2004, p.122-123).

Os sujeitos históricos envolvidos no movimento *Hip-Hop* buscam enfatizar a identidade coletiva, geralmente por meio dos grupos artísticos e manifestações comportamentais juvenis. Nesta perspectiva, Gohn (2004) nos chama a atenção para a importância da lógica que cria a identidade coletiva, que permeia as ações desses grupos. Esta lógica ocorre também dentro da necessidade de reorganização de um quadro social visivelmente presente nas favelas dos grandes centros urbanos, em que estes novos atores coletivos se vêm dentro de uma missão de mudança sócio-cultural para o seu contexto social.

De acordo com Melucci *apud* Santos (2003, p. 59), em seus estudos sobre a *música percussiva*, como experiência sócio-cultural da juventude negra:

[...] Estas práticas culturais e tantas outras disseminadas pelo território Brasileiro, visível ou não, podem estar confirmando o que vem se constatando nas ações coletivas contemporâneas, sobretudo nas manifestações públicas da juventude.

Ainda na visão de Melucci, esses sujeitos coletivos possuem a capacidade

de mobilizar solidariedades primárias que nenhuma organização complexa poderia estavelmente ter em conjunto; no permitir flexibilidade, uma maleabilidade e uma imediatividade que organizações mais estruturadas não podem assegurar; no fornecer, enfim, canais de expressão direta a questões conflituais e necessidades de participação difíceis de agregar de outra forma (MELUCCI, 2001, p.95).

Estes jovens, ao ingressarem na cultura *Hip-Hop*, trazem para si toda uma representação e um comprometimento com sua comunidade, mostrando à sociedade que eles estão construindo novas formas de sociabilidade e que são capazes de transformar para melhor não só o meio a que pertencem, mas também de provocar, nas outras classes sociais, um outro olhar para com a periferia, através da arte. Fazer uma reflexão sobre a educação a partir do ângulo desses atores coletivos juvenis exige, ainda, um auto-reconhecimento das lacunas e insuficiências do ensino escolar Brasileiro. Considerando o conjunto de mudanças que a sociedade mundial está experienciando, podemos verificar, nos diversos setores, que a juventude negra das periferias das grandes cidades estão, a todo momento, buscando o rompimento do silêncio imposto pela supremacia econômica e cultural da elites.

É notório o impulso pessoal que o movimento *Hip-Hop* consegue estimular entre esta juventude integrante, de uma forma onde prevalece toda a coletividade. Andrade (1999) nos mostra que, uma vez envolvidos no movimento, eles passam a assumir um compromisso comunitário, em que os desdobramentos apontam para conquistas como cidadãos.

Portanto, podem-se considerar as Posses do movimento *Hip-Hop* como organizações caracterizadas pelo comprometimento com a educação não-escolar, pois têm explicitamente o objetivo de reunir adolescentes da periferia para uma ação coletiva voltada para a conscientização política da importância do exercício da cidadania, para aprendizagem de conteúdos que não são abordados com profundidade na escola formal (como, por exemplo, o da questão racial e origem étnica do povo brasileiro) e para a produção artística e cultural.

O complexo de mudanças que o *Hip-Hop* pode proporcionar a este jovem da periferia e, principalmente, ao negro que sofre na “pele” a discriminação racial, traz à tona todo o potencial cultural étnico desse jovem. Contando com o aporte de Carril (2003), este

jovem, ao entrar em contato com o seu verdadeiro e rico universo histórico, desde a chegada de seus ancestrais, e entendendo que faz parte de toda a construção do país, nos diversos segmentos, acaba por enxergar que existe uma inversão das situações sociais, e passa a ser crítico do seu contexto social, onde a precariedade de recursos para ter uma vida digna é latente encontrando, principalmente no *Rap*, uma forma de interpretar este mundo vivido por ele, porém absorvendo a poesia e transferindo-a para atitudes em benefício da sua comunidade.

Por vezes, faz-se uma tentativa de resgatar as culturas africanas e afro-brasileiras – seja através do trabalho das posses em suas comunidades, seja mediante os ritmos e as letras presentes nos diversos *Raps*. Uma criança ou um adolescente negro-descendente que saiba um pouco da história de seus antepassados, de como eram na África e de como e porque foram trazidos para o Brasil, provavelmente terá uma percepção de si menos estigmatizada, como traduz a própria letra do *Rap* intitulado de “Sou Negrão” do *Rapper* Rappin’ Hood (CD, 2001):

Luiz Gonzaga era
 Preto, era o rei do
 Baião Jair Rodrigues
 Disparou no festival
 Da canção Dener com
 A bola, mais que um
 Dom preto quer trabalhar
 Não quer meter um oitão
 Futuro, presente, passado
 Realmente jogados fizemos
 A história, perdemos a
 Memória Temos nosso valor

Sou Negrão, hei
 Sou Negrão, hou

Esta música é conduzida por samba e explicita toda uma legião de negros que são compreendidos pelo seu público como símbolos da cultura brasileira. *Happim’ Hood* conseguiu, de forma simplificada, mas com bastante impacto, uma ampla aceitação deste *Rap* tanto pelo público da periferia, como pela juventude de classe média, fazendo o papel histórico que podemos chamar de “mercador de idéias”, uma vez que a maioria dos negros citados na letra do *Rap* “sou negrão” possuem admiradores nos diversos setores da

sociedade. Além disto, é possível perceber que a letra não foge ao padrão original do *Rap*, em que o foco principal é a denúncia sobre a questão racial brasileira.

O Repente nordestino e o movimento *Hip-Hop*, com suas propostas pedagógicas e caracterizado academicamente como proposta não-escolar, rompem com a hierarquia constituída na modernidade entre os adultos, como educadores e responsáveis pela manutenção do sistema social, e os adolescentes, como seres em formação.

Há uma evidente transgressão produzida pelos adolescentes e jovens que participam e (re)criam esta “nova cultura popular urbana” e suas práticas pedagógicas. Esta transgressão é entendida não em um sentido de desvio delinqüente, mas como uma possibilidade de entrar em contato com o diferente.

Nesta perspectiva, os jovens integrantes dessas práticas culturais transgridem quando tomam as rédeas de seu próprio processo educativo, fazendo-o contextualizado com suas vidas, sua história, suas experiências, suas necessidades e, também, com seus sonhos, projetos e desejos.

1.3 Situando e delimitando o objeto de estudo

O *Rap* talvez seja o elemento mais difundido e que ganhou maior visibilidade dentre aqueles que compõem a cultura *Hip-Hop*, mas convém repetir que ele representa a vertente poético-musical de um universo mais amplo, associando-se e interagindo com o *grafite*, que é a expressão plástica, e o *break*, que é a modalidade cênica. Para grande parte de seus adeptos e simpatizantes, essa postura política do *Hip-Hop* e, em particular, do *rhythm and poetry*, que significa ritmo e poesia, implicaria o estabelecimento de uma nova voz e uma re-leitura da própria sigla *rap*, agora interpretada literalmente como revolução através das palavras: o estético e o político de suas produções deveriam ser tratados como componentes indissociáveis. E é sobre essas bases que parece fundar-se e traduzir-se a experiência brasileira.

A historiadora Tricia Rose identificou, no movimento *Hip-Hop*, uma promoção da duplicação e re-interpretação da experiência da vida urbana apropriando-se, simbolicamente, do próprio espaço, destacando o *Rap* e o *Grafite* como uma postura, um estilo, uma dança e um efeito de som:

o *Grafitte* e o *Rap* são demonstrações públicas agressivas de uma outra presença e voz. Cada uma assegura o direito de escrever, ou melhor, de inscrever uma identidade em um meio ambiente (...) que tornou legítima a falta de acesso a materiais e à participação social (...). Com poucos bens econômicos disponíveis e abundantes recursos estéticos e culturais, a juventude da diáspora africana designou as ruas como o local para a competição e estilo, como um acontecimento de prestígio e recompensa. No contexto urbano pós-industrial, de habitações de baixa renda, de empregos pífios para os jovens, de brutalidade policial em ascensão e de crescentes descrições demoníacas da juventude das cidades (...), o estilo do *Hip-Hop* é uma “restauração negra” do urbano (ROSE, 1997, pp. 211-212).

Através deste olhar lançado por Tricia Rose, a idéia de uma outra presença e voz do *Hip-Hop*, bem como do seu caráter performativo, aqui tratado como objeto de análise a partir dos pressupostos teóricos de Stuart Hall, encontra uma re-interpretação sociológica na qual essa cultura de rua emerge de complexas trocas culturais, da alienação e das desilusões sócio-políticas, propondo uma atitude alternativa e de ruptura. Hall (2006) assinala para a evolução do que podemos chamar de culturas emergentes da “periferia”, na sua obra em que trata da “diáspora Africana”, assinalando que

em princípio, esses desdobramentos podem parecer distantes das preocupações das novas nações e culturas emergentes da “periferia”. Mas como sugerimos, o velho modelo centro-periferia, cultura-nacionalista-nação é exatamente aquilo que está desabando. As culturas emergentes que se sentem ameaçadas pelas forças da globalização, da diversidade e da hibridização ou que falharam no projeto de modernização, podem se sentir tentadas a se fechar em torno de suas inscrições nacionalistas e construir muralhas defensivas (HALL, 2006, p. 45).

Diante destas palavras de Hall, basta nos lembrarmos que o movimento *Hip-Hop* no Brasil é vítima do preconceito de ser “americanizado” e que o *Rap* figura, para muitos críticos, como uma “imitação da música norte-americana”. O presente estudo busca desvelar que o *Rap*, principal elemento da cultura *Hip-Hop*, vem rompendo com todas essas falácias pejorativas de alguns setores da sociedade brasileira contra a cultura *Hip-Hop*. Neste sentido, destaca-se a coluna da jornalista Bárbara Gancia, do jornal Folha de São Paulo, publicada no dia dezesseis de março de 2007, cujo título da reportagem foi “*Hip-Hop* Cultura de bacilos”, onde ela faz uma dura crítica sobre a cultura *Hip-Hop*, dizendo que

[...] distribuir dinheiro público para ensinar a jovens carentes as técnicas do grafite ou a aspirantes a rapper como operar pick-ups, pode até parecer coisa natural. Mas eu pergunto: a que ponto chegamos? Desde quando hip-hop, rap e funk são cultura? Se essas formas de expressão merecem ser divulgadas com o uso de dinheiro público, por que não incluir na lista o axé, a música sertaneja ou, quem sabe, até cursos para ensinar a dança da garrafa? O axé, ao menos, é criação nossa (FOLHA DE SÃO PAULO, GANCIA, 2007).

Esta matéria provocou uma grande indignação em todos os movimentos sociais que têm o *Hip-Hop* como fonte inspiradora e condutora de diversos projetos e associações ligados à cultura das periferias. As respostas vieram em massa e sobre protesto contra a jornalista e o jornal Folha de São Paulo. Uma dessas sábias respostas foi do *Dj Toni C.*, membro da Nação *Hip-Hop* Brasil, em que ele diz:

a madame questiona porque não investir também no axé, sertanejo, ou até a dança da garrafa. Bárbara, informo a você e seus leitores (brasileiros?) que o dinheiro do contribuinte não tem sido utilizado "para disseminar a cultura hip-hop entre os jovens da periferia". Até porque os jovens da periferia de maneira geral conhecem e fazem parte desta cultura. O programa concebido pelo Ministério da Cultura, conhecido como Ponto de Cultura, visa potencializar a produção cultural já existente nas comunidades, interligá-las e difundir a cultura digital. (idem)

O jovem *Dj* responde ainda sobre a importância que a cultura *Hip-Hop* tem na construção intelectual dele próprio, como negro morador de favela, em que o *Rap* lhe proporcionou conhecer mais sobre literatura, e rebate as críticas da jornalista afirmando que:

a nossa cultura dói nos ouvidos da madame. Nos meus causa orgulho, aumenta a minha auto-estima, e elevou minha consciência, me levando a conhecer entre alguns outros Rosa e Machado, assim como perceber que a narração em primeira pessoa empregada pelo personagem Brás Cubas, em *Memória Póstuma*, tem a mesma construção de "Estou ouvindo alguém me chamar", de Racionais Mc's (TONI C., 2007).

Esse fato, que envolveu a jornalista de um importante meio de comunicação do nosso país, sugere que, em pleno séc. XXI, falta democracia e imparcialidade nos meios de comunicação do nosso país. Por outro lado, mostrou o poder de diálogo por parte dos produtores da cultura *Hip-Hop* brasileira, e o potencial intelectual que a cultura *Hip-Hop*

vem proporcionando e provando, de uma vez por todas, que esta manifestação cultural urbana que brota dos guetos brasileiros tem como referência a cultura universal que, ao mesmo tempo, consolida sua arte inspirando-se em líderes que lutaram pela libertação do povo negro em amplo sentido, como Zumbi, Malcon X, Luther King Jr., Solano Trindade, Chico Rei, poeta Batatinha, Jackson do Pandeiro, João Cândido e tantos outros.

O *Rap* aqui estudado comunga com a citação de Hall na diversidade e conexões com outras culturas, estando além do bairrismo nacionalista, ao dialogar ao mesmo tempo com o local e o global. Nesta perspectiva, Hall nos indica que:

a alternativa não é apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de “pertencimento cultural”, mas abarcar os processos mais amplos - o jogo da semelhança e da diferença - que estão transformando a cultura do mundo inteiro. Esse é o caminho da “diáspora”, que é a trajetória de um povo moderno e de uma cultura moderna. Isso pode parecer a princípio igual - mas, na verdade, é muito diferente - do velho ‘internacionalismo’ do modernismo europeu (HALL, 2006, p. 45.)

Por muito tempo nos limitamos a pensar que o conceito de modernidade estava diretamente relacionado com a inovação tecnológica e, principalmente, aquela que vinha da Europa. Assim, esquecemos de escutar o que a cultura popular, através dos pais de santo, dos indígenas, dos quilombolas e dos sertanejos já haviam nos falado sobre modernidade.

Hoje, é possível através das palavras de estudiosos da cultura como Hall (2006) e Vianna (1995), compreendermos que o que parece ser igual, na interpretação da sabedoria popular, é muito diferente e moderno, como o tambor e suas diversas batidas afro-brasileiras que, em cada região do país, assumem sua própria interpretação, ou a oralidade poética presente na literatura de cordel, em que os temas mais conhecidos estão relacionados com a genética, a política e o futurismo. Para a confirmação desta observação, basta escutarmos a batida percussiva do coco de embolada, presente no nordeste brasileiro que, em ritmo dinâmico e progressivo, produz um som tal que poderia ser comparado como o inspirador do som eletrônico chamado de *Drume Bass*, no seu significado para os adeptos da música moderna.

O presente trabalho se dispõe a demonstrar que o *Rap* brasileiro tem, sim, sua fonte inspiradora no Repente nordestino, que traz no seu som ensurdecador todo um nordeste moderno, com sua ancestralidade medieval e ao mesmo tempo atual, conectado com o mundo, pois, em se tratando de “globalização”, o Nordeste brasileiro se estabelece como

primeiro lugar do Brasil que manteve contato com outras culturas, desde a africana até a dos europeus.

Assim, tratamos o *Rap* como objeto de pesquisa na sua ampla complexidade de formação, reconhecendo que suas práticas políticas e sócio-culturais também podem ser interpretadas como práticas educativas, numa dinamização da juventude excluída dos bens da modernidade, que encontram no *Rap* a forma mais dinâmica, direta e democrática de repassar uma informação, uma denúncia, um saber; enfim, de transmitir um conhecimento que, por sua vez, pode ser interpretado como uma prática de educação.

Entrar para o universo “*rap*” é, de certa forma, penetrar no território do inesperado, do imprevisível e do obscuro; é ter coragem para andar permanentemente sob o fio da navalha, lutando contra a exclusão social. Dessa reiterada tensão, nasceu um estilo peculiar, ousado, enfim, “produtivo”, dos jovens pobres e mutilados socialmente; uma produtividade que relativiza o estigma de “consumidores falhos”, para conferir-lhes o *status* de produtores ativos de cultura. Este despertar de consciência em torno da sofrível condição na qual se encontram imersos empresta a esses jovens, aliados da vivência cidadã, uma conotação radical para suas manifestações.

O discurso “*rap*” reverbera, então, o sentimento de angústia de uma considerável parcela de jovens da periferia que, com limitado espaço para praticar suas atividades, encontraram, uma vez mais, nas representações associadas ao universo musical, caminhos alternativos de protesto.

A arte está associada aos mais distintos agrupamentos juvenis, que buscam nas representações artísticas, notadamente na música, visibilidade e reconhecimento social para, com base nisto, desafiarem as convenções estéticas da atualidade.

O ‘rap’ é uma arte popular pós-moderna que desafia algumas das convenções estéticas mais incutidas, que pertencem não somente ao modernismo como estilo artístico e como ideologia, mas à doutrina filosófica da modernidade e à diferenciação aguda entre as esferas culturais (SHUSTERMAN, 1998, p.144).

A vida desses jovens negros da periferia, sujeitos dessa pesquisa, geralmente é uma vida marcada por sucessivas segregações, que provocaram neles ódio e acúmulo de forças, inspirando a resistência de seus mais ilustres e autênticos representantes: os jovens *rappers*, na sua maioria negros que, desamparados e desassistidos em suas necessidades básicas, cultura e lazer notadamente, resolveram arregimentar forças em torno de objetivos

comuns e, com ousadia e proposição, revelar para a sociedade suas mazelas cotidianas por meio da comunicação musical do *Rap*.

1.4 Questões iniciais da pesquisa

As manifestações culturais, em especial o movimento *Hip-Hop*, apresentam-se como uma fecunda via por onde as crianças e jovens com os quais trabalhei e trabalho reafirmam, mesmo diante de toda a sua dramaticidade existencial, uma capacidade de humanização. Para melhor compreensão desta pesquisa, busca-se entender o *Rap* como cultura popular urbana, aliada ao Repente nordestino e seus desdobramentos educativos na juventude negra, optamos por estabelecer questões para uma melhor orientação e delimitação do estudo:

1-Por que o *Rap*, principal elemento da cultura *Hip-Hop*, tem sido utilizado pela juventude como empoderamento político, social e cultural? E qual a importância deste fato para identidade juvenil negra das comunidades populares da cidade João Pessoa?

2-Qual a possibilidade de o movimento *Hip-Hop* estabelecer um processo de identificação das culturas juvenis atuais com as manifestações culturais tradicionais?

3- Como o *Hip-Hop* pode proporcionar sociabilidades educativas e realizar solidariedades entre seus integrantes? E qual impacto educativo do *Rap* nessas formas de sociabilidades entre a juventude negra, as comunidades e a educação?

4- Porque o *Rap* tem, como principais compositores e articuladores, sujeitos subalternos e negros e qual a importância dos negros no processo de construção do movimento *Hip-Hop*?

5- Porque nos últimos anos a academia tomou consciência da importância do movimento *Hip-Hop*?

Estas questões destacam, dentre as múltiplas facetas do movimento *Hip-Hop*, o *Rap* como principal condutor de práticas socializantes da juventude negra nordestina e da cidade de João Pessoa-PB.

1.5. Objetivo do estudo

O presente estudo tem como objetivo de investigação o *Rap* como elemento musical do movimento *Hip-Hop* que, aliado ao Repente nordestino, pode se constituir como prática educativa entre a juventude negra da cidade de João Pessoa-PB.

Tendo em vista o advento do movimento *Hip-Hop* pelo mundo, no quadro que ora se delineia na cidade e em outros âmbitos das sociedades urbanas, o campo musical deste movimento tem sido um efetivo canal por onde diferentes grupos culturais da juventude expressam seus modos de ser, gestam novas formas de sociabilidade e podem constituir identidades coletivas.

1.6. Demarcação dos caminhos metodológicos

Este estudo não teve como finalidade um aprofundamento no entendimento do gênero musical praticado pela juventude negra, sua pretensão é verificar os efeitos do poder intelectual que o *Rap* pode produzir e as suas implicações mais profundas na vida dos jovens envolvidos. Para tanto, busquei fazer descrições de situações, opiniões e acontecimentos que compõem o retrato de um momento específico, de formas complexas, dinâmicas e mutáveis, dos grupos de *Hip-Hop* e seus sujeitos praticantes, inquietos e em movimento, na cidade de João Pessoa e no estado da Paraíba. Neste sentido, havia uma outra preocupação com a investigação pretendida: perceber o modo como os diferentes sujeitos captam, expressam, dão sentido e manifestam suas expectativas frente ao que estão experimentando, através da convivência com o movimento *Hip-Hop* e com a cultura popular tradicional.

As categorias utilizadas para a análise dos dados foram construídas para além das pistas deixadas pelas fontes já existentes, pois, como se trata de uma pesquisa participante, acreditamos que o envolvimento do pesquisador com o tema pode contribuir para uma ampliação do enquadramento do “objeto” numa abordagem sociocultural. Neste sentido, adota a abordagem de Maria Nobre Damasceno, Doutora em Educação, professora titular da Universidade Federal do Ceará – UFC, atuando no PPGE – FACED/UFC e

pesquisadora do CNPq no campo da Metodologia, que envolve o universo da formação juvenil, educação e cidadania no contexto da diversidade cultural.

Em sua obra “a construção de categorias no estudo da práxis educativa”, esta autora viabilizou um caminhar rumo à perspectiva dialética.

Segundo Damasceno (2005, p.45):

a discussão desta questão assume maior importância quando se reconhece que o conhecimento é um produto cultural, gerado historicamente por homens inseridos em realidades concretas, em função de necessidades específicas.

Por meio de uma forma metodológica de pesquisa que contemplasse a relação teoria-empíria, e a diversidade cultural defendida pela autora, aqui assumida, é que esta pesquisa foi construída. O fato de ter-se trabalhado com elementos históricos traduz o entendimento de que “emerge aqui, com todo vigor, a compreensão da educação como uma prática histórica e social que se liga visceralmente aos fenômenos que constituem o cerne da sociedade” (DAMASCENO, 2005, p.50). A categoria “saber da prática social”, do materialismo dialético, se enquadra como instrumento metodológico para analisar o fenômeno do *Rap*, a fim de relacionar este com seus praticantes para chegar a uma síntese da investigação.

Buscando objetivar a denominação “saber da prática social” é importante concebê-lo como saber construído coletivamente pelos atores sociais, no ambiente das relações cotidianas, cuja força se baseia nas ações do elemento da cultura *Hip-Hop* denominado *Rap*. Como afirma Damasceno (2005):

desse modo, faces as múltiplas facetas do real, empregamos uma gama diversificada de procedimentos visando aprender as atividades cotidianas dos atores sociais envolvidos com o complexo processo de (re) elaboração do “saber da prática social”, destacando-se: observação participante, entrevistas individuais e grupais, história de vida, grupos de discussão temática (p.58).

Nesta pesquisa, privilegiei o Fórum Jampa de *Hip-Hop*, do qual faço parte desde setembro de 2006. O Fórum Municipal Jampa de *Hip-Hop* se constitui como um espaço de debate e produção de conhecimento cuja condução é a cultura *Hip-Hop*. Os integrantes são jovens, em sua maioria negra, e suas respectivas áreas de conhecimento formam um complexo de profissionais diversificados, cujas especialidades vão desde técnico em

informática, eletrônica, vídeo mayker, pesquisadores e pesquisadoras acadêmicos, estudantes em geral, artistas em geral, rimadores, versadores, graffiteiros, *Djs*, *MC's*, *B.Boys* e *Rappers*, todos envolvidos com a cultura *Hip-Hop* no seu cotidiano.

A partir dessa convivência com os vários *Rappers*, foram registradas conversas e também show, ensaios, produção de bailes, oficinas comunitárias, dentre outras atividades do cotidiano de um jovem morador da periferia da cidade de João Pessoa. Os registros foram feitos com uma câmera de vídeo, MP4, câmera fotográfica, além das nossas anotações de bordo e arquivos pessoais de documentário sobre cultura popular, envolvendo o Repente nordestino e a cultura *Hip-Hop*, *Cds*, *Dvds*, *Lps*. Considerou-se, ainda, o acervo bibliográfico da temática pesquisada além da nossa oralidade e memória, cuja tradição afro-brasileira é mantida, conscientemente, em registros presentes no capítulo V.

Tomando por base essa abordagem, presente nas Ciências Sociais, recorreu-se à categoria pretendida para evidenciar a produção desses jovens, valorizando suas práticas culturais e seus usos cotidianos. Reconhecendo ser um trabalho de difícil realização, buscou-se, para um maior rigor acadêmico, ilustrar os relatos, sempre que possível, nos próprios termos dos jovens investigados, e elaborar conjuntamente o significado deste momento, criando instrumentos metodológicos que suprissem a proposta de pesquisa para além da representação do *Rap*.

Nesta perspectiva, recorri a SILVA (*apud* OLIVEIRA & PAHIM PINTO, 2007, p. 94), que enseja uma reflexão que, por sua vez, conforme Deleuze (1992), relaciona-se a algo fundamental dos ensinamentos de Foucault: “a indignação de falar pelos outros”. Trata-se de

um esforço de análise que ultrapassa o que pensamos que os outros falam. Assim não quero adotar uma metodologia que privilegie o dito de sujeitos excluídos socialmente, mais destacar a potencialidade destes jovens denunciadores de uma realidade local e universal.

Segundo Abramowicz, Foucault talvez tenha sido o mais fecundo e incisivo dentre tantos outros nessa prática. Para a autora,

[...] é necessário tirar as implicações teóricas/metodológicas quando Foucault rediscute a noção de representação, afirmando que as pessoas devem dizer ou falar em nome próprio e que devem poder fazê-lo, e que tais falas sejam tomadas sem as desqualificações das ordens discursivas (ABRAMOWICZ, 2000, p.11).

Por isto, nas descrições dos instrumentos que utilizados nesta pesquisa, aparecem, além de recursos de registro por meio do áudio-visual, ferramentas de suporte como as anotações de bordo e, principalmente, o arquivo de áudio e vídeo dos Rappers, na perspectiva de que o próprio sujeito da pesquisa evidencie o seu potencial e sua história, com o seu próprio olhar e sua própria voz, verificando o seu contexto social, como protagonista da sua própria história.

Ao analisarmos a história cronológica da origem do movimento *Hip-Hop* e, conseqüentemente, o *Rap*, que se deu nos EUA no final dos anos 1960, nos deparamos com o nascimento do movimento *Hip-Hop* em manifestação contra a guerra do Vietnã, que era protestada através da forma de dançar dos *Break-dance* e nas letras dos *Rap*, relacionando este fato com o histórico dos estudos metodológicos das Ciências Sociais, tratado aqui pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos. Na sua obra *Um discurso sobre as Ciências Sociais*, temos um objeto de estudo, o *Rap*, complexo para definições de metodologias para uma apuração coerente da pesquisa desejada. Como afirma Sousa Santos,

[...] a distinção sujeito/objeto nunca foi tão pacífica nas ciências sociais quanto nas ciências naturais e a isso mesmo se atribuiu, como disse, o maior atraso das primeiras em relação às segundas. Afinal, os objetos de estudo eram homens e mulheres aqueles que estudavam. A distinção epistemológica entre sujeito e objeto teve de se articular metodologicamente com a distância empírica entre sujeito e objeto. Na antropologia, a distância empírica entre o sujeito e o objeto era enorme. O sujeito era o antropólogo, o europeu civilizado, o objeto era o povo primitivo ou selvagem (SOUSA SANTOS, 2003, p.80).

Esta análise de Souza Santos nos remete a pensar sobre a forma desprezível com que as massas populares foram e ainda são tratadas como objeto de estudo das Ciências Sociais. Isto é ressaltado neste estudo para exemplificar a origem do movimento *Hip-Hop* numa determinada época de conflito nos EUA, bem como para chamar a atenção para uma importante manifestação cultural, política e social, que só está sendo reconhecida nos últimos anos.

No Brasil, antes mesmo da chegada do movimento *Hip-Hop*, o samba já era perseguido e, nos dias atuais, as manifestações de matrizes africanas - cultos afro-religiosos - também são alvos de perseguição policial e preconceito racial. Este contexto de

punição nos revela que as várias tentativas de proibição pelas autoridades e outras desavenças sociais dos governantes face às demandas populares, no caso brasileiro, a princípio, não vão ser identificadas pelas Ciências Sociais, mas pela atuação e intervenção médica no processo de higienização pelo qual a periferia brasileira passou desde o início do século XX, logo após a abolição da escravatura. Portanto, é necessário que reconheçamos a complexidade do objeto a ser pesquisado, salvo pela Sociologia para quem, segundo Sousa Santos,

[...] ao contrário, era pequena ou mesmo nula a distância empírica entre o sujeito e objeto: eram cientistas europeus a estudar os seus concidadãos. Neste caso, a distinção epistemológica obrigou a que esta distância fosse aumentada através do uso de metodologias de distanciamento: o inquérito sociológico, a análise documental e a entrevista estruturada (SOUSA SANTOS, 2003, p.81).

O autor assinala ainda, para o período dos anos 1960, a tomada de consciência da ciência moderna, explicitando que:

A antropologia, entre a descolonização do pós-guerra do Vietnam, e a sociologia, a partir do final dos anos sessenta, foi levada a questionar este *status quo* metodológico e as noções de distância social em que ele assentava. De repente, os selvagens foram vistos dentro de nós, nas nossas sociedades, e a sociologia passou a utilizar com mais intensidade métodos anteriormente quase monopolizados pela Antropologia (a observação participante). (SOUSA SANTOS, 2003, p.81).

Com base nessas afirmações do autor, acredita-se que a construção desta pesquisa, em que se investigou o *Rap* e suas práticas educativas, pode trazer contribuições para as Ciências Sociais e para Educação, principalmente pelo fato de buscar e/ou resgatar modos metodológicos alternativos presentes hoje em pequena escala na produção acadêmica brasileira, como é o caso dos estudos acadêmicos sobre a educação-não formal e popular, em que se privilegiam outras possibilidades nas trocas de saberes, que não as estigmatizadas pela forma da educação “bancária” presente na maioria dos métodos de ensino educacional brasileiro.

1.7 Os procedimentos básicos

Diferentes situações e instrumentos foram adotados na coleta dos dados, salientando-se os seguintes procedimentos básicos: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, observação participante, entrevistas, diário de campo, fotografias, escritas pelos componentes dos grupos a serem pesquisados, acervo áudio-visual, e contatos não-formais.

Na pesquisa bibliográfica, foi realizada uma revisão na literatura existente sobre o movimento *Hip-Hop*, com ênfase no *Rap* e, também, a cantoria nordestina, a juventude negra brasileira e suas repercussões nas práticas culturais e educacionais. Consultei livros, coletâneas de cordel, coletâneas de discos, revistas científicas e de lazer voltadas para o tema, *sites* e páginas da internet, jornais, monografias, dissertações e teses acadêmicas.

Na pesquisa documental, busquei documentos que oficializaram direitos e deveres da juventude brasileira, no âmbito do governo brasileiro, a exemplo do Estatuto da Igualdade Racial, analisando a sua eficácia ou não, principalmente no que diz respeito a direitos dos jovens da pesquisa. Além das fontes governamentais, investiguei documentos policiais da cidade de João Pessoa, como boletins de ocorrência no que diz respeito à repressão das manifestações juvenis como o *Hip-Hop*, sobretudo no seu início, na década de 1980.

Na pesquisa participante, como se trata de uma pesquisa-ação integro o Fórum Municipal de *Hip-Hop* de João Pessoa-Pb (Fórum JAMPA de *Hip-Hop*) e, além disto, participo das produções de alguns grupos de *Hip-Hop*, localizados na região de Mangabeira, bairro de periferia da cidade de João Pessoa; os grupos com os quais trabalho são: SDS e General Frank.

Quanto às anotações de bordo, haja vista o meu envolvimento com o público pesquisado e o meu cotidiano com os sujeitos da pesquisa, o universo da mesma constituiu-se de: 8 (oito) integrantes do movimento *Hip-Hop* de João Pessoa- PB, entre os quais, 3 (três) mulheres e 5 (cinco) homens. Foi construído um roteiro semi-estruturado, utilizado dentro do cotidiano do próprio jovem entrevistado.

Fotografias: contei com um acervo pessoal de cerca de 400 (quatrocentas) fotografias dos integrantes do Fórum JAMPA de *Hip-Hop* e do Fórum Nordestino de *Hip-Hop*. Além disto, pesquisei em outras fontes iconográficas da cantoria nordestina, desde o ano de 1928. Para tanto, selecionei cerca de 30 fotos que expressam diretamente essas manifestações.

Acervo áudio-visual: analisei cerca de 15 (quinze) documentários sobre o *Hip-Hop*. Existe um contato do jovem muito forte com a mídia eletrônica, de maneira que foi imprescindível a utilização desses documentários tanto vividos diretamente pelos sujeitos da pesquisa, como de forma indireta, na perspectiva de dinamizar os estudos sobre o tema pesquisado.

Contatos informais: tratam-se de tangências que envolvem o universo *Hip-Hop*, indo desde o entorno social que contribui para que a manifestação ocorra até as relações com o poder público, a fim de promoverem o *Hip-Hop*.

Dentre as alternativas advindas desta metodologia da pesquisa, optei por construir uma dissertação em que a introdução foi composta a partir de um relato de experiências de um jovem negro que passou pelas mesmas barreiras sociais vividas pelos sujeitos da pesquisa e que, através da arte, conseguiu se “erguer” em busca de sua emancipação social.

1.8. Estrutura do trabalho

Em sua estrutura formal, o trabalho está organizado em quatro momentos:

No primeiro capítulo, adotei uma apresentação onde a trama em que os sujeitos em evidência, numa inquietante movimentação, estão “mobilizando solidariedade”, nos termos definidos por Melucci (2001), em sintonia com a trajetória de vida do pesquisador. Isto se espalha para os diversos âmbitos em que os sujeitos do movimento *Hip-Hop* transitam e se relacionam, possibilitando trocas, e podem indicar outros modos de ser jovem negro na periferia.

No segundo capítulo, realizei um breve histórico da confluência entre o repente e o *Rap*, abordando o contexto histórico do repente no Brasil e no Nordeste, e a embolada como ritmo e poesia, a fim de jogar luzes no debate sobre a cultura “tradicional” nordestina presente na cultura contemporânea urbana; neste caso, o repente no *Rap*.

No terceiro capítulo, a cultura *Hip-Hop* teve destaque, analisando-se sua trajetória histórica e suas práticas de sociabilidade no Brasil, no Nordeste e na cidade de João Pessoa - PB.

No quarto e último capítulo, busquei aprofundar os aspectos da prática educativa identificada no universo do elemento *Rap*, vividos pelos jovens *Rappers* do movimento *Hip-Hop*. Destaquei, neste capítulo, a maneira como as questões étnico/raciais são discutidas e vividas através do movimento *Hip-Hop* e como se manifestam nas relações interpessoais, além de analisar as maneiras pelas quais os jovens negros dos grupos de *Raps* vivenciam sua negritude e suas relações com a escola, com o auxílio de uma bibliografia cujo referencial teórico contempla a sociabilidade da juventude negra.

Nas conclusões da pesquisa, busquei contribuir para a produção de um conhecimento acadêmico expresso de forma mais compatível e compromissada com as aspirações de dias melhores para toda sociedade, em especial para a juventude negra brasileira.

2. DO REPENTE AO RAP

2.1. O Repente no Nordeste

Da mesma forma que ocorre com a Literatura de Cordel, diversas são as tentativas de catalogação realizadas por estudiosos da cantoria nordestina, sobretudo da cantoria de viola. Através delas, todos se mostram empenhados na descrição do maior número possível de gêneros, incluindo aí os extintos e os que estão ainda no nascedouro. Uma classificação completa e minuciosa, porém, até por causa do caráter dinâmico da produção poética, está por realizar-se.

O escritor Bráulio Tavares (1979, pp.2-3), em pesquisa sobre o assunto, optou por enumerar e descrever, sem registrar de forma mais detalhada as variantes de cada um, aqueles estilos que considerou mais em voga:

[...] a sextilha, a gemedeira, o mourão de sete linhas, a décima, o quadrão da beira-mar, o oitavão-rebatido, o mourão você-caí, o martelo agalopado, o dez de queixo caído e os oito pés a quadrão. E ainda, o quadrão mineiro, os dez pés a quadrão, o mourão voltado, o Brasil caboclo, o martelo alagoano, o martelo miudinho, o galope beira-mar, o gabinete, o quadrão de meia-quadra e a toada alagoana [...].

Cada um desses estilos apresenta um determinado número de versos e de sílabas, bem como um esquema de rimas que obedece a regras particulares. A título de ilustração, reproduziremos a proposta de Pedro Mendes Ribeiro (1977, p. 12):

Foto 2 – Patativa do Assaré



Z — Zangado contra o sertão
Dardeja o sol inclemente,
Cada dia mais ardente,
Tostando a face do chão.
E, mostrando compaixão
Lá do infinito estrelado,
Pura, limpa, sem pecado
De noite a lua derrama
Um banho de luz no drama
Do Nordeste flagelado.

Posso dizer que cantei
Aquilo que observei;
Tenho certeza que dei
Aprovada relação.
Tudo é tristeza e amargura,
Indigência e desventura.
— Veja, leitor, quanto é dura
A seca no meu sertão.

(trecho de "ABC do Nordeste flagelado", de Patativa do Assaré)

QUADRO 1 - CLASSIFICAÇÃO DA CANTORIA NORDESTINA

1. Quadra
2. Ligeira
3. Sextilha
4. Gemedeira
5. Quadrão: Oito a Quadrão, Quadrão à Beira-mar, Quadrão Mineiro, Quadrão Paraibano, Quadrão Trocado, Dez a Quadrão, Quadrão de Meia Quadra
6. Mourão: Mourão de Pé Quebrado, Mourão de Cinco Linhas, Mourão de Seis Linhas, Mourão de Sete Linhas, Mourão Caído, Mourão Voltado, Mourão Perguntado, Mourão Beira-Mar
7. Décima: Parcela de Quatro Sílabas, Parcela de Cinco Sílabas, Martelo Agalopado, Galope à Beira-Mar, Galope Alagoano, Galope Miudinho, Dez de Queixo Caído, Brasil “Caboco”, Mote
8. Oitavão Rebatido
9. Nove Palavras por Três
10. Nove Palavras por Seis
11. Toada Alagoana
12. Gabinete
13. Dezoito Linhas
14. Embolada

Fonte: Extraído de RIBEIRO, Pedro Mendes (1977).

No universo da cantoria nordestina, repentista seria, então, o poeta que improvisa versos com ou sem suporte musical. Na primeira situação, aparecem: o poeta cantador, ou repentista violeiro, que tem como suporte musical a viola, instrumento de origem árabe introduzido na Península Ibérica e herança da colonização portuguesa; o embolador de coco, fazendo uso do pandeiro, instrumento cuja origem também remonta à cultura dos povos árabes, através do antigo adufe; o tirador de coco-de-roda, de praia, de umbigada, samba de coco, mazurca etc, modalidades que incluem a dança e outros instrumentos como o ganzá indígena, para marcar os versos improvisados, além da percussão de bombos e pandeiro.

A exemplo dos emboladores, os tiradores de coco de roda ou de praia, entre outras variantes do coco, criam seus versos “no improviso, citando, quase sempre, pessoas presentes e acontecimentos do conhecimento de todos”, conforme assinala o pesquisador Carlos da Fonte Filho (1999, p.124). O solo poético costuma ser respondido pelos presentes na roda, “ao mesmo tempo em que marcam, com uma pisada forte de ambos os pés, a sílaba tônica final do verso, meneando o corpo de um lado para o outro num interessante gingado”.

Conforme assinala Maria Ignez Novaes Ayala (1988, p.130), o repentista está inserido em uma tradição poética que exige obediência a normas rigorosas. O improviso, sobretudo na cantoria de viola, é regido por cânones poéticos que norteiam a sua criação, dentre os quais se destacam aqueles pertinentes à rima, à métrica e à oração.

As rimas, isto é, a igualdade ou concordância de sons a partir da sílaba tônica da palavra final de dois ou mais versos, podem ser classificadas, por exemplo, em “consoantes”, onde todos os sons a partir da sílaba tônica são iguais (vela-tela; dada-nada); “internas”, quando ocorrem entre palavras do mesmo verso; ou “toantes”, aquelas em que, a partir da sílaba tônica, só as vogais são iguais (terra-dela, povo-coro, pára-fala).

No caso nordestino, prevalecem as rimas consoantes para a cantoria de viola. Uma maior atenção para o trabalho com a rima do som é uma característica bastante evidenciada na cantoria de pandeiro, sobretudo no coco de embolada, de que se tratará mais adiante.

Na poesia dos violeiros, bem como nos folhetos de feira, a métrica é entendida por poetas e apologistas não apenas como contagem de sílabas em cada verso, mas, principalmente, como o ritmo poético específico a cada gênero. A rima e a métrica, conclui Ayala (p.132), devem ajustar-se à oração, ou seja, precisam estar em consonância com a matéria do improviso, uma vez que se faz necessária uma determinada lógica, com cada estrofe encerrando o desenvolvimento de uma idéia. Como a estrofe é a unidade mínima de significação, a quebra dessa reflexão com “começo, meio e fim” resulta em *nonsense*, que os violeiros costumam chamar de “disparate”. No coco de embolada, com a velocidade da dicção e o predomínio das rimas sonantes, esse rigor é abrandado.

Pelo Brasil afora, a arte do Repentismo, ou Repente, recebe diversas denominações e apresenta formatos bem diversificados, variando conforme a região onde é praticada. O cantador mineiro Téo Azevedo (2002) registra exemplos como o partido-alto, no Rio de Janeiro, contando com três modalidades; o “tirar versos”, na região Centro-Oeste, com

quatro estilos; o cururu, em São Paulo e a trova, no Rio Grande do Sul, com dez variações cada; “jogar versos”, no norte de Minas Gerais, com cerca de quinze diferentes tipos; e cantorias, no Nordeste, apresentando por volta de sessenta modalidades.

2.2 O Repente no *Rap*

No Nordeste, onde os *rappers* convivem desde sempre com a tradição das diversas categorias de poetas repentistas, não chega a ser surpreendente o fato de que o improviso na rima venha abrindo espaço para se somar às outras modalidades de improviso preexistentes do Maranhão à Bahia.

O *MC* e *DJ* recifense Tiger, que durante muito tempo atuou também como *b.boy*, vem desenvolvendo o improviso na rima e o *beatbox*, tanto em atuações conjuntas com a sua banda, a Faces do Subúrbio, como em atividades paralelas dentro de projetos sociais. Outro *MC* do grupo, Zé Brown, igualmente envolvido com oficinas de *break* promovidas por organizações não-governamentais para crianças e adolescentes em situação de risco, desenvolve intensamente o improviso na rima, não somente dentro da perspectiva do *rap*, mas também na direção da cantoria de pandeiro, atuando tanto na companhia do parceiro Tiger como juntamente com Xexéu e outros emboladores. Segundo o crítico literário e jornalista Schneider Carpeggiani (2001), o *MC* Zé Brown “faz questão de dizer que não se sente necessariamente um *rapper*, mas um *rapentista*”.

FOTO 3 – Foto do Rap’entista Zé Brown no Rap & Repente.



FONTE: ARQUIVO PESSOAL. Foto tirada em 27/10/2007.

Esta expressão, segundo Carpeggiani (2001), “faz clara alusão às caleidoscópicas influências musicais do grupo”, que não se restringem “à tradicional escola americana e tampouco ao “nós na fita, mano” dos *rappers* de São Paulo”. A marca diferencial traz para o seu som “a ginga e a levada do povo nordestino, com direito a pandeiro misturado”, de forma democrática, em que as batidas “soam pelas *pick ups* e por um fraseado mais para o embolado” e onde o improviso na rima comparece bastante influenciado pela cantoria e suas técnicas de memorização.

Maria Ignez Novaes Ayala (1988, p.115) lembra que, no caso dos cantadores nordestinos, o recurso da “bagagem”, ou seja, o conhecimento acumulado pelos poetas e utilizado em suas performances, pode ter várias fontes, desde a memorização de relatos orais e dados recolhidos de livros até as informações obtidas pelos meios modernos de comunicação eletrônica. Para ela, “o repente, em grande parte, resulta de um trabalho de sistematização e registro de dados, provenientes dessas diferentes fontes” (p.117).

O improviso *mnemônico*, manifestação comum tanto à cantoria como ao *freestyle* e outras modalidades de poesia vocal, difundidas mundialmente, remete-nos aos *griots* e às tradições orais africanas, observados por Paul Zumthor em seu estudo sobre os praticantes da voz. A compreensão da influência dessas práticas ancestrais, que resultaram na técnica do improviso *toast* desenvolvida pelos *DJs* jamaicanos, é de fundamental importância na constituição do que hoje chamamos de *rap*. Questionado sobre as influências em seu estilo

de improvisar, o *rapper* paulistano Max B.O, do já mencionado grupo Academia Brasileira de Rimas, afirmou o seguinte:

o freestyle eu comecei a fazer quando estava num campeonato de Rap. Eu esqueci a letra e comecei a improvisar, mas nem levei isso muito a sério. Aí eu comecei a fazer freestyle nos bailes, e a parada começou a rolar. Eu acho que é uma influência nacional mesmo, da parada do repente, né? Tipo dos nordestinos. Eu mesmo tenho essa parada que corre no sangue. Minha mãe é pernambucana, meu avô também, acho que isso vem da gente mesmo. Muda só a maneira de consolidar as palavras e o ritmo, mas a parada da improvisação é a mesma, de falar o que tá acontecendo, duelar com o seu parceiro do lado. (DE MAIO; REBELO & MENDES, 2000, p.22-25).

A realização do improviso na rima *Hip-Hop* em parceria com o repente de pandeiro reiterariam, por sua vez, o casamento da embolada com o *rap* e, por conseguinte, o encontro da tradição com a contemporaneidade. Pela arte do repente se afirma ainda a idéia do uso performático da voz como forma de transmissão oral da poesia, desenvolvida aqui a partir da teoria inicial de Paul Zumthor (1983). Esta produção poética, característica do Nordeste brasileiro, transmitida oralmente ou através da escrita, está frequentemente associada a um contexto performativo multicultural, onde outras manifestações artísticas tanto lhe dão apoio como servem de suporte expressivo. A *performance* dos poetas repentistas, da percussão vocal dos *MCs* no *beatbox* ao grito melodioso do vaqueiro aboiador, do cantador de repente no pandeiro à poesia social das vozes da periferia, pretende, portanto, ilustrar adequadamente o sentido ampliado que a palavra voz assumiu na discussão, redimensionada em seus aspectos de som, grito, cantor e palavra.

Para significativa parcela de poetas *rappers*, a arte de imitar com a boca instrumentos musicais e outros sons consiste numa ocupação de destaque, deixando de figurar apenas como uma virtude do mestre de cerimônias para reivindicar o *status* de um elemento a mais dentro de toda a cultura *Hip-Hop*. Ao longo de seu processo evolutivo, a técnica do *beatbox* vem sendo aperfeiçoada de tal maneira que pode chegar a estabelecer um dueto, ou até mesmo um duelo, com o som produzido pelas *pick-ups* manipuladas pelo *DJ*. Recursos como este, a que Paul Zumthor (2000) chamaria de uso performático da voz, são cultivados no *rap* com sofisticação, mas também se fazem presentes, à sua maneira, no coco de embolada, colocando em evidência a possibilidade de interpretação da voz humana como instrumento de expressão e comunicação através da poesia vocal.

2.3 Confluências da embolada e do *Rap*

Tanto os rappers como os emboladores costumam fazer uso, em suas *performances* poéticas, da pausa, da melodia, da entonação e do silêncio, recursos da linguagem presentes na oralidade que desempenham uma função semelhante, na arte verbal, àquela representada pelos signos de pontuação na escrita. Flagradas a partir de seus respectivos universos performáticos, ou seja, a cultura *Hip-Hop* e a arte da cantoria de pandeiro nordestina, outras semelhanças, confluências e interseções, que serão descritas a seguir, se fazem notar em ambas as manifestações.

Geralmente, numa apresentação desses poetas cantadores, a distribuição se dá em forma de dupla, ainda que possam existir solos de emboladores ou mesmo um número superior a dois, no caso dos mestres de cerimônia, sobretudo durante as batalhas de improviso na rima. Nessas ocasiões, costuma haver também um tratamento característico entre os pares, que pode variar de “colega de ação” e “poeta” entre os emboladores, ou “mano”, “aliado” e “truta” entre os *rappers*.

A distribuição em dupla reforça, por si só, as possibilidades do diálogo poético dos cantadores entre si e também com o público assistente. Na abertura, ou durante algum intervalo estrategicamente definido, os emboladores entabulam uma animada conversação interativa que pode ser desenvolvida em versos e que tem por objetivo a aglomeração da platéia em torno dos cantadores:

Eu sou Caju, tenho grande utilidade
Sou querido na cidade e a vocês posso provar:
Se estou maduro, sou docinho, gostosinho,
Eu sirvo pra caipirinha e também para chupar.
Eu sou Caju, eu sou panela e sou banana
Mas se me botar na cana eu derrubo qualquer macho.

Eu sou Castanha, nasci junto com o Caju
E ao contrário do imbu, eu tenho muitas proteínas.
Se alguém me assa, eu fico que nem crioulo
Se me amassa, viro bolo na boquinha das meninas.
Eu sou Castanha mas não venho do Pará
Meu amigo, o que é que há? Sou de origem nordestina (CAJU E
CASTANHA) [Domínio Público, sem data definida].

Este apoio poderia ser classificado em rítmico, com pandeiros, *pick-ups* e bateria, ou melódico, com instrumentos de corda como a viola e a guitarra elétrica, no caso da formação de banda ou conjunto. Conforme assinala o poeta e pesquisador Franklin Maxado, os cantadores, jograis e menestréis da Idade Média na Europa

já se acompanhavam com a viola e a rabeca, sofrendo a influência dos *medajs* árabes, que introduziram o *alaúde* na Península Ibérica nos oito séculos em que a dominaram. Outros usavam o pandeiro para acompanhar a sua poesia, pois estava ligada intimamente à música. O pandeiro foi uma evolução do *adufe*, também introduzido ali pelos mouros (...). Há quem diga que os primeiros poetas portugueses, com suas cantigas de maldizer, d'escárneo, d'amigo, d'amor, eram apenas cantadores promovidos. E citavam Sá de Miranda, Gil Sanches, Pero da Ponte, Bernaldo de Bonaval, Rui Queimado, Afonso Sanches e João Garcia de Guilhade, entre outros. Mais tarde, o poeta Manoel Maria Barbosa du Bocage aproveita também técnicas dessa poesia, como a glosa dos motes em dez versos, para ser um dos maiores vates lusitanos de todos os tempos. O próprio *Os Lusíadas*, poema maior da civilização lusitana, de autoria de Luís de Camões, pode ser cantado como martelo agalopado (MAXADO, 1980, pp.13-14).

Na América Hispânica, além das já mencionadas manifestações poético-musicais surgidas no período pré-colombiano, a tradição das *payadas* ou *contrapunteos*, composições desenvolvidas em sextilhas septassílabas, registram a presença da viola e da guitarra como elemento de pontuação da arte verbal. A influência desta produção sobre a literatura escrita, aliás, encontra significativo registro no *Martín Fierro*, de José Hernández, considerado o poema nacional argentino, que foi estruturado a partir dessa técnica (MAXADO, 1980).

No Brasil, esta tradição é também anterior à colonização portuguesa, como recorda Franklin Maxado. Distribuídos em rodas, os nativos se reuniam ao redor do pajé, figura que se destacava “como oráculo ou receptáculo das tradições, da história, da medicina, da religião, das leis, dos costumes, das regras morais e das informações; enfim, da memória coletiva”. No período colonial, prossegue Maxado, “surgem poetas como Gregório de Matos, que pode ser considerado um cantador. Mais tarde, Castro Alves usa técnicas dos cordelistas” (pp. 12-31). O poeta Gregório de Matos, em estudo de José Ramos Tinhorão (1998, p.55-98), é apontado como um “compositor de coplas e romances, que acompanhava na viola” e ainda como cantor e poeta-músico que cultivava, ao lado das glosas e cantigas, coplas e chasonetas, os romances “que lhe permitiam contar, no estilo

popular-tradicional das redondilhas maiores, ora fatos engraçados ora acontecimentos variados, sempre com fundo de acompanhamento à viola” (pp.55-57).

FOTO 4 – Oliveira de Panelas e Otacílio Batista

Nas veias e na viola, o canto e o verso



Fonte: Arquivo pessoal. Tirada do Disco *Jackson do Pandeiro e os Nordestinos* em 22/03/2008.

A viola, o pandeiro, o ganzá e a rabeça são os instrumentos que proporcionam, pelo menos em termos quantitativos, o suporte sonoro mais largamente utilizado no desenvolvimento da poesia vocal nordestina. A trajetória histórica da cantoria de viola registra, inclusive, o uso do pandeiro em seus primórdios:

os cantadores, com suas violas enfeitadas de fitas, vinham desde o tempo da colônia e da escravidão. Historiam que foram o negro Inácio da Catingueira e o mulato Romano da Mãe D'Água (Francisco Romano Caluete) que deram as bases técnicas da cantoria. Romano se

acompanhava na viola e Inácio com um pandeiro. Este último pedia licença ao seu senhor para cantar, pois era escravo (MAXADO, 1980, pp. 33-34).

Na embolada tradicional, apenas um ou dois pandeiros constituem esse suporte, assim como originalmente no *Rap* funcionam as bases pré-gravadas, operadas pelos *DJs*. Em ambos os casos, porém, pode ocorrer uma ampliação desses elementos de apoio.

O pandeiro é um instrumento acústico de percussão, desenhado em formato circular e constituído de pele animal ou sintética esticada sobre aro de madeira. Este aro ou fuste apresenta uma série de aberturas laterais, onde se encontram pequenas placas de metal afixadas na madeira, conhecidas como soalhas ou platinelas, que costumam vibrar a cada golpe dado manualmente pelo tocador.

FOTO 5 – Jackson do Pandeiro - embolador paraibano.



Dos nordestinos que "desceram" para o Sul em busca de uma chance, Jackson foi um dos mais bem-sucedidos.

Fiel a seu estilo, Jackson do Pandeiro jamais se sentiu ameaçado pelos novos ritmos ou modismos musicais.

Fonte: Arquivo pessoal. Tirada do Disco *Jackson do Pandeiro e os Nordestinos* em 22/03/2008.

Utilizado em diversas culturas pelo mundo afora como elemento complementar dos números de dança, o pandeiro chegou ao Brasil, trazido pelos colonizadores portugueses, onde marca presença em diferentes manifestações da música, da dança e da poesia vocal. Expandindo-se por todo o Nordeste, constitui o suporte rítmico por excelência do coco de embolada, com o qual o tocador pode exercer um interessante

malabarismo, através de um golpe de cotovelo, ou batendo-o ligeiramente sobre o joelho, por exemplo. A pandeirola, espécie de pandeiro vazado em forma de meia-lua, também pode comparecer como suporte rítmico à performance *rapper*. O músico, b.boy e MC Spider, do grupo recifense Incógnita Rap, costuma utilizá-la para marcar o ritmo em números de *beatbox* ou nas sessões de improviso na rima, acionando o instrumento contra o próprio peito. Efeitos sonoros semelhantes podem ocorrer na embolada, com o breque do pandeiro e a vibração das platinelas.

Este breque consiste num golpe vigoroso desferido pelo embolador sobre a pele do instrumento, com a mão bem espalmada, provocando uma parada súbita da percussão. Tem por objetivo interromper a função poética temporariamente, a fim de que o cantador possa tecer algum comentário com o parceiro ou com o público. A vibração de soalhas ocorre quando um dos emboladores, tomando o instrumento pelo aro com as duas mãos, balanço-o suavemente, fazendo com que o som delicado do metal dessas plaquetas marque o ritmo e pontue a recitação poética. A parada brusca que caracteriza o breque de pandeiro pode ser obtida, ainda, com um movimento rápido dos dedos ao golpear diretamente sobre as platinelas, fazendo-as vibrar por um breve instante.

As *pick-ups* ou toca-discos são os instrumentos utilizados tanto para a reprodução sonora como para a obtenção do *scratch*, ou seja, efeito sonoro bastante difundido no hip hop, que consiste no atrito da agulha contra a superfície de um long-play de vinil girado manualmente. Através do *mixer*, aparelho misturador de sons, o DJ vai realizando as diversas colagens sonoras que constituem o suporte rítmico do rap, pontuando, desta forma, a recitação desenvolvida pelo mestre de cerimônia.

Há emboladores que se apresentam secundados por um conjunto musical, atrelando naturalmente a sua performance poética à música. Muitos mestres de cerimônia também fazem uso de uma banda para a pontuação de seus discursos. Em algumas destas, como a soteropolitana *Simples Rap'*ortagem, assim como as recifenses Macambira e Ocubmanrep², há uma significativa contribuição do violino na costura melódica, o que encontra paralelo no uso da rabeça, também de origem árabe, pelos poetas de feira, pelos mestres do cavalo-marinho ou pelos cantadores cegos do interior nordestino. A utilização de uma linguagem gestual como recurso cênico funciona como uma reiteração da mensagem vocalizada. A manipulação dos pandeiros condiciona essa expressão entre os

² O vocábulo Pernambuco, curiosamente constituído por dez letras que não se repetem, encontra em Ocubmanrep a palavra-espelho que reproduz literalmente, em sua sílaba final, a abreviatura para “ritmo e poesia”.

emboladores, que tiram partido da expressão facial, da gíngua corporal e de um deslocamento físico sincopado pelos limites do círculo humano que costuma se formar à sua volta durante cada apresentação.

Conforme assinala Maria Ignez Ayala (1988, p.84), diferentemente do repente ao som de viola, em que os poetas cantadores permanecem sentados, “a embolada possibilita uma maior movimentação, permitindo que os emboladores explorem todo o espaço”. É freqüente observar, inclusive, por parte dos poetas do pandeiro que fazem performances em lugares públicos, o uso do próprio instrumento como recurso para o recolhimento da contribuição financeira do público, procedimento semelhante ao que ocorre na cantoria de viola, em que, com a mesma finalidade, uma bandeja é disponibilizada em local próximo aos violeiros. Invertendo o pandeiro de forma tal como se estivesse “passando o chapéu”, o embolador, cantando de improviso, sai recolhendo as cédulas ou moedas depositadas, ao mesmo tempo em que tece versos de provocação e agradecimento aos colaboradores.

Os *rappers* desenvolvem uma mímica bastante singular, carregada de signos expressivos que enfatizam ou complementam algumas passagens do texto poético recitado, bem como correspondem aos elementos relacionados à cultura *Hip-Hop*. Gesticulando vigorosamente com as mãos, cabeças e pernas, também realizam um passeio ritmado através de todo o ambiente de exibição. O uso de apelido é uma prática recorrente na identificação pessoal, tanto por parte dos mestres de cerimônia do rap como pelos emboladores. Segundo o poeta e professor de literatura Marcus Accioly, a apelação entre os poetas cantadores quase chega a constituir uma arte:

[...] são nomes famosos ou chistosos, que tanto exaltam qualidades como realçam deficiências físicas ou morais. O violeiro e o cantador adotam o apelido como uma qualidade, espécie de “nome artístico”, às vezes belíssimo - Lino Pedra Azul de Lima - interessante às vezes - Moisés Sesiom (Sesiom é Moisés pelo avesso) - às vezes terrível - Manuel Caveira. (ACCIOLY, 1980, pp.93-94).

É curioso notar, no caso dos poetas cantadores de pandeiro, a predominância de apelidos que invocam a natureza (Raio de Sol, Treme-Terra, Lua Nova, Estrela da Poesia, Raio de Luz), nomes de frutos e flores (Caju, Cajuzinho, Maturi, Castanha, Cravo Branco), de aves (Pinto, Gavião, Seriema, Galo Preto, Juriti) e, sobretudo, pássaros cantores (Bem-te-vi, Curió, Beija-flor, Xexéu, Pardal, Rouxinol). Alguns emboladores são conhecidos ainda pelo nome de animais (João Preá), utensílios (Cachimbinho, Peneira) ou simplesmente pelo nome próprio (Geraldo Mouzinho, Oliveira, Lindalva, Terezinha).

Entre os *rappers*, dançarinos de *break*, *DJs* e grafiteiros do *Hip-Hop* abundam apelidos de inspiração assemelhada àquela predominante entre os emboladores (Garnizé, Tigre, Galo, Rato), mas muitos deles são tomados de empréstimo de línguas estrangeiras, notadamente a inglesa (Tiger, Spider, Dpac, Brown), de iniciais do nome completo (KSB, Gog), de possíveis características de personalidade (General Frank, Guerreiro, Soldado, Núcleo, Massacre), sendo ainda identificados pelo nome próprio (Kaline Lima, Cassiano Pedra, Jorge Hilton, Lamartine, Mariana, Pacheco, Andreza, Lielson, Tiago) ou simplesmente por uma referência familiar e afetiva (Gui, Beto, Oni, Toinho, Chimba).

A produção poética dos *rappers* e dos emboladores pode ser veiculada tanto de forma oral, ao vivo ou gravada, como de forma escrita, publicada em folhetos, encartes, revistas, cartazes, jornais, livros e outros impressos. Tal atividade pode fazer uso de suportes já tradicionais, a exemplo da fita cassete, da película, da fita de vídeo ou do disco compacto, ou interativos e virtuais como o hipertexto, o *CD ROM*, o DVD e o MP3. Pela Internet, aliás, com as centenas de sítios dedicados ao *Hip-Hop*, à cantoria nordestina e à literatura de Cordel, viabilizou-se o acesso a uma quantidade infindável de materiais relativos a esses temas, apresentando diversos títulos que poderão ser “baixados”, escutados, visualizados e impressos integralmente, mantendo assim o caráter performativo de sua expressão.

No caso do *Rap*, conforme referência anterior, a voz pode comparecer performatizada através da técnica do *beatbox*, que exercita o aparelho fonador em múltiplas possibilidades de imitação sonora, produzindo um som semelhante às bases sonoras eletrônicas e, no desafio, se verifica de maneira explícita entre os contendores ou na forma de provocação à platéia. Os emboladores podem dirigir seus improvisos ao parceiro ou ao público, tanto de forma laudatória como caricata e pejorativa, tirando partido de características individuais e da conseqüente reação da platéia. Esta perspicácia dos cantadores frente aos fatos do cotidiano, bem como a capacidade de criar versos como resposta a partir das situações geradas no próprio momento da cantoria, são fatores importantíssimos para a aceitação e o reconhecimento dos mesmos por parte da assistência, como afirma Ayala (1988):

mesmo as notícias aparecem como novidade. Ganham nova dimensão quando transformadas em fato literário. Com a transferência de código, deixam de ser fato extra-literário, enriquecendo-se com as correlações e interpretações estabelecidas pelo repentista. Para o público, muitas vezes, a realidade passa a ser percebida com maior intensidade quando transformada em poesia (AYALA, 1988, p.151)

Esta perspicácia dos cantadores frente aos fatos do cotidiano, bem como a capacidade de criar versos como resposta a partir das situações geradas no próprio momento da cantoria, são fatores importantíssimos para a aceitação e o reconhecimento dos mesmos por parte da assistência. Com os *rappers* também funciona esse desafio entre duplas, sobretudo nas batalhas de improviso na rima, como aparece descrito no capítulo anterior, embora pareça prevalecer a intenção de dialogar diretamente com o público e, assim, difundir suas mensagens.

2.4 . A Embolada-Rap

Em sua condição de repórteres do cotidiano, os poetas declamadores, os recitadores de Cordel, os cantadores de viola, de pandeiro, de rabeca e de ganzá, os dançarinos de *break*, os *DJs*, os grafiteiros, os mestres de cerimônia do *Rap*, enfim, os *performers* em geral, de alguma maneira tentam encontrar na via pública um espaço de expressão, desenvolvimento e divulgação de seus trabalhos, “despertando a curiosidade de quem passa/ emboladores de rap cantando na praça” (PÁCUA, 1999), movendo-se, uns, da feira livre para a praça do interior e, outros, da periferia para as praias, ou ainda para as ruas, avenidas e praças do centro das grandes cidades, seja de ônibus, de trem, de lotação ou de metrô.

No exercício ambulante de sua produção artística, levada a cabo num cenário de permanentes e múltiplas trocas culturais, alguns desses poetas cantadores e *performers* acabariam por “misturar de tudo, mas com medida/embolada, rap e palavras de saída” (PÁCUA, 1999).

Em depoimento ao jornalista Spensy Pimentel, Zé Brown, mestre de cerimônia do grupo pernambucano Faces do Subúrbio e um dos responsáveis pela introdução do *Rap* na embolada, ou vice-versa, dá a sua versão pessoal sobre essas experiências: “desde criança, quando ia ao centro da cidade com minha mãe, eu parava para ouvir os emboladores na praça. Mas faz pouco tempo que comecei a perceber como a embolada é parecida com o *Rap*: comprei umas fitas, de Xexéu e Maturi, Terezinha e Lindalva, fiquei ouvindo e tocando pandeiro, comecei a cantar um rap em cima...Deu certo.” (PIMENTEL, 1997, p.30).

Com o registro de *Os tais*, realizado pela banda Faces do Subúrbio em princípios dos anos 1990, parece inaugurar-se a embolada-*rap* como performance e como texto: à semelhança das demais duplas de emboladores, no encontro entre os dois mestres de cerimônia Tiger e Zé Brown, reproduz-se um diálogo onde o “*Rap*” e “*Embolada*” que, alçados à condição de personagens e anunciados por um narrador, assumem o diálogo:

Mas é um tal de Embolada
E é um tal de Hip Hop
É a cultura do Nordeste
Que é pura e forte (...)

Mas é o coco no Diário
Nos ómbu a reverença
É buscando um trocado
Com rima e boa apareça

O pandeiro é minha arma
A voz é minha defesa
Meu guri pede e implora
Por mais comida na mesa

(ZÈ BROWN & TIGER CD, 1998).

O texto faz menção direta ao exercício ambulante da cantoria no ambiente metropolitano, representado pela experiência pessoal e profissional dos emboladores em um de seus pontos de encontro mais conhecidos, a Praça da Independência, no centro do Recife, popularmente conhecida como Pracinha do Diário.

Tendo como instrumento de trabalho e arma a voz e o pandeiro, que durante muito tempo alguns deles costumavam transportar carinhosamente dentro de uma pasta de executivo, esses poetas cantadores vão se deslocando com facilidade por outros espaços como as feiras livres e as praias mais movimentadas, aproveitando ainda o interior dos ônibus urbanos como palco para as suas performances poético-musicais.

Na embolada-*rap Os Tais*, a métrica e o suporte rítmico tradicional dos emboladores sofrem uma ruptura para que um acelerado discurso, composto de versos livres, possa ser recitado sobre bases sonoras eletrônicas carregadas de efeitos, apresentando formalmente os elementos que constituem a cultura *Hip-Hop* e insinuando, em paralelo, uma fusão dos estilos:

Mas é um tal de *Hip-Hop*
Explicitamente um movimento forte

Uma cultura que engloba
 Importantes elementos (...)

Se ligue nos elementos
 A serem citados:
 O *break* é a dança
 A demanda do corpo
 O *rap*, ritmo e poesia
 A música do povo
 Spray em punho mostra
 A expressão de cara (...)
 Embolada são dois pandeiros

Palmas da mão o veículo
 Locomovem o improviso
 De palavras sem errar
 Rimas de frase com outra
 Seguem o ritmo da boca
 Espere no que vai dar (idem)

Desafiando o trocadilho, o encontro entre o rap e a embolada não se deu de repente. Uma mão dupla se estabeleceu a partir de quando também os emboladores passaram a assimilar os suportes tecnológicos característicos de outras linguagens contemporâneas, como a marcação rítmica processada eletronicamente. Configurava-se uma embolada urbana, onde as questões de temática social, a sátira, o improviso e demais recursos estilísticos da embolada tradicional puderam ampliar os seus contornos.

O encontro da embolada com outras tendências artísticas registrou ainda, em meados dos anos 1990 e após a experiência do grupo Faces do Subúrbio no Recife, o desafio no *Rap-embolada* de Nelson Triunfo, Chico César, Thaíde e DJHum, no CD *Assim caminha a humanidade*:

É o *Rap-embolada*
 É o *rap* e o repente
 Rebentando na quebrada

Atenção, irmãs, irmãos,
 Acenderam o pavio
 Nelson fez o desafio
 E Thaíde aceitou
 Vai começar a disputa
 Vale tudo nessa luta
 Coco, *Hip-Hop* e soul (TRIUNFO; CÉSAR; THAIDE CD, 2001).

Mediado pela figura de um narrador-apresentador, o desafio poético-musical vai se processando e os mestres de cerimônia se degladiam à maneira das duplas de emboladores em pelejas semelhantes: tecendo versos depreciativos e jocosos que têm por objetivo testar

a desenvoltura e o fôlego do parceiro. Cada um deles passa a desenvolver, com rapidez e criatividade, armadilhas poéticas improvisadas, tentando, desta forma, comprometer a performance textual e vocal do oponente.

Ainda que os suportes eletrônicos característicos do rap sejam acionados durante toda a apresentação, a peleja é consumada formalmente nos termos da embolada tradicional: assumido o empate entre os cantadores, que tratam de fazer as pazes no final da contenda:

Ninguém perdeu
 Todo mundo ganhou
 Pois o povo aprendeu
 Com o cantador:

Veja aí, meu povo
 Vêm do mesmo ovo
 O *rap* e o repente
 O neto e o avô (idem)

A experiência do veterano *hip hopper* Thaíde com a cantoria de pandeiro não é recente. Em 1994, ele já havia participado de um encontro público com o poeta cantador Raio de Luz, no qual ambos puderam exercitar, cada qual em sua modalidade, uma aproximação entre o rap e a embolada. Outros poetas do rap, como o paulistano Rappin Hood, logo reforçariam essa experiência. A exemplo dos *MCs* Zé Brown e Tiger, do grupo Faces do Subúrbio, Rappin’Hood realizou um improviso na embolada com a dupla Caju e Castanha, cuja gravação em *CD* acabaria sendo o último registro fonográfico do embolador Caju, falecido semanas depois.

Esta sessão, intitulada *De Repente*, simula um encontro casual pelas ruas da cidade de São Paulo, em que o *rapper* saúda os emboladores, perguntando pelos “manos” do Faces do Subúrbio e por outros *hip hoppers* do Recife, na sugestão tanto de uma batalha de improviso na rima como de uma fusão entre as linguagens do rap e da embolada. A função tem início e os versos improvisados, bem como o refrão, realizam uma bem humorada crítica aos chamados crimes do colarinho-branco, reforçando o caráter de crônica social comum a ambas as manifestações poético-musicais:

Vamos pegar o Lalau
 Vamos pegar o Lalau
 Botar ele na cadeia
 Depois quebrá-lo no pau.

Emboladores:

E vamos pegar esse cabra
 Bater com ele no chão
 E levar lá pro cadeião
 Que é para ele apanhar
 Depois tiro de lá
 É Castanha e é Caju
 Boto no Carandiru
 Que é para a galera quebrar

Rapper:

Todo mundo procurando
 Todo mundo quer saber
 Deu notícia na Globo
 Também deu no SBT
 Também tou procurando
 Pois eu quero o meu dinheiro
 Demorou pra melhorar
 A vida do pobre brasileiro

Emboladores:

Se eu pegar esse lalau
 A poeira vai rosnar
 Comigo vai apanhar
 Depois boto num au-au
 Que é pra ele se lascar
 Depois vou lhe mandar
 Não mando para Petrópolis
 Na favela do Heliópolis
 A galera vai lhe quebrar

Rapper:

O *Rap*, seja no Nordeste
 Seja no Sudeste
 O rap é o repente
 É o som cabra-da- peste
 Castanha e Caju
 Rimando com o Rappin' Hood
 Rimadores brasileiros
 Demonstrando atitude (CASTANHA; CAJU; HOOD CD, 2001).

Neste mesmo registro fonográfico, Hood declararia ainda considerar o repente “como a primeira forma de rap no Brasil”, reforçando o pensamento de outros *rappers* a respeito da arte cultivada pelos diversos tipos de poetas cantadores: “o repente é o rap que já existia

e que ninguém prestava muita atenção, pelo menos aqui nos pólos Rio e São Paulo. É muito importante lembrar que os primeiros *rappers* foram os repentistas”.

A resposta dos próprios emboladores, porém, já havia sido deflagrada. Não é recente a utilização de microfones, amplificadores e outros recursos elétricos e eletrônicos por parte dos cantadores em geral, nas suas exposições. Alguns emboladores, inclusive, apresentam-se com microfones de lapela, o que possibilita uma maior mobilidade na função em meio ao público. É crescente a introdução de novas tecnologias à performance de poetas como Pinto, Rouxinol, Seriema, Bem-te-vi, Lua Nova, Estrela da Poesia ou Vem-Vem, seguindo a trilha aberta por Caju e Castanha. Estes dois últimos emboladores já utilizavam, desde os anos 1980, elementos tecnologicamente mais sofisticados em suas performances ao vivo e gravações.

O cruzamento entre a tradição dos cantadores e o rap vem se consolidando, aliás, numa perspectiva particularmente inovadora para o *Hip-Hop* nacional. Outras experiências, no sentido da estrutura poética e melódica do *rap*, vêm sendo processadas em diversas partes do Brasil, como a fusão entre a tradicional trova gaúcha e o *Hip-Hop*, realizada por grupos de Porto Alegre.

Castanha e Cajuzinho, que passou a substituir o tio Caju após o seu falecimento, seguiriam trilhando o caminho aberto entre o repente e o rap. Em *Desafio do Fla-Flu*, parceria de Castanha com o poeta cantador mineiro Téo Azevedo, repete-se a experiência anteriormente descrita em *Desafio no Rap Embolada*: os emboladores, devidamente identificados como Flamengo e Fluminense, assumem uma contenda em que a tônica é a depreciação das características individuais dos times em questão. O texto poético se apóia num diálogo que costuma ocorrer tanto no início como no final de alguns encontros de emboladores:

Olha aí, Caju, vamos fazer o rap do repente?

- Beleza, Castanha, é o repente do rap!

- Eu sou do Flamengo, meu filho

- Eu sou do Fluminense

- Vai começar a decisão...(CAJU; CASTANHA; AZEVEDO CD, 2000).

A métrica e a rima utilizadas repetem ainda o processo de construção do texto característico da embolada tradicional. O acompanhamento musical, entretanto, é acrescido de um suporte cujo registro soa intencionalmente *rapper*, ao lançar mão, por exemplo, de

efeitos largamente utilizados no hip hop e conhecidos pelo nome de *scratch*, ou seja, a produção de um efeito rítmico obtido exatamente através do atrito da agulha da radiola sobre a superfície de um disco de vinil, girado propositadamente ao contrário. As bases eletrônicas utilizadas na gravação reforçam este acento rap, mas a batida dos pandeiros denuncia, em contrapartida, uma presença do coco de embolada:

Hoje nesse nosso desafio
Vai ser grande o sururu
Quero ver quem vai ganhar
Na peleja de Fla e Flu (...) (Idem).

Finalizada a peleja, o diálogo Fla x Flu é retomado pelos cantadores e, por analogia, entre o *Rap* e a Embolada. Reconhecidos os méritos de cada parceiro, novamente as pazes são restabelecidas entre os contendores, configurando-se uma vez mais o procedimento usual na cantoria de pandeiro:

- Beleza, Castanha, só que esse jogão aí
deu zero a zero no placar
- Nem eu e nem você, né, meu filho?
- Mas, tudo bem, são dois timaços
- De tradição, né?
- Valeu! (Idem)

Enquanto conjunto performático que envolve música, dança, poesia improvisada ou cantada em versos já assimilados pela memória coletiva, sejam eles assinados, anônimos ou re-trabalhados a partir de alguns refrões tradicionais, sejam difundidos em suportes audiovisuais ou ainda através de textos impressos e ilustrados, o universo do coco de embolada remete-nos ao conjunto performático que caracteriza a cultura *Hip-Hop*.

3 O MOVIMENTO HIP-HOP

3.1 A cultura *Hip-Hop*

Por volta dos anos 1960, existiam na Jamaica potentes sistemas de som que animavam os bailes populares da periferia de Kingston, sua capital, executando ritmos caribenhos. Em meio à realização dessas festas, jovens disc-jóqueis recitavam versos improvisados sobre mixagens sonoras artesanais, referidas por Micael Herschman (2000, p.19) como “repentes eletrônicos que ficaram posteriormente conhecidos como raps”. Através dessa técnica, conhecida como *toasting*, desenvolviam um discurso bem humorado e dançante que tratava de denunciar, entre outros temas, questões relacionadas com os desmandos administrativos, a violência urbana e outras mazelas comuns aos habitantes dos guetos. A voz era projetada sobre a marcação rítmica e carregada de

piadas, ofegações e gritos estridentes (...). A este trabalho vocal foi mais tarde sobreposto o jogo de tonalidades e ecos, tornando assim freqüentemente uma canção bem conhecida uma completamente irreconhecível (DAVIS, SIMON, 1983, p.92)

Com a onda de migração jamaicana para os Estados Unidos em meados da década de 1970, essa atividade foi por eles reproduzida e aperfeiçoada, sobretudo a partir da cidade de Nova Iorque. Ali, uma importante parceria cultural iria se consolidar entre a população afro-descendente e hispânica.

Conforme assinala o antropólogo Miguel Rojas Mix (1988, pp. 119-121), “esta solidariedade dos marginalizados conduziu nas grandes cidades, em particular em Nova Iorque, a um encontro de hispânicos e negros em uma cultura popular comum. É o caso da grafiteagem, do rap e inclusive da salsa”. Segundo o autor, ainda que o rap em sua evolução constitua uma atividade cultural do gueto negro, não é uma manifestação restrita a este segmento, pois “a grafiteagem é a arte da rua, dos setores mais desfavorecidos, e nessa condição se encontraram o Black e o Spanish Harlem. A marginalidade os uniu na cultura popular, expressão de uma desmesurada vida urbana”.

O termo *Hip-Hop* foi estabelecido por volta de 1968 e é atribuído ao *DJ* de origem jamaicana Afrika Bambaataa, herdeiro cultural da tradição dos *griots* africanos, cujo canto falado havia sido introduzido na ilha caribenha durante o período da colonização e provocado o aparecimento do *toasting*. Bambaataa, Ele estaria fazendo, com a utilização

das palavras *hip* e *hop*, em primeiro lugar, uma referência consciente ao recurso mais freqüentemente utilizado para a transmissão da literatura e da cultura nos guetos, valendo-se da tradição oral; em segundo lugar, uma ilustração do popular modo de dançar difundido entre os jovens de periferia da época, que consistia na exibição de uma variedade de saltos (*hip*) aliados a um balanço constante dos quadris (*hop*), sempre ao som de bases sonoras entremeadas ao discurso *toast*.

O *Hip -Hop* é, portanto, uma cultura urbana emergida em meio às comunidades afro-descendente e hispânica dos Estados Unidos da América, na década de 1970, baseada nas fusões interculturais que tiveram lugar a partir do contato entre a tradição enraizada na África negra, na América Hispânica e no Caribe, e as novas informações culturais registradas no ambiente da cidade pós-industrial. Ao longo do seu processo de desenvolvimento, a cultura hip hop vem forjando uma identidade alternativa entre os jovens de periferia, expandindo-se pelo mundo inteiro e reunindo novas formas de expressão criativa baseadas na dança, o break, na poesia recitada sobre fundo sonoro, o rap, na mixagem sonora e musical praticada pelos disc-jóqueis, ou *DJs*, e na ilustração plástica realizada clandestinamente em plena rua, o grafite.

FOTO 6 – Foto dos Agregados



Fonte: Arquivo pessoal. Tirada em 07/09/2007.

Para a historiadora Tricia Rose, o *Hip-Hop* promoveu uma duplicação e uma re-interpretação da experiência da vida urbana apropriando-se, simbolicamente, do próprio espaço citadino através de uma postura, um estilo, uma dança e um efeito de som:

os rappers se apoderaram dos microfones e os usaram como se a amplificação fosse uma fonte de vida. O hip hop deu voz às tensões e às contradições no cenário público urbano, (...) tentou negociar as condições da nova economia e tecnologia, bem como das novas formas de opressão de raça, gênero e classe na América urbana, ao apropriar-se das fachadas dos metrô, das ruas públicas, da linguagem e da tecnologia do sampler; mas essa é apenas uma parte da história. A cidade pós-industrial, que propiciou o contexto para o desenvolvimento criativo entre os primeiros inovadores do hip hop, reformulou o seu terreno cultural e seu acesso ao espaço, aos materiais e à educação. Se, por um lado, o avanço tecnológico dos sprays ajudou significativamente o trabalho daqueles que escrevem com grafites, por outro, eles usam o sistema de transportes urbanos como suas telas. Tanto rappers como DJs disseminaram seu trabalho copiando-o em um equipamento de gravação dupla e tocando-o em rádios poderosos e portáteis (...). Os dançarinos de break usam seus corpos para fazer uma mímica de *transformers* e de outros robôs futuristas, numa simbólica batalha nas ruas (ROSE, 1997, pp. 119-23).

Para grande parte de seus adeptos e simpatizantes, essa postura política do *Hip-Hop* e, em particular, do *rhythm and poetry*, implicaria o estabelecimento de uma nova voz e uma re-leitura da própria sigla *Rap*, agora interpretada literalmente como revolução através das palavras: o estético e o político de suas produções deveriam ser tratados como componentes indissociáveis. E é sobre essas bases que parece fundar-se e traduzir-se uma experiência brasileira.

O *Rap* talvez seja o elemento mais difundido e que ganhou maior visibilidade dentre aqueles que compõem a cultura *Hip-Hop*, mas convém repetir que ele representa a vertente poético-musical de um universo mais amplo, associando-se e interagindo com o *grafite*, que é a expressão plástica, e o *break*, que é a modalidade cênica.

As origens do *grafite* remontam aos desenhos nas cavernas, passando pelos afrescos romanos e egípcios, ou pela pintura mural de culturas pré-colombianas como as dos maias e astecas. Entre esses dois últimos, para quem a poesia era conhecida como “flor e canto” e o ato de interpretá-las consistia no exercício de “cantar pinturas”, havia também a figura de um poeta *performer* cuja função principal era a de transmitir e perpetuar, através de versos, a memória de suas coletividades. Estas performances incluíam a recitação, a encenação e a representação pictórica do texto poético, fazendo uso, no caso dos antigos

maias, de signos fonéticos e hieroglíficos. Para tal fim, apoiavam-se em elementos da dança e da música, de forma assemelhada aos *haravicus* da civilização inca ou aos *hip hoppers* da contemporaneidade. De acordo com o pesquisador José Luis Rojas,

o verso foi muito empregado como recurso mnemotécnico, ajudado pelo ritmo dos tambores (...). A música estava muito ligada à poesia, que era “flor e canto”. Os poemas incluíam palavras intraduzíveis que serviam para marcar o ritmo. As composições eram feitas para serem recitadas ou cantadas, mais do que lidas, e os tambores e trombetas davam mais ritmo que melodia (ROJAS, 1988, p. 116).

Além de desenvolverem uma pintura e uma escrita sobre pedra e cerâmica, os maias clássicos também confeccionavam seus próprios livros, os códices, utilizando inicialmente materiais como cascas de madeira, pele curtida de animais ou tecido de fibras vegetais, técnica esta igualmente desenvolvida pelos astecas. Das centenas de códices que existiam à época da chegada dos colonizadores espanhóis, contudo, restaram apenas fragmentos de quatro exemplares, salvos milagrosamente da ação incineradora perpetrada pelos missionários católicos. Conforme assinala o historiador da literatura José Miguel Oviedo,

faz-se necessário lembrar que tais livros eram um conjunto de pictografias e hieróglifos que (...) constituíam a base a partir da qual a interpretação dos sábios ou entendidos e a difusão por via oral podiam completar o processo comunicativo. Mesmo estando escritos sobre folhas de papel de cortiça vegetal e costurados como páginas, não eram livros para ler, como os que conhecemos, mas para olhar, decifrar e lembrar (...). O fundamento da literatura indígena era a palavra viva, o ato verbal e sua repetição através das gerações (OVIEDO, 1995, p.40).

Para o autor, o material literário encontrado nessas fontes pode ser ordenado em duas categorias: a primeira diz respeito à prosa, ou seja, à palavra; a segunda refere-se à poesia, isto é, ao canto. A estes componentes, e tomando por referência o exercício de “cantar pinturas”, característico das civilizações pré-hispânicas no México e América Central, acrescentaríamos a ilustração plástica. Esta combinação entre arte verbal, música, movimento e imagem, por sua vez, remete-nos à forma pela qual se processam, na contemporaneidade, as interações entre o *rap*, o grafite e o *break*, dentro do conjunto performático que é a cultura *Hip-Hop*.

FOTO 7 – Break-dance

Fonte: Arquivo pessoal. Tirada em 07/09/2007.

Tais representações pictóricas ancestrais influenciariam esteticamente algumas correntes da pintura ao longo da história da Humanidade, a exemplo da arte muralista mexicana do início do século XX, em que se destacaram os pintores Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Já na obra de Jean Michel Basquiat, pintor afro-americano de origem caribenha, filho de pai haitiano e mãe porto-riquenha, encontraremos uma interessante fusão entre o icônico e o textual que nos remete, entre outras possibilidades, ao grafite e, conseqüentemente, às origens deste na arte rupestre. Grafiteiro, poeta, músico de *jazz*, *reggae* e *Rap*, fluente em espanhol e inglês, Basquiat sintetizou, ao longo de sua curta carreira, um perfil do artista performático e multicultural. Segundo crítica de Robert Farris Thompson (2001), os textos inseridos nas pinturas de Basquiat revelam diretivas culturais e deduções que tanto se colocam na condição de corajosos ensaios na autodefinição cultural, refletindo suas leituras e vivências, como traduzem, mais criticamente, como ele dá sentido a todas essas esferas.

FOTO 8 - GRAFFITE em foto preto em branco influenciado pela XILOGRAVURA



Fonte: Arquivo pessoal. Tirada em 17/10/2007.

Segundo Thompson (2001), “à medida que sincopava palavras, com passagens de cor algumas vezes emprestadas do expressionismo abstrato, e outras não”, seus textos propriamente ditos “caíam em discordâncias de rima, parecidas com o *Rap*”, efeito que o próprio Basquiat chamava de *eye-rap*, fazendo com que elas se transformassem, como ele também explicou, em “pinceladas reiteradas *ad libitum*”. Foi através da pintura de Basquiat, aliás, que o grafite conquistou, nos círculos acadêmicos, o status de arte, rompendo com o conceito de expressão plástica marginal que continua sendo utilizado por setores mais conservadores da crítica especializada.

Dentro do *Hip-Hop*, o grafite se desenvolveu a partir da demarcação de territórios por parte dos jovens de periferia, na forma de assinaturas pintadas sobre paredes, ou seja, as *tags*. Constituídas por um tipo de código que caracteriza a identidade dos grafiteiros, estas tags são utilizadas também como um recurso para marcar plasticamente a presença desses artistas na paisagem urbana. Diferentemente da pichação, imprime um caráter visual sofisticado à mensagem social e artística pretendida pelo grafiteiro, associando-se às imagens que compõem a obra. Em seu desenvolvimento, as tags foram evoluindo da sigla inicial para desenhos mais complexos até a forma de grandes painéis coloridos. Muitos desses painéis grafitados denotam, por sinal, nítida influência das artes visuais de tradição hispano-americana, uma vez que grande número desses criadores, entre eles Ramón Herrera, Lee Quiñones, Sandra Fabara ou Miguel Ramírez, é proveniente ou originário de países de língua espanhola como Porto Rico, Colômbia e Bolívia, dentre outros.

Considerando-se o termo grafite a partir do seu étimo grego *grapho*, que traduz significados como arranhar, gravar, pintar, desenhar, escrever, compor, inscrever, registrar, pode-se estender essa designação para o conjunto de atividades que incluem não só o

desenho, mas também a mensagem verbal. Na cultura hip hop, a palavra “escritor” é um termo que serve inclusive para designar o grafiteiro, quer ele pinte ou desenhe as suas mensagens, quer ele as inscreva na forma de uma assinatura colorida e ricamente trabalhada. A arte da graffitagem, influenciando e sendo influenciada pelo rap e pelo break, pode, ainda, promover a associação da imagem com o texto, numa só mensagem mural pictórica, consistindo assim mais um veículo de propagação do pensamento *Hip-Hop*.

Os primórdios do break estão relacionados ao grande sucesso de James Brown, artista norte-americano da *soul music*, por volta de 1969. Garotos porto-riquenhos da periferia nova-iorquina arriscavam movimentos de grande impacto, dando giros e saltos ao som dessa música. Novas coreografias foram se incorporando à dança como forma de protesto à guerra do Vietnã, para a qual eram recrutados muitos jovens das camadas menos favorecidas da população, principalmente os negros e os hispânicos. Em suas performances, esses *break-boys* criavam movimentos “quebrados” que denunciavam a situação dos mutilados de guerra e a robotização da sociedade, ou que sugeriam a ação dos helicópteros em combate através dos giros de cabeça sobre o chão, com as pernas abertas e erguidas para o alto. Conforme argumenta o antropólogo João Carlos Gomes da Silva, em estudo sobre a experiência paulistana do *Hip-Hop*,

esses elementos, passíveis de serem separados apenas em termos analíticos, foram amalgamados e transformaram-se em um sistema simbólico orientador das práticas culturais e das atitudes juvenis. O movimento *Hip-Hop* exprime-se por meio da arte e apropria-se das ruas como palco para o fazer artístico, mas em termos organizacionais o movimento encontra-se imerso na localidade. É nesse plano mais particular, o bairro, que os jovens se estruturam mediante as festas de rua, as crews ou as posses. As posses constituíram-se como espaço próprio pelo qual os jovens passaram não apenas a produzir arte, mas a apoiar-se mutuamente. Diante da desagregação de instituições tradicionais, como a família, e a falência dos programas sociais de apoio, as posses se consolidaram no contexto do movimento hip hop como uma espécie de “família forjada” pela qual os jovens passaram a discutir os seus próprios problemas e a promover alternativas no plano da arte. (...) As festas de rua transformaram-se em momentos de lazer e reflexão nos quais a dança, o grafite e o rap tornaram-se expressões de uma nova consciência política. Portanto, desde as origens o sentido da arte no âmbito do movimento *Hip-Hop* associa-se ao vivido”.(GOMES DA SILVA, 1999, p.26).

E complementa:

durante o processo de constituição, os elementos centrais do movimento hip hop foram sendo também desterritorializados e ganharam as grandes metrópoles mundiais. Pelos meios de comunicação, cinema, rádios, indústria fonográfica, redes de computadores etc., os jovens de diferentes metrópoles integraram-se ao movimento hip hop. Desde então, passaram a interpretar a realidade particular por eles vivida orientados por símbolos e práticas culturais elaboradas externamente. É o que hoje se verifica com a segunda geração de descendentes africanos na França, com os jovens turcos na Alemanha e com os jovens excluídos nos bairros periféricos de São Paulo e nas cidades satélites de Brasília (p.28).

Referências mais contemporâneas acerca da cultura *Hip-Hop* no cenário mundial, entretanto, não poderão deixar de mencionar as experiências verificadas nos países africanos, no mundo árabe ou entre os diferentes povos asiáticos, assim como as especificidades do exemplo hispano-americano. Em cada uma delas pode-se verificar diferentes influências e conexões.

A trajetória do grupo cubano Orishas, por exemplo, sinaliza para uma síntese poético-musical entre a tradição oral dos *griots* africanos, o rap e a cultura afro-caribenha, desenvolvendo em seu canto falado um discurso poético de conteúdo social, mas híbrido de referências à religiosidade e à cultura do povo cubano. A fé católica, herança dos primeiros colonizadores espanhóis, aparece mesclada à *santería* e a diversos outros elementos que constituem o vasto legado cultural dos povos iorubá, o que promove uma integração entre a estética hip hop e a rítmica do *son*, a literatura de tradição oral, a poesia de Nicolás Guillén e os africanismos da língua espanhola, para dar alguns exemplos. Processo semelhante resulta do trabalho de grupos hispânicos de rap como o mexicano Molotov, que elabora suas performances poéticas fazendo uso do espanhol entremeadado de palavras ou frases inteiras em língua inglesa, e vice-versa.

A interação entre oralidade, palavra escrita, música e outros sistemas culturais encontraria, ainda no século XX, referências anteriores à experiência hip hop. Também dentro dos Estados Unidos da América, durante a década de 1950, a presença da chamada *beat generation* na cena cultural e literária do país promoveria, através de nomes como Allen Ginsberg, William Burroughs e Jack Kerouac, entre outros, segundo entusiasmada

crítica escrita por Rodolfo Garcia Lopes (1999), “não só o maior fenômeno cultural e literário da segunda metade do século em todo o mundo”, mas também semearia o solo para a contracultura dos anos 1960 e início dos 1970, com repercussões imediatas no comportamento, no cinema e na TV.

FOTO 9- *Dj Gui Raiz no I Encontro Nordestino de Hip-Hop*



Fonte: Arquivo pessoal. Tirada em 07/09/2007.

A recepção negativa aos *beats*, no entanto, baseada na ênfase conferida principalmente aos seus estilos de vida, mais do que propriamente às suas obras literárias, acabariam prejudicando a apreciação crítica da sua contribuição. Através deles, tornou-se possível, entre muitas coisas, a abertura para outras culturas, com a introdução do zen-budismo e o interesse pelos mitos indígenas, a revalorização de uma tradição visionária e dionisíaca da arte poética, re-despertando o interesse por criadores como Walt Whitman e Arthur Rimbaud, o aguçamento da consciência política e racial ou, ainda, a recuperação da oralidade da poesia, “fazendo-a saltar da página impressa para a fala, em recitais que fundiam poesia e jazz”.

Referindo-se a Kerouac em particular, Rodrigo Garcia Lopes defende que sua grande contribuição para a literatura norte-americana estaria na introdução de uma “prosódia bop espontânea”, estilo estimulado “não por motivos literários, mas musicais: o jazz de Thelonius Monk, Dizzy Gillespie e, principalmente, Charles Parker”. Esse método

de composição tomava por base a respiração e a improvisação do bebop, “jazz e bop no sentido de um saxofonista tomando fôlego e soprando uma frase em seu sax, até ficar sem ar novamente”. O “ritmo sincopado e vertiginoso” da prosa de Kerouac, conforme assinala Garcia Lopes, “com suas fusões e alterações no tempo, com seus catálogos de sensações e visões”, previram, por exemplo, “a poética da fala rítmica que se observa hoje no *Rap*”.

A experiência bilíngüe ou de fusão lingüística viabilizada no *Rap*, além de ser esteticamente inovadora, encontra paralelo na produção literária de uma grande quantidade de poetas e prosadores contemporâneos da literatura escrita nos Estados Unidos e outros países da América, a exemplo do escritor de origem dominicana Junot Díaz, assim como no chamado *brown rap*, ou rap chicano. Em seu *Livro Vermelho do Hip Hop*, o jornalista Spensy Pimentel (1997, p.15) lembra que esta modalidade do *Rap*, originária das comunidades de migrantes hispânicos na Califórnia, “se pauta pela afirmação da identidade latina, com seu estilo *pachuco*, suas técnicas de *lowriding*, arte de transformar carros, adaptando uma suspensão que os faz pular como se estivessem dançando rap, e o seu *spanGLISH*”.

O poeta contemporâneo espanhol Dionisio Cañas (2002), em estudo sobre o contingente hispânico nos Estados Unidos e a literatura produzida em *spanGLISH*, reforça esse argumento, informando que “em última instância, ser latino significa comportar-se, amar, comer, viver, de uma maneira latina, ainda que não se fale espanhol diariamente, ou ainda que se escreva em inglês”. Cañas (2002) ressalta que um dos mais importantes fenômenos nessa direção é o advento da chamada literatura *nuyorican*, que teve origem na cidade de Nova Iorque, no final dos anos 1960. Transitando do inglês para o espanhol, e daí para o *spanGLISH*, os textos *nuyorican* podem realizar, ainda, uma movimentação inversa, promovendo uma hispanização de vocábulos da língua inglesa. “Do ponto de vista social”, afirma Cañas, “esse movimento poético fazia parte de um conjunto de manifestações artísticas e políticas” que marcariam não apenas a década de 1970, mas também as seguintes, no qual “os grafites de rua e os de metrô foram uma das contribuições mais significativas”. Além do caráter de compromisso social e manifestação de uma identidade cultural, essa poesia revela outra importante característica: sua oralidade. “Costuma ser uma poesia que está concebida para ser atuada e com a possibilidade de se converter em performance”, conclui Dionisio Cañas.

Em matéria jornalística assinada por Xico Sá (2001) sobre o poeta, teatrólogo, cineasta, pintor e militante do movimento negro Francisco Solano Trindade, cuja trajetória

literária, desenvolvida entre os anos 1940 e 1960 do século passado, teve por base a cidade de São Paulo, encontramos um dado significativo. Por haver reunido, ao longo de sua obra, “militância, lirismo e uma oratória que mais parecia um assobio”, além de ter cravado em sua poesia a expressão “mano”, “prefixo obrigatório de hoje entre os *rappers* e jovens da periferia, na poesia negra brasileira pré-Racionais *MCs*”, o poeta pernambucano é lembrado como uma espécie de “avô dos *rappers*”, para quem poesia e militância política eram componentes indissociáveis. O apego ao panfleto, segundo Xico Sá, o que o aproximaria mais intimamente ao discurso dos próprios Racionais *MCs*, não impediria que a poesia de Solano fosse admirada por outros criadores e intelectuais brasileiros como Otto Maria Carpeaux, Roger Bastide, Sérgio Milliet ou Carlos Drummond de Andrade. Citando o escritor Darcy Ribeiro, que tratou da militância do poeta em seu livro *Aos Trancos e Barrancos – Como o Brasil Deu no que Deu*, de 1985, Xico Sá recorda ainda que Solano Trindade foi também um dos mais importantes nomes do século passado no processo de recuperação da auto-estima dos negros no Brasil, estando aí “a semelhança do poeta com a legião de “manos” do *Rap*, que segue a mesma pegada”.

FOTO 10 – Baixinho do Pandeiro e Nelson Triunfo

Fonte: Arquivo pessoal. Tirada em 27/10/2007.

A cidade de São Paulo, importante cenário da diversidade cultural brasileira e destino quase que obrigatório de migrantes de várias procedências, como os nordestinos Nelson Triunfo e Nino Brown, tornar-se-ia, gradativamente, da mesma forma que acontecera com a literatura de Cordel, a cantoria ou a obra performativa de Solano Trindade, um ambiente propício ao desenvolvimento do *break*, do *Rap* e do grafite, concretizado através de múltiplas trocas culturais.

Em sua tese de doutorado sobre a cantoria nordestina e, mais especificamente, a cantoria de viola, Maria Ignez Novaes Ayala lembra que:

os nordestinos tiveram o seu “porto” de chegada no velho bairro do Brás, caracterizado já no fim do século XIX por receber, ainda que temporariamente, os que vinham “de fora”(…).O espaço simbólico nordestino, no Brás, criou-se a partir da manutenção de hábitos culturais.

Ali encontram um comércio de gêneros alimentícios regionais, práticas artísticas e recreativas. Configura-se como um ponto de encontro privilegiado dos conterrâneos, que aí se reúnem não somente para trocar informações sobre parentes e amigos, como também para se auxiliarem mutuamente (...). A solidariedade entre os conterrâneos, quase tão forte quanto a implicada em relações de parentesco, evidencia-se até na linguagem: a expressão “irmãos do Norte” é extremamente carregada de significação; são todos “irmãos do Norte, cooperando uns com os outros nas misérias e alegrias cotidianas (AYALA, 1988, p. 38).

Por outro lado, também entre os “manos” do *Hip-Hop*, na condição de poetas à margem como os cantadores nordestinos, a experiência da migração do interior do Nordeste para os grandes centros ditaria um comportamento assemelhado, não apenas do ponto de vista de uma resistência cultural, mas também no que concerne às condições da própria sobrevivência e inserção social.

Outros registros dão conta de que foi através dessa experiência urbana que a cultura hip hop nacional encontrou em grandes centros como São Paulo o seu principal eixo difusor. Conforme assinala Amailton Magno Azevedo em estudo desenvolvido sobre a música, a oralidade e a sociabilidade dos *rappers*,

as imagens da cidade que aparecem no *Rap* (...) com a descrição de viveres de personagens e grupos marginalizados, expressam as sociabilidades das músicas, suas aspirações e tensões com a própria cidade. Por meio da audição da música e da oralidade, é possível compreender como e por quê escolhem suas formas de existência. Ao tomar como tema a vivência de personagens despossuídos, os rappers vão revelando uma outra cidade de São Paulo, ingrata para certas culturas, excludente, desumanizada (MAGNO AZEVEDO, 2001, p.370).

Um significativo contingente desses *rappers* está constituído, quando não de nordestinos de nascimento como os pernambucanos Nino Brown e Nelson Triunfo, de descendentes destes: são os “paraíbaes” do Rio de Janeiro, os “candangos” de Brasília ou os “baianos” de São Paulo. A mãe de Mano Brown, mestre de cerimônia do grupo Racionais MCs, migrou da região de Feira de Santana, na Bahia, mesmo Estado onde nasceu o avô do *rapper* paulistano Xis.

O poeta Gog, um dos mais expressivos nomes do rap brasileiro, é filho de piauiense, e seu parceiro, Japão, é de Pernambuco, lugar de origem da mãe de Max B.O., membro do grupo de *Rap* Academia Brasileira de Rimas. Esta massa migrante de “irmãos do Norte” e seus descendentes, ao tempo em que desenvolvia práticas tradicionais como a cantoria e o Cordel, foi assimilando informações novas como o hip hop e estabelecendo

com elas algumas trocas, das quais resultariam, entre outras práticas híbridas, o rap-embolada.

Por todo o país, onde o *break* e logo em seguida o *Rap* vinham se afirmando desde o início da década de 1980, a princípio como uma curiosidade disseminada pela mídia e, mais tarde, como atitude, outras experiências consolidariam a presença de uma estética *Hip-Hop* na cultura brasileira. Neste sentido, além do exemplo de São Paulo, Belo Horizonte ou Brasília, com seu entorno de cidades satélites lotadas de migrantes, outras referências se fazem destacar em todo o Brasil. A aproximação do rap com a tradição dos trovadores gaúchos em Porto Alegre, passando pelo flerte do break com a capoeira e o tambor de crioula maranhense, do grafite com o Cordel no Recife, até a assimilação dos improvisos poéticos do partido alto no Rio de Janeiro, são exemplos de experiências que reforçam esse caráter de fusão intercultural por que vem passando o hip hop praticado no Brasil. Conforme argumenta Spensy Pimentel (1997, p.33), “hoje já está bem clara a conexão do rap com a herança do samba de raiz e o espírito da malandragem consciente de bambas como Bezerra da Silva e Martinho da Vila”. Isto possibilitou diversos encontros ao vivo, ou registrados em disco, entre *rappers* e partideiros, a exemplo do que ocorreu entre Marcelo D2 e pastoras da Velha Guarda do samba, ou o da mangueirense Lecy Brandão com o MC paulista *Rappin Hood* para a versão samba-*rap* de “Sou Negrão”, escrita por este último. Na levada de um partido alto, modalidade de repente praticada tradicionalmente pelos sambistas da tradição carioca em seus encontros informais, a sessão é aberta com o seguinte diálogo, improvisado pelos dois:

LB: Aí, o *Rap* é o novo partido
 Rappin Hood é o partideiro
 Salve o samba, salve o rap brasileiro

RH: Subi o morro pra cantar, rapear, rapear
 Que é pra malandro se ligar, rapear, rapear
 Que malandragem é trabalhar, rapear, rapear
 E a pivetada estudar, rapear, rapear (HOOD; BRANDÃO CD, 2001)

Estabelecendo uma analogia entre *rapper* e partideiro, *Rap* brasileiro e novo partido, esta experiência acabaria por estabelecer não somente uma fusão rítmica e poética entre os dois estilos, mas também reiterar o argumento de Spensy Pimentel (1997, p.33), para quem o rap já não é o “filho bastardo” da cultura afro-brasileira.

3.2 O Hip-Hop no Nordeste

No Nordeste brasileiro, datam de princípios dos anos 1980 os primeiros registros de uma presença *hip hopper*, com a atuação dos *break-boys*. Desde então, eles foram se multiplicando rapidamente, sobretudo nos grandes centros urbanos. Novos e interessantes cruzamentos vêm se processando a partir do encontro do hip hop com as diversas manifestações culturais da região ao longo desses anos, seja no Piauí, em Sergipe ou no Rio Grande do Norte.

Na cidade de São Luís do Maranhão, o acento afro-indígena de expressões poético-musicais como o tambor de crioula e as diversas modalidades do bumba-meu-boi, que já haviam sido assimiladas pelo *reggae* praticado na ilha e este, por sua vez, também representante da tradição oral *griot* e herdeiro da dicção *toast*, compareceram como ingredientes incorporados a algumas expressões locais do *break* e do *Rap*. A banda maranhense de *reggae* Tribo de Jah, por sinal, colaboraria com essas trocas culturais, fundindo ao seu *roots reggae* elementos do coco de embolada.

Grupos cearenses como a Comunidade da Rima flertam com suas raízes nordestinas em Fortaleza, mesclando aos elementos da cultura hip hop as linguagens do baião, do forró, a poética dos cantadores de viola e a poesia de nomes como Patativa do Assaré. O poeta cearense, aliás, produziu vasta obra literária que, além de não estabelecer uma fronteira mais rigorosa entre a literatura e a música, transita tranqüila e sabiamente do registro mais culto ao mais coloquial, reproduzindo a linguagem simples do homem sertanejo e a estrutura característica dos versos de Cordel:

Poetas universitaro
 Poetas de cademia
 De rico vocabularo
 Cheio de mitologia
 Se a gente canta o que pensa
 Eu quero pedir licença
 Pois mesmo sem português
 Neste livrinho apresento
 O prazê e o sofrimento
 De um poeta camponês (Sic.)

(ASSARÉ, 1978, p. 77)

ou os procedimentos formais das estruturas canônicas:

Tendo por berço o lago cristalino
Folga o peixe, a nadar todo inocente
Medo ou receio do porvir, não sente
Pois vive incauto do fatal destino.

Se na ponta de um fio longo e fino
A isca avista, ferra-a inconsciente,
Ficando o pobre peixe de repente,
Preso ao anzol do pescador ladino.

O camponês, também, do nosso Estado,
Ante a campanha eleitoral, coitado!
Daquele peixe tem a mesma sorte.

Antes do pleito, a festa, riso e gosto,
Depois do pleito, imposto e mais imposto.
Pobre matuto do sertão do Norte! (sic.)

(ASSARÉ, 1956, p.205)

Segundo Gilmar de Carvalho (2002, p.10), quem já teve a oportunidade de presenciar Patativa do Assaré recitando seus poemas, “sabe exatamente a importância não apenas da voz, mas do corpo todo que cresce e diz o poema”, ou seja, “sabe exatamente o que significa performance e que seu poema escrito ou impresso é apenas um ponto de partida para uma dimensão muito maior que se perfaz quando de sua enunciação”.

A figura do peixe, aliás, animal que transita no meio fluido e que dá nome ao soneto em questão, funciona aqui como metáfora da própria trajetória do poeta cearense. Incorporando o signo da bipolaridade, Patativa do Assaré construiu sua obra poética como um peixe que transitasse sempre entre duas distintas águas, perpassando com naturalidade e elegância os limites que se pretendem estabelecer entre a poesia oral e a escrita, a fronteira entre a chamada literatura popular e a canônica ou as barreiras estabelecidas na discussão sobre o que é letra de música e o que é poema. Esta ilustração se amplia ainda mais se nos dirigirmos à compreensão da influência estética do Cordel e da cantoria sobre a produção *hip hopper* cearense e nordestina, que igualmente se desloca, em seu elemento e à sua maneira, qual peixe que transitasse performaticamente entre as águas da tradição e as da contemporaneidade.

Também em Salvador, esta representação encontraria significativo lugar. As trocas estabelecidas entre o eletrônico e o acústico, verificadas pela utilização, junto aos efeitos de bases pré-gravadas, do berimbau e outros instrumentos de origem africana por alguns grupos de *Rap*, a exemplo do Atitude Presente e do Simples *Rap*'ortagem, ou mesmo, o caráter de crônica do cotidiano que passeia entre o jornalismo e a poesia que o título deste último grupo sugere. Aí encontramos as interferências lingüísticas do inglês convivendo com as referências à ancestralidade iorubá, presentes na identificação de bandas como a Erê Jitolu, e em posses como a Ori, palavra que pode ser traduzida, aliás, naquele idioma africano, como cabeça ou inteligência; vozes de sonoridade múltipla, enfim, que tanto apontam para a capoeira, o maculelê e as práticas orais herdadas dos povos da África, como sinalizam para uma sintonia com “a restauração negra do urbano” de que nos falou Tricia Rose, processada através da expressão artística e do exercício de cidadania que permeiam a cultura *Hip-Hop*. A ação desses grupamentos *hip hoppers*, na Bahia como em tantas outras partes do Nordeste, do Brasil ou do mundo, diferentemente da visão cultural estereotipada que determinados setores da nossa sociedade pretendem cristalizar, não está circunscrita apenas à questão estética e ao ludo.

3.3 O *Hip-Hop* em João Pessoa

Na cidade de João Pessoa, o movimento *Hip-Hop* tem seu início na década de 1980, a princípio influenciado pelo *Break-dance*: alguns jovens oriundos de vários bairros e comunidades da cidade vão impulsionar esta cultura formando seus grupos de dança, também denominada dança de rua por alguns componentes. Os jovens Valmir Vaz, Dinarte da Nóbrega e Fabio Palmeira serão os protagonistas pioneiros do movimento *Hip-Hop* de João Pessoa; em 1986, estes criariam o grupo Elétricos *Break*, sendo este o primeiro grupo que representou o *Hip-Hop* em João Pessoa.

Os principais locais de encontro dessa “galera” era no centro de convenções da cidade denominado Espaço Cultural e na calçada de uma loja de roupas de estilo dance no centro da cidade chamada de Jet Set, onde os grupos se encontravam para dançar, com o apoio da gerente da loja. Ocorreram também, nesta época, apresentações do *Break-dance* no Sesc e em eventos voltados para a apresentação de grupos de dança paraibanos. Desde o início, o movimento *Hip-Hop* pessoense é permeado por práticas inovadoras em associação

com espaços institucionais, midiáticos e de mercado. Segundo Queiroz (2007), toda esta movimentação

trata-se assim da constituição de um espaço social permeado por distintas lógicas e agenciamentos que não sufocam a emergência de um grupo com viés mais politizado que encontra na linguagem do Hip-Hop o instrumento adequado para a expressão de suas diferenças e aspirações (QUEIROZ *apud* WEBER & LEITHÄUSER, 2007, p.302).

Esse momento é marcadamente impulsionado pelo surgimento de outros grupos de *Break-dance*, que buscavam sua inserção na cena cultural da cidade, já que o espaço social havia sido criado pela denominada “primeira escola” do *Hip-Hop* pessoense, como foi o caso do grupo Elétrico *Cia*. Em 1989, acontece o marco na produção musical do movimento *Hip-Hop* da cidade de João Pessoa. Os pioneiros Dinarte e Paulinho gravam o *Rap* “Melo” da Setusa, o qual fazia uma alusão ao ônibus de transporte coletivo da época chamado de Setusa; por sua vez, os *Break-Dance* Valmir e Fabio Palmeira se uniram com o parceiro Dinarte e se integraram juntando a dança com o Rap, formando o grupo *Hip-Hop Dance*.

FOTO 11 – Valmir Vant (Tribo Ethnos)



Fonte: Arquivo pessoal. Tirada em 21/11/2007.

A ocupação dos espaços por toda a cidade era grande, iniciaram-se as apresentações em praças e centros comunitários, com destaque para o de Mangabeira, mas o local que se firmou como ponto de encontro do *Hip-Hop* paraibano foi o Centro de Convenções do Espaço Cultural, que se consolidou como um espaço de articulação do movimento, onde se desenvolveram estudos, aulas de dança e houve também o estímulo à composição de *Rap* e *Discotecagem*; porém, após dois anos, pesou o preconceito em relação à cultura de rua, de periferia, sob a alegação de que estava atraindo “todo tipo de gente” e promovendo a desordem. A direção do local proibiu os encontros da juventude.

Em 1990, fora criada a Tribo Ethnos pelo Break-Dance Valmir; este grupo promove um crescimento do movimento agregando, além da dança, a música, a literatura, o desenho. Segundo Queiroz (2007), este momento ocorre devido

à emergência de distintas vertentes do movimento que evidenciam sua abertura para a diversidade, as restrições do gênero coexistindo com distintas possibilidades expressivas (QUEIROZ *apud* WEBER & LEITHÄUSER, 2007, p.303).

Neste sentido posto pela autora, o movimento, através da Tribo Ethnos, começa a agrupar outras artes dentro da manifestação do *Hip-Hop*. As influências, principalmente do jovem Valmir, são colocadas em evidência, ocorrendo a entrada da música oriental e do desenho de quadrinhos, que comunga com o próprio Graffite, um dos elementos do *Hip-Hop*. Assim, é chegado o momento da expansão e concretização do movimento *Hip-Hop* na cidade de João Pessoa que, juntamente com o Grupo Justa Causa, que tinha como vocal o *rapper* Cassiano Pedra, promoveram este acontecimento histórico da cultura urbana pessoense, que ficou conhecida como primeira geração do *Hip-Hop* da cidade.

Um outro pioneiro do *Hip-Hop* paraibano é o *rapper* Alê da Guerra Santos, que trouxe para o movimento, através de suas composições, a temática racial, como jovem negro que se inspirou nos negros norte-americanos como os Panteras Negras e os Black Power. Mas ele observa o seu cotidiano antes do *Hip-Hop* e comenta que

aos quatorze anos mais ou menos, eu achava que queria ser surfista, eu queria ser skatista e eu achava também que queria ser branco, porque eu via os brancos no mundo do surf, aquela beleza toda, juventude, distração, a mulherada de olho nos cara, e eu achava que queria ser branco, entendeu? É ...não alisava o cabelo e pintava de louro não, mas

eu achava isso, e na verdade tinha um espaço na minha cabeça e faltava uma coisa...aí chegou o Break como resposta social para mim, sabe, a identidade com a questão da negritude, a preocupação com a política, educação, violência...é consciência social e consciência negra. O *Hip-Hop* veio pra mim como resposta a essas questões, entendeu? (ALÊ DA GUERRA SANTOS, 2008).

Na postura afirmativa com que fala o *rapper* Alê da Guerra Santos, nota-se um encontro com o conhecimento que pode abrir oportunidades reais para um jovem negro que até então não vivia o seu mundo real concreto. Seus anseios, antes do *Hip-Hop*, como o próprio descreve, se baseavam em consumir uma cultura que não era a sua, que não tinha a ver com a sua realidade cotidiana. Isto só vai ser superado após seu ingresso na cultura *Hip-Hop*, o que promoveu neste jovem negro a sua tomada de consciência do pertencimento étnico, aguçando o seu espírito de liderança, pois o *rapper* Alê da Guerra Santos é também, para a chamada segunda geração do *Hip-Hop* paraibano, uma fonte de inspiração, na medida em que não poupa a temática racial na suas letras, como se pode constatar no seu recente *CD* denominado *Black Power* (Poder Negro). No *Rap Panther II*, (ideologia e atitude), ele versa:

A cor é preta sim, e não estão de luto
Unidos, munidos de informação
Pra enfrentar todas as indiferenças
Os que vivem à margem
São nossos irmãos (idem).

Com esta forma presente e afirmativa do *Rapper* Alê da Guerra Santos, ele consegue firmar seu estilo como um Rap comprometido com as causas raciais e, ao mesmo tempo, “beber” da fonte do *Hip-Hop* mundial, nascido nos guetos novaiorquinos, com a referência do Movimento Negro norte-americano.

Em todo este contexto histórico do *Hip-Hop* na cidade de João Pessoa, a década de 1990 se concretizou como a afirmação do movimento, surgindo novos grupos, festivais e alguns registros fonográficos, como a coletânea *Funk* Peso Brasil, pela gravadora Somax, do Recife. O disco era composto de quatro faixas, incluindo a “melô do Setusa” que, além do *Rapper* Dinarte, incluía os *Mc*'s Negrão, Danilo e Carlinhos, dentre outros. Uma curiosidade desta produção foi a capa do disco, que foi feita com a imagem do antigo lixão do Roger, anunciando uma crescente politização do movimento, com letras de cunho social mais acentuado.

Em 1993, vai acontecer uma terceira edição deste disco e, mais uma vez, a crítica social dá o tom da produção com os temas “droga, perfil do Brasil e melô da educação”. O ano de 1997 é marcado pelo surgimento de outros grupos de *Hip-Hop* como o “Aliados de Mangabeira”; já em 1998 o grupo Realidade Crua aparece na cena cultural e, 1999, é a vez do surgimento do grupo Revolucionários do *Rap*, que são grupos em evidência até hoje, como o grupo Afro-Nordestinas, premiado pelo Hutus 2007 como maior evento da categoria no Brasil.

No século XXI, com a cena do *Hip-Hop* pessoense ampliada, os grupos são vários. Fazer um mapeamento preciso dos seus surgimentos implicaria um longo inventário, incompatível com o tempo previsto para esta pesquisa. Assim, considerou-se que o registro oral dos próprios *Rapper*, *B.Boys*, *Djs*, *Mc's* e *Graffiteiros*, eram suficientes para demonstrar que o *Rap* chegou para ser o som do século XXI da juventude negra.

Na cidade de João Pessoa, principalmente os negros da periferia, tem-se que o *Rapper* Cassiano Pedra foi um dos fundadores da posse Nova República, movimento que, para ele, revelou muitos artistas novos na cena atual desta cidade. Um deles é o *Dj* Gui Raiz, morador de Mangabeira, que carrega no próprio, nome segundo ele, a cultura nordestina na raiz mesmo. Em um diálogo comigo sobre o significado de ser *Dj*, ele observou que “assim como existe a profissão de médico, advogado, para mim ser *Dj* é uma profissão que eu amo e faço com toda dedicação”.

A cena *Hip-Hop* que se estendeu do ano 2000 para cá pode ter o ano de 2007 como um marco do apogeu do movimento, concretizando-se como o ano em que o movimento *Hip-Hop* de João Pessoa sediou o II Encontro Nordestino de *Hip-Hop*, evento que teve sua primeira edição no Recife, em 2006, e ganhou importância na capital da Paraíba, em setembro de 2007. À frente do Fórum Municipal de *Hip-Hop*, a *Rapper* Kaline Lima liderou toda a produção e execução do evento, com uma equipe dinâmica que incluía uma boa parte dos integrantes do *Hip-Hop* pessoense, como o *Dj* Mauro, os *Rapper* General Frank, Júnior Só, Mussum Racional, além da pesquisadora sobre a linguagem do *Rap* Márcia Felix, dos Grupos Anjos Rebeldes, Mensageiros da Paz, Primo Max, Leonardo Almeida. Estavam também os *Rappers* da Bahia, como Jorge Hilton; o maranhense Lamartine, Tigre Faces do subúrbio, o *Graffiteiro* Giga Brow e tantos outros que infelizmente não cabe aqui citar, dada a extensão da lista dos nomes de tantos que contribuíram para a concretização deste evento, de grande importância para o

fortalecimento da cultura urbana periférica nordestina, produzida pela juventude negra excluída pela cidade, que tem sua atenção voltada para a praia.

O ano de 2007 ainda seria o ano do *Rap&Rep*, o primeiro Encontro Nacional de *Rappers* e *Repentistas* de todo o Brasil, realizado pelo Ministério da Cultura e governo do estado da Paraíba na cidade de Campina Grande, entre os dias 26 e 28 de outubro, um evento que contou com, além dos shows com grupos da cena brasileira do *Hip-Hop* como GOG e Z'África Brasil, encontros e debates sobre o tema, com a presença de personalidades da cultura brasileira como o poeta Bráulio Tavares, o Ministro da Cultura Gilberto Gil, o Rap'entista Zé Brown, Nelson Triunfo, Nino Brown e tantos outros nomes importantes envolvidos nesta manifestação popular.

FOTO 12 – I Encontro nacional de *Rap* e Repente



Fonte: Arquivo pessoal. Tirada em 27/10/2007.

Foram realizadas, durante os três dias do evento, oficinas de literatura de cordel, *Graffitiagem*, *Break-Dance* e *discotecagem*, com destaque para o encontro da *Rapper* Kaline Lima com o *Repentista* Oliveira de Panelas, chamado vice-versa. Neste Encontro pôde-se

assistir, tanto no palco como nos bastidores, a importância de não separar a manifestação cultural que vem do povo, pois, ainda na passagem de som, momento que antecedia o show, bastaram alguns segundos de pergunta e Oliveira de Panelas soltou irradiante verso para explicar esse Encontro do *Rap* com o Repente, dizendo:

Você vai de baixo para cima e fala com bela sinfonia
que parece que você é a própria história do *Rap* e do Repente
numa mesma glória, cantando a canção na mesma melodia
o que você canta refina na garganta o seu traçado, seu passo
vai pra frente vai de lado, não erra o passo do compasso e
tem vez que eu penso que nem eu faço o que de
bem você tem praticado (OLIVEIRA DE PANELAS, 2007).

Para a *Rapper* Kaline Lima integrante do grupo Afro-Nordestinas, ter participado desse encontro com Oliveira de Panelas denominado vice-versa foi uma das experiências mais importantes da sua vida. Segundo ela, além da possibilidade de trabalhar com uma pessoa extremamente organizada e determinada profissionalmente que é o *Dj* Gui Raiz, ter cantado ao lado do Repentista Oliveira foi algo muito especial. Kaline ainda observa que

[...] me possibilitou trabalhar com a figura que é extremamente especial que é Oliveira de Panelas, ele é de uma inteligência singular, assim, é complicado, são duas vertentes que se unem em alguns pontos e se diferenciam em diversos, foi uma experiência extremamente positiva para minha área profissional né, e assim, pessoal das amizades que se criaram; o *Rap* e Repente ainda é uma interrogação (KALINE LIMA, 2008).

Kaline Lima foi também uma das produtoras do I Encontro Nacional de *Rappers* e Repente realizado na Paraíba. Para ela, ainda não foi o evento ideal, o projeto era interessante mas na prática houve alguns desencontros. Na opinião da *Rapper*, ele não se conclui porque faltaram algumas obrigações, mesmo assim, para Kaline, a proposta do projeto é o sonho de todos que fazem a cultura popular acontecer, principalmente para os nordestinos que produzem a cultura *Hip-Hop*.

O fato de ter acontecido na Paraíba o primeiro evento dessa importância, onde as manifestações contemporâneas encontraram-se com as tradicionais, serviu tanto como projeto-piloto quanto para mostrar ao Brasil que é preciso descentralizar os principais eventos culturais do eixo Sudeste. De fato, a cidade de Campina Grande representou muito bem a importância do I Encontro Nacional de *Rappers* e *Repentistas*, dando toda estrutura para o evento e seus participantes, sobretudo àqueles que vieram em caravana das várias regiões do país. Para a maioria dos *Rappers* que participaram do evento, o saldo foi positivo, como afirmou o *Rapper* e *Dj* ativista cultural Mauro, da comunidade da Ilha do Bispo, onde tem um programa na rádio local destinado à produção da cultura *Hip-Hop* pessoense e nordestina: “o evento me proporcionou ficar cara a cara com figuras importantíssimas do *Hip-Hop* nacional, a exemplo do poeta urbano GOG, de Nelsão Triunfo, de *Z'África Brasil* e tantos outros”.

A importância desse evento como visibilidade e auto-afirmação da produção cultural nordestina fica clara nos depoimentos dos integrantes da cultura *Hip-Hop* nordestina, porém deve-se observar que encontros iguais a este vão além da perspectiva do espetáculo, conforme assinala a *Rapper* Kaline Lima:

o *Rap* e *Repente* foi a oportunidade de atingir um público que é da nossa origem e abrir nossas portas para conhecer as nossas raízes, eu acho assim, foi a oportunidade de a gente quebrar várias barreiras de preconceito, de conhecimento, eu acho que isso, essa semelhança né, do *Rap* com o *Repente*, que é a história do improviso né, da dissertação improvisada, do *Freestyle*, eu acho que isso nos traz um valor que é muito particular; por exemplo, na minha concepção, na minha trajetória de onze anos no *Hip-Hop*, uma coisa que se repete muito é a história que o *Hip-Hop* é norte americano, né, e aí a gente consegue num dado momento identificar uma coisa extremamente regional brasileira e assimilar, então isso nos traz uma auto-estima e uma legitimidade de argumentação (KALINE LIMA, 2008).

Com este relato, a *Rapper* Kaline Lima revela o poder de conhecimento que a cultura *Hip-Hop* proporciona ao jovem que a ela se junta, pois ele fica sabendo que existe uma tendência social de evidenciar uma determinada manifestação cultural, aliando seu nascimento ao grande centro capital. Como aconteceu com o *Blues* e o *Jazz*, a cultura *Hip-Hop* é elucidada da mesma forma. Porém, para quem vive a manifestação, é sabido que a cultura de rua rompe com qualquer limitação ou tentativa de impor fronteiras, como a própria Kaline Lima observa ao reconhecer que o fato de o *Hip-Hop* ter se concretizado

nos EUA não tira o brilho do restante do mundo em readaptá-lo à linguagem local, o que acontece principalmente em forma de denúncia social, nos países de terceiro mundo.

Passado o “calor” do I encontro Nacional de *Rappers* e Repente, e reconhecendo sua repercussão nacional como afirmaram os *Rappers* citados acima, era chegada a hora de expandir a produção artística local para o mundo, e foi exatamente isto que aconteceu com o grupo paraibano Afro-Nordestinas, que foi indicado como melhor disco demo (disco de demonstração) pelo prêmio Hutus, o maior evento brasileiro voltado para cultura *Hip-Hop* que acontece todo ano na cidade do Rio de Janeiro. Na seqüência, a indicação fora transformada em premiação e, fechando o ano de 2007, a Paraíba e o Nordeste brasileiro foram representados por Juliana e Kaline Lima, que formam o grupo Afro-Nordestinas.

As duas foram pessoalmente receber o prêmio no Rio de Janeiro, em novembro de 2007 e, ao receberem o prêmio, não deixaram de protestar contra o preconceito que alguns cariocas têm com os nordestinos, principalmente devido ao fato de a organização do prêmio Hutus ter anunciado que o grupo Afro-Nordestinas vinha de João Pessoa –PA, referindo-se à sigla do estado da Paraíba como se fosse a mesma do estado do Pará. Kaline Lima, em desabafo, disse: “até para receber prêmio somos confundidos, agora eu queria ver qual seria a reação de vocês aqui do Rio se colocassem na sigla do seu estado RG”, afirmou Kaline Lima..

Contudo, o importante foi que a cultura *Hip-Hop* pessoense e nordestina deu passos largos no ano de 2007 rumo a uma certa autonomia. Tanto isto é fato que, até início de 2008, na cidade de João Pessoa, jamais um grupo de *Rap* havia se apresentado em eventos de entretenimentos da cena noturna da cidade, que compreende outros públicos e outros espaços além da periferia. E o grupo Afro-Nordestinas, durante o mês de março de 2008, apresentou-se na casa de show Galpão 14, no Centro Histórico da cidade, junto com bandas como Gunjha Ragee e as Bastianas, evento este que foi registrado e exibido pela TV Cidade de João Pessoa, quebrando, de uma vez por todas, uma barreira entre a cultura que brota dos guetos pessoenses e a cultura juvenil de classe média produzida, na maioria das vezes, por universitários da cidade de João Pessoa.

Toda essa fase de mudança ocorrida na cidade de João Pessoa, Campina Grande e demais localidades relatadas até aqui, através da cultura *Hip-Hop*, tem sua fundamentação numa constante luta, não só dos *Rappers* da cidade, mas também do entorno social da comunidade e de outros segmentos dos movimentos sociais. Embora estes, no início da manifestação *Hip-Hop*, não estivessem tão presentes, hoje são “aliados fortes”, como a

própria linguagem *Hip-Hoper* de ser reconhecida. Porém é necessário entender que a cultura *Hip-Hop* só chegou a tal importância porque se trata de uma cultura juvenil, que vem demarcar um lugar, explicitando as questões cotidianas conflituosas da sociedade pós-industrial. Como assinala Melucci,

os jovens podem, portanto, tornarem-se atores de conflitos porque falam a língua do possível; fundam-se na incompletude que lhes define para chamar a atenção da sociedade inteira para produzir sua própria existência ao invés de submetê-la; fazem exigência de decidir por eles próprios, mas com isto mesmo reivindicam para todos este direito (MELUCCI, 2001, p.102) .

Com este aporte, é possível identificar a fundamentação dos jovens integrantes da cultura *Hip-Hop*: estes vêm, através desta manifestação, dar um lugar concreto de direito ao seu coletivo, sendo exatamente isto o que o movimento *Hip-Hop* da cidade de João Pessoa vem, ao longo dos seus vinte anos, fazendo: representar o seu lugar, sua origem, sua linguagem, mostrando que aqui, na Paraíba, como em qualquer lugar do planeta onde está presente a cultura *Hip-Hop*, as formas de reivindicações e de protesto através da arte, de poesia urbana ganham uma forma única de ser, certificando o lugar do *Hip-Hop* como cultura universal e local.

3.4. Movimento Mangue

A palavra arrecife e, por conseguinte, sua corruptela Recife, constitui um empréstimo lingüístico do árabe *al rassif* para o português e o espanhol, significando calçada, caminho firme e empedrado, estrada. Numa interpretação mais livre, pode-se acrescentar ao seu conteúdo semântico a idéia de “passagem”, compreendida pelo processo de fundação do Recife: a partir da linha de pedras que lhe protege toda a costa, a cidade surgiu como porto natural para as embarcações portuguesas, desenvolvendo-se como lugar de passagem para Olinda, capital da “Nova Lusitânia”. Segundo Josué de Castro (1959), a cidade do Recife, profuso cenário de diversidade cultural, é lugar de encontro, na contemporaneidade, entre a embolada e o *Rap*,

[...] não é uma cidade duma só cor, nem dum só cheiro, como muitas encontradas por Kipling em suas viagens, que depois as podia evocar

admiravelmente num só adjetivo, expressão dum estado sensorial. Longe disto. Por seu arranjo arquitetônico, pela tonalidade própria de cada uma de suas ruas, o Recife é desconcertante, como unidade urbana, impossível mesmo de caracterizar-se. Casas de todos os estilos. Contrastes violentos nas cores gritantes das fachadas. Cidade feita de manchas locais diferentes, não há por onde se possa apanhar na fisionomia das casas o tom predominante da alma da cidade (CASTRO, 1959, p.13).

Castro continua, argumentando que, nesse caos urbano que caracteriza o Recife, reflexo da fusão de várias expressões culturais, só uma coisa tende a dar um sentido estético próprio à cidade:

o seu mundo circundante, com seus acidentes geográficos e sua atmosfera sempre em vibração, varada em todos os sentidos pelos reflexos intensos da luz sobre as águas. Este ar e este solo onde assenta a cidade do Recife, e de donde a cidade tira toda a vida de sua fisionomia, são efeitos exclusivos dos rios que a banham. Do Capibaribe e do Beberibe. Por toda a cidade eles correm em ziguezague, passando aqui, acolá, debaixo duma ponte, dando um ar de doçura à paisagem. Cidade de paisagem doce, em pleno Nordeste adusto (*Idem*, p.16).

A partir dessas observações de Josué de Castro, faz-se necessária uma recorrência à figura da ponte como suporte sógnico para a compreensão da cidade, referida no Capítulo I. Associadas naturalmente à paisagem do Recife, as pontes funcionam como elementos reais e metafóricos na ligação entre as diversas “ilhas” que a constituem, dando-lhe substância e expressão poética. Ao mesmo tempo, a figura da ponte confere à cidade uma sugestão de trânsito impulsionada pelo sentido de mobilidade nesse território de contrastes, onde outras “ilhas” se formaram, promovendo um diálogo incessante entre a tradição e a contemporaneidade, como nos versos iniciais de Lula Queiroga para o igualmente referido poema *A ponte*:

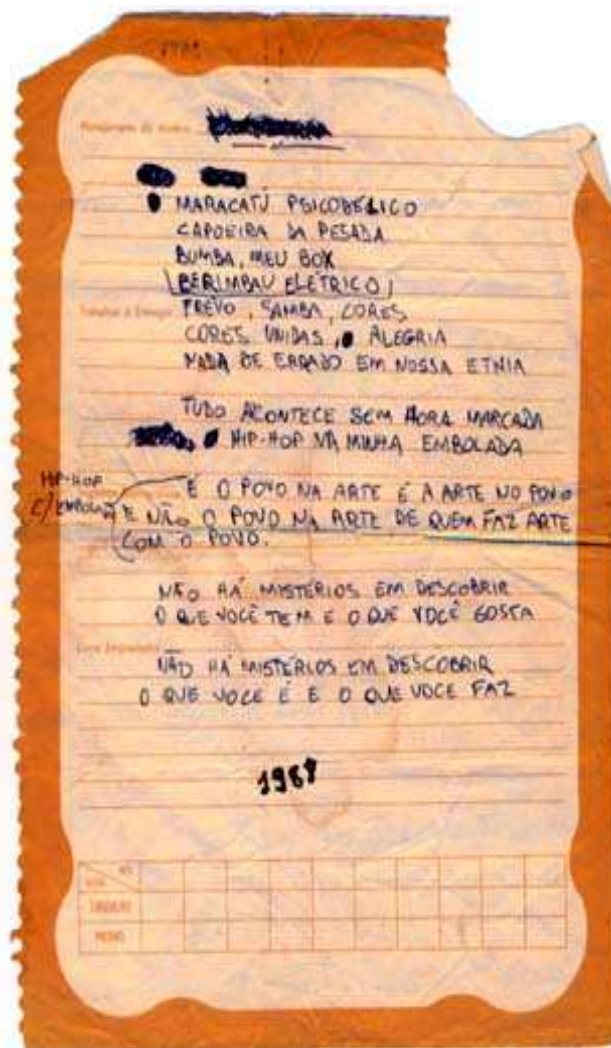
Esse lugar é uma maravilha,
Mas, como é que faz
Pra sair da ilha?
Pela ponte,
Pela ponte.

No Recife, cidade de inúmeros contrastes, onde a miséria social se contrapõe à exuberância da chamada cultura popular, e onde o conservadorismo das elites é permanentemente posto em cheque pela histórica resistência de sua margem, o

aparecimento da cultura *Hip-Hop* teve lugar em princípios dos anos 1980. Da mesma forma como ocorrera em diversas outras cidades do mundo, a exibição do filme *Beat Street* (BEAT STREET, 1984), sobre a realidade social dos subúrbios de Nova Iorque, provocaria um impacto extraordinário em centenas de adolescentes de periferia como o DJ Antônio Mariano, o Toinho, na época um estudante de 19 anos. “Eu me vi naquela tela. Não sabia o que seria de mim depois de sair do cinema”, declararia ele em entrevista concedida ao jornalista João Carvalho (2001). Uma mudança bastante significativa estava acontecendo “e eu precisava repassar para as pessoas aquele tipo de pensamento de não à violência divulgado através de passos de dança, músicas e pinturas”.

Manuscrito de 1988 de Chico Science, com letra que nunca chegou a ser gravada. Trechos deste manuscrito foram usados na canção "Etnia". O compositor costumava escrever estas letras no bar "Soparia", em Recife, onde nasceu o movimento *mangue beat*:

Foto 13 – Rascunho de composição de Chico Science



Fonte: Arquivo pessoal. Tirada em 02/02/2007.

Há jovens contemporâneos de Toinho, como o *DJ* Marcos Pacheco, que foram se somando a este nascente *Hip-Hop* recifense. Outros nomes podem ser lembrados, como o do *b.boy*, músico e *MC* Fábio Luna, o Spider, ou ainda, o de Adriano Silva, dublê, arte-educador e dançarino de *break*, conhecido pelo apelido de Chimba. Numa entrevista ao jornalista João Carvalho, Chimba conta que costumava se reunir com outros dançarinos de *break*, “em frente às lojas de discos do centro do Recife. Lá ficávamos horas dançando, mostrando que era possível chamar a atenção das pessoas para uma nova consciência”. A partir dessa fase inicial, e até a virada da década, vários grupos de praticantes e simpatizantes da cultura hip hop foram surgindo na cidade, dentre os quais a Legião *Hip-Hop*, o *Rock Master Crew*, o Sistema X, o *Rock Boys* e o *Rock Dragon*, depois *D Brothers of Break*, núcleo inicial da banda que criou a embolada-*rap*, ou seja, Faces do Subúrbio.

Um *b.boy* da Legião *Hip-Hop* conhecido pelo apelido de Chico Science se converteria, já em princípios dos anos 1990, num dos principais responsáveis pela divulgação da estética *mangue*. Estética esta considerada, por vários setores artísticos e intelectuais da cidade, mais como uma movimentação do que propriamente um movimento.

FOTO 14 - Chico Science



Fonte: Arquivo pessoal. Tirada em 02/02/2007.

À cena *mangue beat*, sobretudo com o líder negro Chico Science, e a sua Nação Zumbi, em seu primeiro manifesto, escrito pelo jornalista, poeta e músico Fred Zero Quatro, o Movimento Mangue elegeria o ecossistema dos manguezais recifenses como representação da diversidade cultural da região e a imagem de uma antena parabólica fincada na lama como metáfora do movimento.

Maternidade. Diversidade. Salinidade.
 Fertilidade. Produtividade.
 Recife, cidade estuário.
 Recife, cidade és tu
 Água salobra, desova e criação.
 Matéria orgânica, troca e produção.
 Recife, cidade estuário.
 És tu, Recife, cidade (QUATRO, CD, 1994).

Chico Science e Nação Zumbi dariam continuidade ao processo de re-leituras urbanas por que passou o coco de embolada ao longo do século XX, viabilizando uma aproximação mais definida deste estilo com o *rap*. Indagado sobre a semelhança encontrada entre alguns de seus textos poéticos e a linguagem da poesia oral e do Cordel nordestinos, Science

declararia que seu processo criativo “tem muito a ver com isso. Tem de um lado o Zé Limeira, um lado absurdo do absurdo (...) É do jeito de um aboio, de um embolador, de um cantador de viola, de uma loa de maracatu” (TELLES, 1997, p.30):

Eu vou fazer uma embolada
Um samba, um maracatu
Tudo bem envenenado
Bom pra mim e bom pra tu (SCIENCE, CD, 1994)

Em meio a esses experimentos, *Science* sinalizaria textualmente para uma aproximação com o discurso dos *rappers*, tanto do ponto de vista estrutural quanto da questão temática, sugerindo a fusão do *Hip-Hop* com a cantoria de pandeiro:

É *Hip-Hop* na minha embolada!
É o povo na arte
É a arte no povo
Não é o povo na arte
De quem faz arte com o povo (SCIENCE, CD, 1996).

A partir da música, essa atitude “envenenada” do *Mangue Beat* logo repercutiria nas artes plásticas, na dança, na moda, no teatro, no cinema e na literatura produzida na região, seja em forma de prosa, como no romance “Balada para uma serpente”, de Paulo Costa (2000), em que personagens contemporâneos da cena cultural recifense são transportados para a trama, mesclando realidade e ficção; seja na forma de versos, através da referência explícita à proposta de Fred Zero Quatro e Chico *Science*, interpretada por poetas cantadores como Caju e Castanha.

Quando eu tiver cacife
Vou-me embora pro Recife
Que lá tem um sol maneiro
Foi falando brasileiro
Que aprendi a embolar (BALERO, CD, 1998).

Neste cenário de confluências e interseções, o ritmo e a poesia do *rap* encontrariam uma das re-leituras mais inteligentes e bem sucedidas de sua trajetória, ao fundir-se com o coco de embolada, assim descrito por um de seus mais expressivos cultores, o poeta, cantor e músico alagoano Jacinto Silva:

Coco de embolada
É diferente de coco de roda
Coco de roda não é coco de embolada

O coco de improviso canta quem sabe rimar
Quem canta, fica calado
Quem não sabe, quer cantar (SILVA CD, 2000).

O *Mangue Beat* assimilou e fundiu diversas informações locais a elementos produzidos por outros sistemas culturais, como o hip hop, o que acabaria por desencadear e consolidar toda uma nova cena cultural na cidade, na última década do século XX. Sobre essa experiência *hip hopper*, uma declaração do *mangueboy* Chico Science ao jornalista Antônio Carlos Miguel (1998, p.23), tornar-se-ia reveladora do processo por que passou a experiência rap local na direção do coco de embolada: “por volta de 1984, eu participava de uma gangue de rua no Recife, a Legião *Hip-Hop*, e percebi uma identidade entre o rap e a embolada”. E continua: “quando parti para a Nação Zumbi, comecei a pegar velhos discos de maracatu e *rapear* em cima”.

FOTO 15 - A Gênese da Nação Zumbi

ESTUÁRIO Gilmar Bola Otto relembra Iniciação de Chico Science no Lamento Negro, onde o manguabeat começou

OS TÍTULOS

S em 1974, Chico Science e os outros membros do grupo de funk estavam em um momento de transição, mas não estavam prontos para o sucesso. Chico Science e os outros membros do grupo estavam em um momento de transição, mas não estavam prontos para o sucesso. Chico Science e os outros membros do grupo estavam em um momento de transição, mas não estavam prontos para o sucesso.

Arrebatada de Gilmar e afilhada também dos princípios do funk, a música de Chico Science e os outros membros do grupo estava em um momento de transição, mas não estavam prontos para o sucesso. Chico Science e os outros membros do grupo estavam em um momento de transição, mas não estavam prontos para o sucesso.

A GÊNESE DA NAÇÃO ZUMBI

FERDINANDO E CARMINHO

SHOW DA LOUSTRE

BOLA OTTO

WEIA-NOTE

Daruê Malungo pouco mudou

Em 1984, Daruê Malungo mudou-se para a comunidade de Daruê Malungo, onde ele vive até hoje. Ele começou a produzir música e se tornou um dos principais nomes do funk carioca. Daruê Malungo mudou-se para a comunidade de Daruê Malungo, onde ele vive até hoje. Ele começou a produzir música e se tornou um dos principais nomes do funk carioca.

Fiel seguidor de Chico Science

Chico Science foi um dos principais nomes do funk carioca. Ele começou a produzir música em 1974 e se tornou um dos principais nomes do funk carioca. Chico Science foi um dos principais nomes do funk carioca. Ele começou a produzir música em 1974 e se tornou um dos principais nomes do funk carioca.

Chico Science e os outros membros do grupo estavam em um momento de transição, mas não estavam prontos para o sucesso. Chico Science e os outros membros do grupo estavam em um momento de transição, mas não estavam prontos para o sucesso.

Fonte: Arquivo pessoal. Tirada em 02/02/2007.

O Movimento Manguê despertou o interesse acadêmico pelo interesse popular com a alta tecnologia. O doutor em musicologia pela PUC-SP Herom Vargas lançou, em março de 2007, pela Ateliê Editorial, sua tese de doutorado sobre Chico Science & Nação Zumbi. O ponto de partida foi a qualidade das composições do grupo, no que se refere às misturas entre os elementos das músicas tradicionais e a popular contemporânea globalizada.

Uma das abordagens da tese de Vargas foi a polêmica relação entre o *manguebeat* e Ariano Suassuna. Chico Science, no início da carreira, achava que sua música estava próxima do movimento armorial concebido por Ariano. O pesquisador percebe pontos de encontro entre os dois artistas – “em especial a retomada das músicas regionais com um certo apelo positivo à tradição”, compara. “No entanto, as distâncias são grandes.” Para Vargas,

no armorial, havia uma tentativa de congelamento da tradição e certa ojeriza à modernização tecnológica, coisa bem diferente da ‘parabólica enfiada na lama’, do *manguebeat*. Em segundo, o armorial foi uma retomada da tradição pela via da cultura erudita e que, por isso, distanciou-se da música popular urbana e mediatizada, campo exclusivo dos grupos do *manguebeat*. Assim, o movimento dos anos 90 está mais próximo dos tropicalistas que dos armoriais (VARGAS, 2007).

Herom Vargas é um dos convidados do Encontro sobre o *manguebeat*, motivado pela data redonda da morte de Chico Science, que o Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE realiza entre março e abril, reunindo acadêmicos e jornalistas que conviveram com a cena recifense dos anos 1990. Desde que surgiram, as inúmeras propostas musicais e ideológicas do *manguebeat* suscitaram o interesse da academia, tanto no Brasil como no exterior.

Para a professora do PPGCOM e uma das organizadoras do encontro, Ângela Prysthon,

o *manguebeat* refletiu de modo singular o espírito do início dos anos 90 que, no caso da cultura pop brasileira, buscava o retorno a “um discurso identitário”. “Esse discurso identitário (que clamava por uma ‘raiz brasileira’, por uma idéia de nacionalidade ou regionalidade quase que se opondo aos ímpetos mais ‘cosmopolitas’ que marcaram a cultura brasileira nos anos 80) não era nenhuma novidade, mas no caso do mangue, a forma como esse discurso foi articulado (fugindo um pouco dos clichês regionalistas mais comuns, retomando uma certa irreverência tropicalista, associando-o aos modelos da cultura pop global) provou ser bem interessante para o estudo da cultura contemporânea no Brasil (PRYSTHON, 2007).

O *Manguebeat*, hoje, é uma espécie de “marca”, que pode identificar vertentes artísticas tão distintas como a música, o cinema, as artes plásticas, a moda... O interesse acadêmico por este movimento, não há como negar, é um dos pilares de sustentação dessa


marca. Na opinião da jornalista e pesquisadora Carolina Leão – que escreveu uma dissertação sobre o *manguebeat* para o PPGCOM da UFPE,

a própria cultura no Estado e a trágica morte de Chico Science contribuíram para consolidar o discurso do manguebeat: “O fato de ser uma cena/movimento iniciada na cultura suburbana e com problemáticas dessa cultura é um dos motivos pelos quais vem sendo levada à discussão teórica. Tanto a cultura popular, que também é periférica, quanto a periferia como espaço urbano são discussões pontuais na história dos estudos sobre a interpretação do Brasil (LEÃO, 2007).

No anos de 1970 e 1980, o samba ocupou o centro dos discursos da academia. Nos anos 1990, o funk virou um certo ‘modismo’ acadêmico. Atualmente, o *manguebeat*, o brega e o funk estão sendo cada vez mais teorizados. Isto porque a mídia e a cultura pop, às quais eles se integram mas simultaneamente alimentam, transformaram-se em modelos de orientação social e comportamental que têm ocupado papéis antes exercidos por instituições como a escola e a família. O Movimento Mangue também teve essa valorização na academia por conta de uma estética heterogênea, que traz questões caras ao contemporâneo, como o diálogo com o popular, a linguagem visual, a *performance* e o conteúdo ideológico.

FOTO 16 - Movimento Manguê beat e influências

EXPRESSÕES O universo do manguê ganhou as cores e formas das artes plásticas locais e influenciou a dança e o teatro




OLVIA MENDONÇA

Claro, São Paulo sempre foi uma cidade que misturava o novo com o antigo, com o urbano com o rural, com o moderno com o tradicional. Para a literatura de ficção de sua época, o espaço não estava dividido em zonas distintas que se excluíam mutuamente. A literatura brasileira sempre foi um espaço de diálogo entre o urbano e o rural, o novo e o antigo, o moderno e o tradicional. Isso se refletiu na literatura de ficção de sua época, que sempre foi um espaço de diálogo entre o urbano e o rural, o novo e o antigo, o moderno e o tradicional.

UMA PALAVRA São Paulo sempre foi uma cidade que misturava o novo com o antigo, com o urbano com o rural, com o moderno com o tradicional. Para a literatura de ficção de sua época, o espaço não estava dividido em zonas distintas que se excluíam mutuamente. A literatura brasileira sempre foi um espaço de diálogo entre o urbano e o rural, o novo e o antigo, o moderno e o tradicional.

UNIVERSOS MULTICOLORIDOS

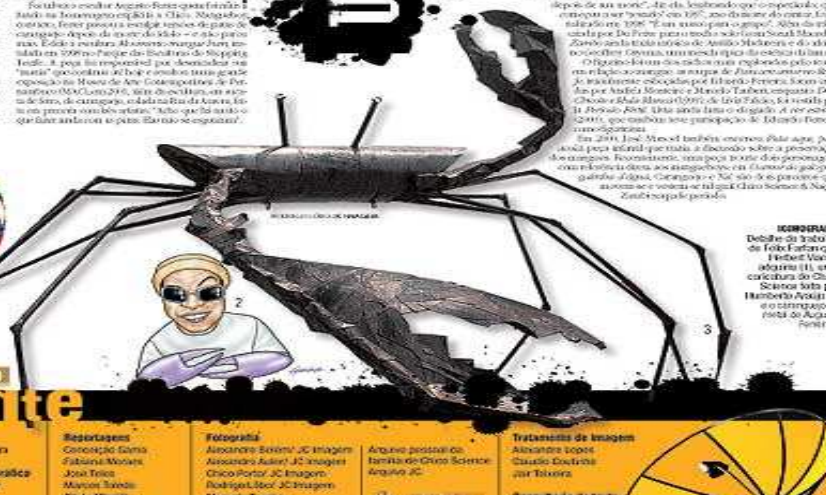


EM CENA
O grupo do gaúcho para ganhar influência na manguê beat. Zumbido e o grupo de teatro de Chico Science

UMA INFLUÊNCIA SUTIL nas artes cênicas

FRANCA MORAES

Se o Brasil sempre foi um país de fronteiras abertas, não podemos esquecer que a cultura brasileira é fruto de uma mistura de influências. A influência do manguê beat na literatura brasileira é um exemplo disso. O manguê beat é uma expressão cultural que surgiu no Rio de Janeiro nos anos 1960, influenciando a literatura, a música e a arte. A influência do manguê beat na literatura brasileira é um exemplo disso. O manguê beat é uma expressão cultural que surgiu no Rio de Janeiro nos anos 1960, influenciando a literatura, a música e a arte.



ICHOGRÁFIA
Detalhe do trabalho de Foto Ferrarini. Heloísa Moraes (11), atriz carioca do Chico Science feita por Humberto Araújo (2), o cartunista de Fredo de Araújo. Págs. 12 e 13

Journal do Comercio

expediente

Diretor de Redação Narciso Sampaio	Editor Marcelo Pereira	Redatores Conceição Simões Fabrício Moraes João Teles Marcelo Mendes Olivia Mendonça Sérgio de Carpegiani	Fotografia Alexandre Evaristo JC Imagens Alexandre Auler JC Imagens Chico Portof JC Imagens Rodrigo Libor JC Imagens Marcelo Pereira	Arquivo Arquivo pessoal Fredo de Araújo Science Arquivo JC	Tratamento de Imagem Alexandre Lopes Guilherme Costa João Teixeira	Consultoria de Texto Luiz Carlos Corrêa
--	----------------------------------	--	--	--	--	---

Fonte: Arquivo pessoal. Tirada em 02/02/2007.

Não é só a partir de seu diálogo com a cultura tradicional que o manguê beat é ponto de partida para discussões acadêmicas. A doutoranda Tânia Lima, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFPE, estuda a ligação dos artistas da cena recifense dos anos 1990 com a tradição literária brasileira:

para entender o manguê scienceano, necessitamos entender o antes na poesia do manguê. Voltamos ao tempo do modernismo antropofágico de Oswald de Andrade, de Raul Bopp e Mário de Andrade em *Macunaíma*, simplesmente por perceber o diálogo de Chico com a antropofagia de 1928. E, a partir disso, comecei uma pesquisa intensa nas obras literárias que antecederam o modernismo como o momento Romântico (LIMA, 2007).

Em sua pesquisa, Tânia encontrou autores insuspeitos tratando do assunto, como o “Boca Maldita” Gregório de Matos falando do mangue debochadamente, à moda barroca. “Quem diria que Alencar falou dos mangues em sua Iracema. Mas encontramos em um breve fragmento a forma idealizada e preconceituosa sobre a temática dos mangues. O livro Memórias de um sargento de milícias (de Manuel Antônio de Almeida) também carrega o mangue com tom de crenças. Percebemos nessa travessia pelos mangues que, de Gândavo passando por Gabriel Soares, o imaginário que se criou para a palavra sempre fora de malandragem, vagabundagem, sujeira, fedor. Somente a partir do olhar de Chico Science é que o olhar se transporta para ver o mangue com mais suavidade e compaixão”, destaca a pesquisadora.

Essa movimentação intencional entre os universos do *Hip-Hop* e da cantoria se tornaria evidente em sua produção poético-musical. Conforme analisa o professor de literatura Moisés Neto (2000, p.110), os versos de Chico Science “reproduzem o burburinho de uma feira imensa e parecem roteiros para videocliques assimilando como animação o frenesi urbano, como fizeram os músicos nova-iorquinos marginalizados, os *rappers*”. A poesia de Chico, segundo Moisés Neto, extrapola o óbvio, buscando a força nos pobres, “num ritmo que exige atitude e postura” e em que “as sílabas do mangue galopam como nas cantorias do nordeste brasileiro”. É o que se poderia flagrar nesse fragmento de *A cidade*:

O sol nasce e ilumina
as pedras evoluídas
que cresceram com a força
de pedreiros suicidas

Cavaleiros circulam
vigiando as pessoas
Não importa se são ruins
Nem importa se são boas

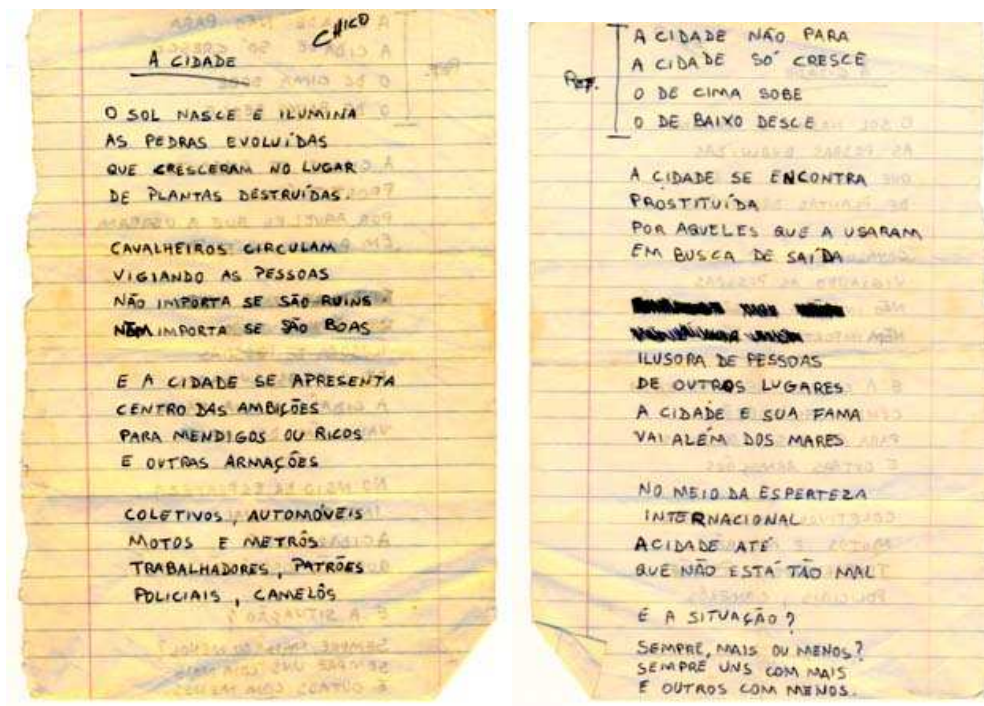
E a cidade se apresenta
centro das atenções
para mendigos ou ricos
e outras armações

Coletivos, automóveis
motos e metrô
Trabalhadores, patrões
policiais, camelôs

A cidade não pára
A cidade só cresce
O de cima sobe
e o de baixo, desce (SCIENCE, CD, 1994).

Manuscrito de Chico Science da música "A Cidade" (1988), gravada em 1993, com algumas alterações na letra. Foi o primeiro sucesso da banda Chico Science e Nação Zumbi e também a primeira canção a ganhar videoclipe.

FOTO 17 – Manuscritos da música *A Cidade*



Fonte: Arquivo pessoal. Tirada em 02/02/2006.

Na cidade do Recife, a partir dos anos 1990, alguns grafiteiros passaram a utilizar desenhos inspirados no universo da cantoria nordestina, incorporando à cultura *Hip-Hop* o imaginário do Cordel, através de uma referência explícita à xilogravura. A propósito, a arte da gravura sobre madeira, freqüentemente associada à capa das histórias, romances ou emboladas impressas que usam o folheto como suporte, só encontraria uma presença regular no Cordel nordestino a partir da década de quarenta do século passado.

Também conhecidas pelo nome de “tacos”, essas gravuras costumavam ser entalhadas sobre madeiras leves como a imburana, num trabalho artesanal muitas vezes desenvolvido pelo próprio poeta. Mesmo com a introdução da linogravura no Cordel, em que a borracha vulcanizada passou a oferecer uma alternativa à gravação da imagem na madeira, a arte da xilogravura continuaria sendo cultivada e desenvolvida no Nordeste, inclusive por artistas consagrados como Gilvan Samico. Do mesmo modo como havia sido evocada através do grafite, reiteraria essa presença dentro da cultura *Hip-Hop*, ao ser incorporada como ilustração.

Alguns dançarinos de *break*, possivelmente reinterpretando uma raiz africana de suas coreografias, passaram a fazer uso de movimentos da capoeira, do frevo e de outras danças, assimilando a sombrinha colorida do passista de frevo como acessório complementar de suas evoluções. Convém ressaltar que a própria dança do frevo, denominada “passo”, revela, em sua composição coreográfica, diversos movimentos oriundos da movimentação dos antigos “capoeiras” do Recife, presença obrigatória nos carnavais de rua do passado.

Antecipando-se ao cortejo de músicos, passistas e foliões que, desde o final do século XIX, constituem e acompanham os grupos de carnaval pela cidade, esses dançarinos funcionavam também como elementos de defesa do cordão carnavalesco, compondo uma barreira humana contra os “capoeiras” das agremiações rivais. Suas frenéticas exhibições constituíam naturalmente uma resposta estética ao ritmo e à melodia dos instrumentos acionados pela banda de metais e percussão. Reprimida pela polícia até princípios do século XX, a arte da capoeira no carnaval do Recife metamorfoseou-se na híbrida dança do “passo”, ao assimilar movimentos de outros bailados como o caboclinho.

É curioso notar que, já a partir dos guetos hispânicos e afro-americanos de Nova Iorque, a competição gerada pelos torneios de *break* afirmou-se como uma alternativa de expressão artística entre as diversas gangues de rua. Em substituição ao embate físico violento de tempos anteriores, uma vigorosa sucessão de movimentos harmoniosos foi surgindo e sendo aperfeiçoada, num processo que remete ao estabelecimento do frevo como dança.

Em seu processo de expansão e desterritorialização, também ao *break* se incorporariam vários movimentos da capoeira, do frevo e de outras danças³. Além de ser referenciado através do grafite, o uso consciente desse repertório de coreografias é cultivado e desenvolvido por muitos grupos que praticam, no Recife e em outras cidades, as modalidades de dança de rua ligadas à cultura *Hip-Hop*.

³ Essa confluência entre o *break*, a capoeira e o frevo encontra, em matéria da jornalista Eloísa Devese, publicada na revista Caros Amigos Especial no.3, de setembro de 1998, um dado interessante: falando sobre as atividades de dança desenvolvidas pelo veterano b.boy e *rapper* Nelson Triunfo, ainda em sua cidade natal, no sertão pernambucano, a repórter menciona que foi a partir dali, na condição de desfilante em agremiações carnavalescas, que Nelson aprendeu os passos do maracatu, do frevo e de outros ritmos.

4. O RAP' PARA AÇÃO DA JUVENTUDE NEGRA

4.1 Sociabilidades dos *Rappers* paraibanos

Era domingo ensolarado de setembro de 2006 na capital da Paraíba, eis que acontecia uma reunião dos grupos de *Hip-Hop* da cidade de João Pessoa no centro de juventude do maior bairro periférico da cidade, denominado Mangabeira. Ali se encontravam as principais lideranças juvenis negras do município. Eu e a companheira Solange Cavalcanti, coordenadora da pastoral afro-brasileira na Paraíba, havíamos sido convidados para este encontro e também iríamos levar um convite para os grupos que se interessassem em se apresentar no Seminário de Educação e Movimentos Sociais do Centro de Educação da UFPB em novembro de 2006. Mas a reunião estava tão interessante que acabei fazendo contato com a grande maioria dos integrantes do movimento *Hip-Hop* pessoense e, a partir dessa data, passei a freqüentar semanalmente encontros promovidos pelo Fórum Municipal de *Hip-Hop*, que discutia esta manifestação na cidade de João Pessoa.

Através dos debates com grande parte de *Rappers*, *Graffiteiros*, *Djs* e *By-boys* paraibanos, aproximei-me do cotidiano desses jovens e, sendo músico ritmista, pude fazer algumas participações percussivas em ensaios e eventos com grupos como Tribo *Ethnos*, *SDS*, General Frank. Isto tudo me deu confiabilidade para poder escrever de maneira mais sincera e com propriedade sobre os sujeitos da pesquisa, pois, ao conviver cotidianamente com esses jovens, pude sentir mais de perto seus anseios, sonhos, decepções, alegrias e dores, como jovens em sua maioria negros.

O fato de estar perto deles também trouxe, para o meu intelecto, o conhecimento sobre a saga do nordestino, do sujeito que dificilmente desiste da luta, do “mano e da mina cabra da peste” que, no caso da cultura *Hip-Hop* aliada às características da cultura nordestina brasileira, somaram e se identificaram de tal maneira que acredito ter nascido desta fusão um novo movimento *Hip-Hop* brasileiro: o nordestino. Nas palavras do historiador Durval Muniz (?), com sua obra *A invenção do nordeste*, este movimento se assemelha com a luta cotidiana dos integrantes do *Hip-Hop* nordestino:

um nordeste não mais assentado na tradição e na continuação, mas sim na revolução e na ruptura. Um espaço em busca de uma nova identidade cultural e política, cuja essência só uma “estética revolucionária” seria capaz de expressar. Nordeste, território de um futuro a ser criado não apenas pelas artes da política, mas também pela política das artes.(ALBUQUERQUE, 2006, p. 184.)

A juventude protagonista do movimento *Hip-Hop* nordestino, com a sua incansável busca pelo acesso aos bens sociais de direito como cidadãos, diante dessa continuidade de um nordeste arcaico politicamente, acredita numa ruptura em forma de “revolução” e o *Rap* é o seu condutor, traduzindo-se na prática em forma de poesia e ação educativa as palavras citadas acima.

Para isto, a juventude negra procura sua representação dialogando com o tradicional e o contemporâneo. Isto faz surgir a figura do cangaceiro do séc XXI, do mano cabra da peste, da mina que representa a mulher que se libertou do machismo opressor, produzindo a “estética revolucionária” e trazendo as peculiaridades de líderes da sua própria terra, como a líder camponesa paraibana Margarida Maria Alves, líder sindical e do movimento das mulheres da região do brejo paraibano.

Antes de esta liderança ser assassinada a mando dos grandes usineiros latifundiários, ela já alertava a população da cidade de Alagoa Grande-PB para as ameaças de morte sofridas. Margarida assim afixou a sua forte e expressiva frase, que até hoje os movimentos sociais nordestinos lembram, em suas manifestações: “prefiro morrer na luta do que de fome”. Sua saga está bem registrada na obra “*Margarida, margaridas*”, da pesquisadora paraibana e militante do movimento de mulheres Ana Paula Romão, que também se faz presente no movimento *Hip-Hop* paraibano, contribuindo diretamente com auxílio a pesquisas bibliográficas feitas por alguns *Rappers* da cidade de João Pessoa. Outros líderes lembrados pela maioria dos jovens que compõem o movimento *Hip-Hop* nordestino são o paraibano Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Lampião e outros.

O *Rapper* paraibano Junior Sólh líder do grupo SDS, ao comentar sobre sua referência e fonte de inspiração para a sua produção musical e de atitude, cita Lampião e Luiz Gonzaga, dizendo que:

[...] pô bicho assim, minha referência é virgulino e tal, porque eu acho que Virgulino foi um cara que, foi um cara indignado com esta situação, tem até um som de Luiz Gonzaga que fala assim, se o santo padre perdoe a triste comparação é melhor viver do cangaço que a tal civilização, tipo o Jackson do Pandeiro também, o próprio Luiz Gonzaga, assim é por aí

que eu pego, e acho que o cangaço também é uma forma literária saca? É o que eu vejo é o que eu aprendo dentro das produções através da literatura, sacou? (JUNIOR SÓH, 2008).

Assim como falou o *Rapper* Júnior Sólh, ouvir o protagonismo juvenil através do *Rap* nordestino é reviver os personagens mitológicos nordestinos que estão muito vivos e presentes nas suas produções. O próprio Júnior Sólh aprendeu a fazer *Rap* inspirado na forma como o escritor paraibano Augusto dos Anjos escrevia sua poesia:

eu tinha uma amiga quando eu era secundarista
E ela sempre lia poesia de Augusto dos Anjos
Para mim, daí um dia eu vi a forma de Augusto dos Anjos
Escrever, aí eu disse bicho eu vou escrever *rap* dessa forma, eu faço a
quartilha em decassílabo, aí começo a rimar. Então comecei a fazer o som,
comecei a fazer o som, fui fazendo e aí fui pra gente dentro do rap,
formei o SDS e tal, foi isso e Augusto dos Anjos me inspira pra caramba
(JUNIOR SÓH, 2008).

Esta fala do *rapper* Júnior Só nos revela que a referência da literatura, com a forma poética paraibana de Augusto dos Anjos, o levou a produzir uma poesia que atravessa fronteiras e mostra, na sua dinâmica rítmica e “nervosa” de soltar a voz, as faces do cotidiano de um jovem que busca com o *Rap* sua afirmação como cidadão e que tem a literatura como base para sua produção artística e social. No seu *rap* denominado desabafo, o *rapper* Júnior Só solta o “verbo” dizendo da sua forma e em “alto e bom som” que:

Sim negro careca mais não sou da sua laia
Sempre bem formado enxergo pelo outro
Lado e contra o sistema eu sigo é longe do
Fracasso aqui o meu cangaço é literatura
Diferente de vocês enxergo os que tão na rua
Contra toda hipocrisia eu tenho a minha ideologia
fale o que quiser mas eu honro a periferia (JUNIOR SÓH CD, 2008).

Nesta estrofe é possível perceber que o *Rap* reforça o pertencimento étnico deste jovem, fazendo uma auto-afirmação como jovem negro que busca romper com as limitações sociais e econômicas impostas pela sociedade capitalista. Neste caso, o *Rap* ganha destaque e autonomia pelo fato de ser um importantíssimo veículo de informação que sai do papel e vai ao encontro dos ouvidos daqueles outros que buscam entender o porquê de um cotidiano de opressão; daí a necessidade assumida pelos *rappers* de denunciar.

O fato de ter uma moradia precária, uma educação básica e uma escassez de benfeitorias do poder público no lugar onde vive, acaba por minar a vontade de gritar deste jovem, de desabafar e, além disto, de agregar a indignação contra a falácia e hipocrisia das “elites” brasileiras.

FOTO 18 - Grupo *SDS* Ativismo no Seminário A Luta de Zumbi Na UFPB.



Fonte: Arquivo pessoal. Tirada em 21/03/2007.

Esta é a forma de comunicação mais precisa que a juventude negra periférica tem tido, nas últimas décadas: a cultura *Hip-Hop* como um transmissor de sentimentos e necessidades. Assim entendendo, concordo com Tella (1999), que apresenta o *Rap* nos seus estudos como sendo o destaque dentro do movimento *Hip-Hop*:

em virtude do fato de ser um veículo no qual o discurso sai do papel central, e por intermédio dele o *Rapper* transmite suas lamentações, inquietações, angústias, medos, revoltas, ou seja, as experiências vividas pelos jovens negros (TELLA *apud* ANDRADE, 1999).

O autor nos revela que, dentro deste conjunto de denúncias e protestos, o foco maior será o preconceito social e racial, pois traz consigo uma representação de liderança

de um coletivo que é vítima do preconceito racial e da repressão policial, fatos que marcam o cotidiano de um jovem negro morador de favela. A música, neste caso, aparece como elemento fundamental para aliviar tanta angústia e sofrimento; ela ganha a forma de resistência e manifestação de uma consciência, por parte dos jovens, da necessidade de preservação da memória afro-brasileira. Esta música é o *Rap*, porém influenciada por toda uma leva de artistas negros onde Jorge Ben, Tim Maia, Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Bob Marley, Cassiano, Hildo, Bezerra da Silva são os destaques.

FOTO 19 - Sambista Pernambucano Referência para Os *Rappers* Brasileiros



Fonte: Arquivo Pessoal. Tirada do disco *Eu não sou Santo*, em 04/11/1998.

Tudo isto faz do *Rap* um veículo musical de influências que compõem um conjunto de identidades que poderíamos chamar de identidade étnica, pois, ao buscar releituras musicais em fontes artísticas que têm a ver com a sua história, o *Rapper* procura dar evidência ao que foi falado há tempos atrás e que hoje, no seu discurso poético, ele revigora através do sampler eletrônico, recortando e colando no seu *Rap* partes das músicas que retratam o tema abordado. Um exemplo disto é a música de Jorge Ben “Zumbi”, que destaca a expressão e importância de um guerreiro negro líder do movimento de libertação dos negros escravizados no Brasil ocorrido no séc. XVIII no Quilombo dos Palmares, Nordeste do Brasil e que se tornou símbolo para a música preta brasileira.

Nesta perspectiva, existe uma identidade coletiva e étnica, que Melucci (2001, p.113) assim analisa: “a identidade étnica, com suas redes de solidariedade e com o seu patrimônio de história, fornece as linguagens, os símbolos, os meios organizativos para dar voz aos novos conflitos”. Esta análise reforça a minha visão sobre o reconhecimento que a juventude negra tem da sua identidade e a busca contínua para que esta se torne coletiva.

O *Rapper* Cassiano Pedra, um dos pioneiros do movimento *Hip-Hop* paraibano na cidade de João Pessoa, ao discorrer sobre a cultura nordestina que envolve o *Rap* e o seu modo de ser jovem negro na periferia de João Pessoa, inicia já soltando as letras de um dos seus Raps denominado “autonomia é a chave” (2004), em que ele diz:

os velhos filhos de Zumbi estão por aqui
e só senti cabra da peste oxente bichim

Neste verso, Cassiano Pedra diz que a sua intenção é dar visão à cultura negra nordestina, pois foi daqui que saiu o grande líder Zumbi dos Palmares e, fazendo esta valorização com o próprio sotaque nordestino, ele ainda assinala a importância de entendermos o repente nordestino como resistência:

eu acho o repente uma revolução do caralho de resistência, para mim o repente foi a criação do *Rap* aqui, só que o *Rap* veio do norte americano e os nordestinos começaram a absorver o *Rap* e mesclaram com o repente tá ligado! Então quando você vê um nordestino cantando Rap você se liga que ele tem uma raiz lá atrás, ou seja, tá na alma todos os dois, saca? (CASSIANO PEDRA 2008).

Cassiano Pedra no seu percurso como *Rapper* acredita que o *Rap* trouxe para sua vida a efervescência da cultura nordestina e comenta que, a partir do momento em que se engajou no *Hip-Hop*, ele começou a trazer lembranças das cantorias das feiras, reisados, lapinhas e outras manifestações da cultura popular nordestina. Para ele, o *Rap* dá lugar e voz a quem convive na “marginalidade”: sem emprego, educação, saúde e respeito, o próprio afirma que se não fosse o *Rap*:

eu poderia estar numa cadeira de roda irmão saca; eu já fiz muita coisa errada, mas o *Rap* me levou para outros lugares, hoje eu posso trabalhar com oficinas para jovens na periferia, e não ver os irmãos na pedra, no crime, é com a revolução do *Hip-Hop* que você cresce meu irmão, tá ligado, a idéia é que pra mim o *Hip-Hop* é tudo, porra, porque hoje eu tenho autonomia (CASSIANO PEDRA, 2008).

Com esta fala, Cassiano Pedra deixa visível que o *Hip-Hop* foi crucial para sua formação como jovem negro, que viu no *Rap* a alternativa de uma vida digna conduzida pela arte. Seus desdobramentos o tornaram, hoje, um pai de família que, embora enfrente

ainda a dificuldade financeira, sente-se recompensado por ter acreditado no poder do *Rap* para a sua educação e por ter ajudado a disseminar a cultura *Hip-Hop* em João Pessoa, tornando-se um sujeito autônomo, como ele mesmo afirma. Além disto, Cassiano Pedra tem a sua história como *Rapper* imortalizada ao lado da história dos demais nomes nacionais, como Mano Brown, Thaide e *Dj Hum*, Nelson Triunfo. Isto pode ser constatado nas páginas oitenta e nove e noventa do livro “*Hip-Hop - a periferia grita*”, das autoras Janaína Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano, editado no ano de 2001, onde as autoras narram a visita do *Rapper* Paraibano à Rádio Favela FM, da cidade de Belo Horizonte, percussora a vinte cinco anos do movimento *Hip-Hop* brasileiro.

O livro “*Hip-Hop a periferia grita*” traz todo um histórico do movimento Hip-Hop no Brasil, como se fosse um inventário da cultura *Hip-Hop* brasileira, colocando em evidência aqueles que nasceram juntos com o movimento e sobrevivem nele até hoje. Segundo Rocha, Domenich e Casseano (2001, p.89-90):

o paraibano Cassiano Pedra fez diferente: em vez de mandar uma fita, foi lá conferir. Estava em Belo Horizonte para participar de um Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE) e não perdeu a oportunidade de visitar a rádio.

[...] estava deslumbrado e louco para cantar o seu *Rap*. Quando a vez de Cassiano Pedra chegou, ele não perdeu tempo em deixar seu recado “eu vou tentar mandar um som daqui porque a minha vida está difícil”, disse Cassiano. “Mas quero mostrar pra todo mundo que na Paraíba também tem *Hip-Hop* de raiz”, completou, antes de cantar: “a vida tá muito difícil/ o mundo tá piorando/ [...] mas a culpa é de todos nós/que votamos nuns safados”.

Esta passagem participativa nesta obra do *Rapper* Paraibano Cassiano Pedra nos mostra o reconhecimento que os integrantes do movimento *Hip-Hop* brasileiro tem dos meios de comunicação comunitários, aos quais sempre estiveram colados. Com o objetivo dessa manifestação, mesmo morando em João Pessoa-PB, Casseano fez questão de realizar sua vontade e desejo de missão como o *Rapper* e relatou: “Mano era para a gente tá no Congresso, só que eu não fui bobo e dei uma fugidinha para conhecer a Rádio Favela”. Para este *Rapper*, a viagem para o Congresso da UNE foi também muito válida: “pude participar, inclusive, da palestra do líder cubano Fidel Castro no Ginásio do Mineirinho e trazer esta experiência aqui para os mano da Paraíba”, conta Cassiano Pedra.

FOTO 20 – *Rapper* Cassiano Pedra e seus filhos Z'ambi e Dandara.



Fonte: Arquivo pessoal. Tirada em 23/11/2007.

As formas de sociabilidade apresentadas pelos integrantes do movimento *Hip-Hop* da cidade de João Pessoa vão além da perspectiva pedagógica, elas ultrapassam as expectativas teórico-práticas que me orientavam. O Fórum Municipal de *Hip-Hop*, liderado e conduzido pela *Rapper* Kaline Lima, e também pela pesquisadora Márcia Félix, foi o local onde pude constatar essas trocas de saberes e solidariedade dos *Hip-Hoppers* pessoenses, assim como nos encontros que aconteciam praticamente todos os sábados no Sesc, centro localizado na região da Lagoa no centro da cidade, onde eu tive a oportunidade de acompanhá-las durante o ano de 2006 e 2007.

As falas dos componentes do Fórum, em sua maioria, sempre vinham em tom de reivindicação, salientando as necessidades de criar um mercado local para a cultura *Hip-Hop*, de ampliar e formar parcerias com os trabalhos comunitários exercidos por uma boa

parcela dos integrantes do movimento; enfim, de criar canais de solidariedade para promover o sujeito histórico coletivo.

O Fórum também servia como aglutinador da juventude negra paraibana, um espaço onde vinham *B-Boys*, *Dj*, *Graffiteiros* e *Rappers* de todas as regiões da cidade de João Pessoa, sobretudo da região metropolitana. Cada participante colocava seus objetivos com o *Hip-Hop*. Algumas dessas reuniões do Fórum Municipal de *Hip-Hop* foram tensas, pois os interesses de alguns dos seus integrantes em produzir eventos utilizando o nome do Fórum, correspondiam ao interesse geral dos seus componentes. Isso fez com que o fluxo de participantes do Fórum às vezes diminuísse, mas não o suficiente para comprometer a continuidade e a ação dos projetos do Fórum, que foram concretizados no ano de 2007, no Encontro de *Hip-Hop* Paraibano realizado no Sesc Centro, no II Encontro Nordeste de *Hip-Hop* e no I Encontro Nacional de *Rap* e Repente.

O Fórum Municipal de *Hip-Hop*, como representação dos jovens que compõem o movimento *Hip-Hop* na cidade de João Pessoa, foi um instrumento reivindicatório muito significativo para as várias conquistas que o movimento teve no ano de 2007, principalmente junto ao poder público tanto municipal como estadual, que reconheceram a sua legitimidade. Tanto é que apoiaram os encontros citados acima. Fica a expectativa de retomada e continuidade deste Fórum, uma vez que até a presente data, abril de 2008, as reuniões ainda não se realizaram. Sabendo da importância que foi este instrumento criado pelos próprios integrantes do movimento *Hip-Hop* na cidade de João Pessoa, acredito que logo as atividades serão retomadas, pois foi no Fórum que pude sentir na veia a essência de poder transitar entre o saber acadêmico e o saber prático da cultura *Hip-Hop* nordestina.

A importância do Fórum Municipal de *Hip-Hop* nesta pesquisa ocupa um lugar central, pois foi a partir dele que pude opinar, concordar, discordar, e também ser pressionado e cobrado, pelos demais jovens negros, no sentido da necessidade de que uma pesquisa sobre o *Hip-Hop*, fosse autêntica, principalmente porque feita por um sobrevivente da causa étnico-racial, por um jovem negro.

O convívio com os *Rappers*, *Djs*, *B. Boys* e *Graffiteiros* paraibanos proporcionou também a minha aproximação e amizade com outros líderes do movimento *Hip-Hop* no Nordeste, a exemplo de Jorge Hilton *Rapper* e do líder do grupo *Simples Rap*’ortagem da cidade de Salvador, grupo que está na cena do *Hip-Hop* brasileiro há mais de dez anos e que lançou uma campanha nacional em favor da valorização das artes e dos artistas das periferias brasileiras, campanha esta denominada “cadê o cachê”, num apelo contra a

atitude de vários produtores de eventos que, ao convidar e contratar grupos artísticos oriundos das periferias, geralmente propõem o pagamento da apresentação com o famoso transporte dos artistas e o lanche. Por sua vez, a campanha via mídia eletrônica tem ganhado espaço em todo o território nacional, o que mostra uma outra amplitude que o movimento *Hip-Hop* atinge.

As redes de contato com o movimento *Hip-Hop* nordestino também me fizeram conhecer o *Rap* e lideranças do movimento *Hip-Hop* do estado do Para, Ceará, Alagoas, Natal, sertão da Paraíba, Pernambuco e Maranhão. Neste último estado, merece destaque um grande líder negro do movimento *Hip-Hop* nordestino, Lamartine, que, com o microfone na mão, transforma-se de articulador cultural em um grande intelectual orgânico do movimento *Hip-Hop*.

Dentro desta caminhada de luta com o movimento *Hip-Hop* da cidade de João Pessoa, as conquistas foram muitas. Uma delas foi a produção e execução do Seminário “a luta de Zumbi dos Palmares não acabou”, idealizado pelo prof. Dr. Wilson Aragão, por Solange Cavalcante, pela doutoranda Ana Paula Romão e pelo mestrando Valmir Alcântara.

O evento foi realizado no Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, no mês de março, em 2007, e se repetiu em 2008, contando com a participação de mais de mil pessoas, divididas entre debates, grupos de discussões e trabalhos, shows e oficinas de arte afro-brasileira.

Estes eventos, que para muitos professores da UFPB tomaram uma dimensão de Congresso, tiveram a participação de personalidades nacionais e estudiosos da questão étnico-racial, a exemplo do Prof. Dr. Henrique Cunha Jr., da universidade Federal do Ceará – UFC, da Profa. Dra. Fúlvia Rosemberg, da USP e Puc-São Paulo e Coordenadora da Fundação Ford no Brasil, além da Dra. Renata Bittencurt gerente do núcleo de Educação Cultura e Arte do Instituto Itaú Cultural, além das presenças do então presidente da Comissão Nacional dos Direitos Humanos e deputado federal Luiz Couto e do Dr. Evair Santos, funcionário do Ministério de Direitos Humanos e militante do movimento negro da cidade de São Paulo.

FOTO 21 - Seminário a *Luta de Zumbi dos Palmares não acabou* na UFPB



Fonte: Arquivo pessoal. Tirada em 20/03/2007.

O seminário “a Luta de Zumbi não acabou”, que aconteceu durante três dias na sua primeira edição, e em um dia no ano de 2008, proporcionou o debate sobre as políticas de educação, cultura e arte afro-brasileira na UFPB, com o principal caráter de implantação das cotas para o ingresso de alunos afro-descendentes nas universidades públicas brasileiras. Nestes eventos, que marcaram o início da campanha cotas já na UFPB, pôde-se contar com a participação de uma grande massa popular ligada aos movimentos sociais, tanto dos cultos afro-brasileiros, como do Movimento Negro da Paraíba, além do pessoal da melhor idade, do MST, dos estudantes dos assentamentos e tantos outros.

O movimento *Hip-Hop* paraibano, juntamente com os integrantes da Pastoral Afro-Brasileira da Paraíba e grupos de capoeira, formou uma grande base para a concretização desses eventos. O destaque fica por conta da ousadia de todos que participaram, por terem colaborado para o avanço do debate na UFPB sobre a temática racial e a necessidade de implantação das cotas para alunos afro-descendentes no ensino superior público brasileiro.

O *Rapper* Mussum Racional, integrante do grupo paraibano SDS, revelou que dentro desses eventos eles tiveram a oportunidade de se reaproximar da Universidade. No caso dele, retomou os estudos devido à informação de que havia um curso supletivo para alunos de baixa renda econômica, o que o fez convidar outros colegas que estavam com os estudos parados. Segundo ele, a intenção agora é a de formar um movimento de estudantes do curso supletivo, que o *Rapper* Mussum batizou de “supletivação”:

meu irmão, a idéia é massa, tá ligado? Montar um grupo para mostrar a nossa superação através dos estudos e também criar contatos para tocarmos nas caloradas e trazer mais irmãos para a universidade, saca? Verboso já tá colado comigo, tá fazendo o curso também, agora é partir para a luta, é rocha! (MUSSUM RACIONAL, 2008).

A atitude dele conseguiu mover vários colegas rumo à retomada dos estudos, fato que se ampliou com o novo projeto da Universidade Federal da Paraíba no ano de 2008, em que se pretende oferecer, gratuitamente, cursinho pré-vestibular para alunos com baixa renda econômica e para alunos afro-descendentes.

A militância do *Rapper* Mussum Racional compreende outras redes de cidadania, a exemplo do movimento da Juventude Negra, tanto na Paraíba como na cidade de Salvador. O *Rapper* cujo nome de batismo é Thiago explica que é “peso” e responsabilidade trazer no próprio nome a figura de um negro importante como foi o Mussum humorista do grupo “Os Trapalhões” da TV Globo e grande sambista do grupo “Os Originais do Samba”. Para Mussum, “um guerreiro preto, um guerreiro negro, quando ele tem vontade de fazer uma coisa, ele só consegue aquele êxito quando ele faz de coração, saca?” Este *Rapper*, com tal depoimento, busca explicitar todo o seu envolvimento pessoal e histórico dentro do movimento *Hip-Hop* nordestino.

As palavras do jovem negro Mussum Racional demarcam um processo de práticas educativas vividas por ele através do *Rap* que ele próprio salienta, dizendo:

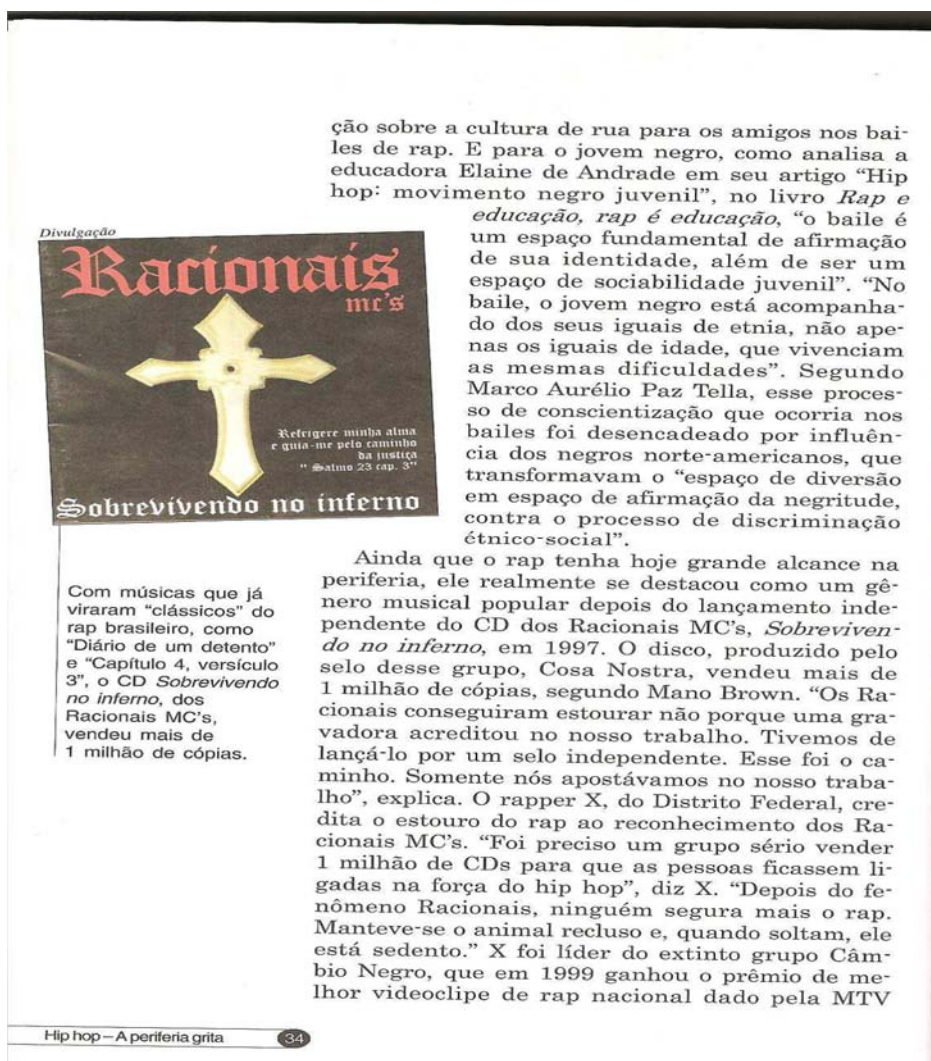
poxa, eu acho assim, é, a partir do momento que você começa a fazer *Rap* que uma revolução acontece, saca? Então, essa revolução ela vem por completo, entende assim? Aquela energia, e eu me senti naquela necessidade de tomar uma postura, de estudar mais, de tá ouvindo conselhos, saca? Isso é uma coisa que a juventude, ela acha que é uma juventude que tá crescendo agora, que não tem que ter responsabilidade, que não tem que estudar estas coisas, totalmente errada saca? Quando a gente faz isso, a gente apenas atrasa o nosso futuro, aí lá na frente que a gente vai poder ver isto (MUSSUM RACIONAL, 2008).

Através deste depoimento, é possível refletir sobre os aspectos que o elemento *Rap* do movimento *Hip-Hop* pode possibilitar na tomada de consciência de um jovem negro e seus desdobramentos como pessoa de referência no meio em que vive. No caso do *Rapper* Mussum Racional, seu parceiro do *Rap* e da vida Junior So foi o grande incentivador que Mussum se tornasse um *Rapper*, segundo ele próprio.

4.2 *Rap*'ensando a escola e a juventude negra

O movimento *Hip-Hop* pode ser caracterizado como uma prática educativa social não-escolar promovida pelos jovens pobres, principalmente pelos negros. O *Rap*, por sua vez, é a expressão que mais difundiu (e difunde) este movimento, inclusive na mídia. Traz à tona o preconceito racial e social, a pobreza, a violência etc., presentes no cotidiano dessas comunidades. Os elementos centrais do *rap*, por exemplo, podem ser interpretados como reelaborações de práticas culturais de origens africanas, ligadas à tradição oral e à música. Questões relativas à etnicidade estão bastante presentes nas letras de *Rap* feitas pelos jovens (ANDRADE,1996).

FOTO 22 – Capa do CD Sobrevivendo no Inferno do Grupo Racionais M'Cs.



Fonte: Arquivo Pessoal. Tirada do livro "Hip-Hop a periferia grita" (2001), em 22/03/2006.

A relação dos *Rappers* com a escola formal geralmente é tensa e dúbia, pois eles, em sua maioria, falam da escola como um lugar cansativo, repetitivo, sem atração, embora também reconheçam que a escola é um lugar importante para seguir um caminho profissional. No *Rap* do grupo Racionais Mc's "Negro Drama", eles vão direto ao assunto, ao retratarem, através da poesia, a situação social do afro-descendente no Brasil:

negro drama entre o sucesso e a lama, dinheiro, problemas, inveja, luxo, fama, negro drama cabelo crespo e pele escura, a ferida, a chaga, a procura da cura, negro drama tentar ver e não ver nada a não ser uma estrela assim longe ofuscada, sente o drama, o preço, a cobrança, no amor, no ódio, a insana vingança, negro drama, eu sei quem trama, e quem tá comigo o drama que eu carrego pra não ser mais um preto fudido (RACIONAIS Mc's, 2006).

Esta primeira parte do *Rap* faz uma pequena introdução a respeito do sujeito desta pesquisa, o jovem negro que, diante de tantas cobranças e pressões, ainda caminha à procura da “cura”. O tom de indignação do *Rap* perante as mazelas sofridas pelo negro não deixa espaço para falar bem da educação escolar a ele oferecida. O cotidiano deste jovem, na maioria das vezes, vai de encontro ao que o *Rap* passa como informação, a exemplo do trecho de continuação do *Rap* citado:

eu visto preto por dentro e por fora, guerreiro, poeta entre o tempo e a memória, nessa história vejo o dólar, e vários quilates, falo pro mano, pra que não morra e também não mate [...]. Essa estrada é venenosa, e cheia de monteiro, Pesadelo hum, é um elogio, pra quem vive na guerra, a paz nunca existiu, num clima quente a minha gente soa frio, vi um pretinho seu caderno era um fuzil, um fuzil (RACIONAIS Mc's, 2006).

Assim como o *Rapper* MVBILL já denunciava, no *Rap* “Soldado do Morro”, que a maioria das crianças e jovens das favelas brasileiras está trocando os cadernos e a escola por fuzis, o *Rap* “Negro Drama” narra todo o episódio verídico presente nas periferias brasileiras e ainda revela, neste *Rap*, um forte tom de protesto contra a opressão vivida por eles:

atrasado, eu tô um pouco sim, tô, eu acho sim só que tem que, seu jogo é sujo, e eu não me encaixo, eu sô problema de montão, de carnaval a carnaval, eu vim da selva, sô leão, sô demais pro seu quintal, problema com escola eu tenho mil, mil fita, inacreditável mas seu filho nos imita (RACIONAIS Mc's, 2006).

Todo o trajeto dos jovens negros narrado nestes fragmentos do *Rap* citado não esconde a realidade dura do cotidiano enfrentado por eles. São poetas que narram a sua própria história, fato que a escola formal dificilmente explora no universo escolar. As suas formas de aplicação da educação ainda se encontram distantes das formas simples de troca de conhecimentos. Como se sabe, o nosso sistema educacional e a forma pela qual a escola foi implantada no Brasil sempre foram uma cópia da educação de outros povos, como os gregos, romanos e portugueses, sem falar, principalmente na segunda metade do século XX, da crescente influência norte-americana. As características dessa educação “importada” não vão de encontro às mais variadas formas com que aprendemos os saberes cotidianamente (BRANDÃO, 2005).

Ao trabalhar com o conceito de educação aqui exposto por Brandão (2005, p.10), assumi que “a educação é, como outras, uma fração do modo de vida dos grupos sociais que a criam e recriam, entre tantas outras invenções de sua cultura, em sua sociedade”. Percebe-se, assim, que existe uma larga diferença entre a educação escolar e a praticada além dos muros da escola. A junção da arte com a educação nos tem mostrado, nos últimos anos, que é possível promover práticas educativas sem o disciplinamento punitivo imposto pela educação escolar. O movimento *Hip-Hop* é um exemplo disto, as posses e grupos preenchem a vida dos jovens integrantes do movimento, com informações muitas vezes ligadas a bibliografias, dentro do espaço deixado pela educação escolar.

Cabe salientar, com Gomes (1999, p.77), que “embora saibamos que a escola pública ainda não atende às expectativas de uma grande parcela da classe trabalhadora, não podemos negar que ela é um direito social e como tal deve ser assegurado”. A crítica feita pelos *Rappers* quando o assunto é escola é também composta de uma reivindicação por uma melhor educação escolar, pois eles não desprezam a importância da escola para suas vidas, mas sim o sistema educacional que é falho. Neste sentido,

apesar da relação tensa e conflituosa, a escola é vista pelos *Rappers* como instituição responsável pela divulgação da informação e pela transmissão do conhecimento: “nesta trajetória reiteram a necessidade do *Rapper* manter-se “bem informado” e, portanto, valorizam uma atitude de busca daquele conjunto de saberes supostamente oferecidos pelo ensino. Escola e conhecimento se tornam importantes porque assegurariam o desenvolvimento do *Rap*, que depende da apropriação do domínio de informações” (SPOSITO, 1994, p.174).

A escola, na opinião da maior parte dos *Rappers*, tenta reprimi-los através do disciplinamento punitivo, ou com discussões de conteúdos curriculares distantes da realidade da juventude negra. Existem sérias lacunas no sistema educacional, de modo que o jovem que tem a sua questão racial negada no discurso escolar é totalmente valorizado no ambiente do movimento *Hip-Hop*. Isto lhe proporciona uma representação da sua verdadeira história e, a partir desta situação, temos inúmeros trabalhos de sucesso não só no campo da educação, através do movimento *Hip-Hop*, como em outras manifestações artísticas e culturais.

Para o *Rapper* paraibano Cassiano Pedra,

a escola não tá segurando o aluno, os alunos tão indo obrigados para a escola, pra fazer aquelas matérias das antigas ainda, a mesma coisa, e a universidade também tá precisando fazer isso, porque precisa abrir as portas, irmão, o que eu quero dizer é o seguinte, irmão, a educação tá perdendo quando não leva o *Hip-Hop* para dentro da escola.

Cassiano Pedra sugere ainda que a escola deveria utilizar os elementos do *Hip-Hop* para auxílio das disciplinas curriculares, justificando que:

tem como segurar o aluno, o aluno vai gostar pra caramba de fazer uma dança de rua ao invés de uma educação física, irmão, porque é uma forma de educação física irmão, e completa! o aluno vai adorar fazer um *graffite* ao invés de educação artística, que também é educação artística, vai adorar fazer discotecagem e vai adorar fazer rima no lugar do português, não tô dizendo que tem que excluir o português, tem que incluir a rima, do rimador do *Rap* e estudar a letra junto do português (CASSIANO PEDRA, 2008).

O próprio movimento *Hip-Hop*, hoje, tem como um dos seus elementos, além dos quatro básicos (quais?), o elemento conhecimento, que está ligado diretamente à educação. Em algumas escolas do Brasil, já se trabalham os elementos do *Hip-Hop* na sala de aula, a exemplo da Escola municipal Aruanda, situada no bairro dos Bancários na cidade de João Pessoa-PB, onde o B.Boy Valmir Vant periodicamente ministra atividades de dança de rua para os alunos, escola esta que também tem um projeto chamado “cordel na sala de aula”, em que é trabalhada a literatura de cordel entre os alunos. Experiências iguais a estas citadas e espalhadas pelo Brasil, nos remetem, então, ainda à possibilidade histórica de pensar que o prazer em aprender na sala de aula está mais próximo do que esperávamos.

Quando trazemos para o debate sobre a educação a necessidade de se trabalhar a cultura do aluno dentro da escola, queremos provocar inquietações às autoridades responsáveis pelo ensino do país, mas também para que essas inquietações nos atinjam, para que possamos entender quem somos e em que país vivemos, referindo-nos à nossa questão racial e cultural. Para tal compreensão, contamos com o aporte de Freire (2007, p.30) que diz:

o homem enche de cultura os espaços geográficos e históricos. Cultura é tudo o que é criado pelo homem. Tanto uma poesia como uma frase de

saudação. A cultura consiste em recriar e não repetir. O homem pode fazê-lo porque tem uma consciência capaz de captar o mundo e transformá-lo.

É nesta perspectiva que Freire nos coloca que caminha o movimento *Hip-Hop*, ao buscar a solução para os seus próprios conflitos através das manifestações culturais ancestrais e atuais, mostrando que, se existe a necessidade de termos uma educação ou uma escola que fala a “nossa língua”, o movimento *Hip-Hop* está construindo a sua, porque para a juventude negra integrante do movimento *Hip-Hop*, a educação escolar tem que ser repensada e reorganizada. Como afirma Gomes, (1999, p.82) “é necessário acabar com o distanciamento entre a escola real e aquela que a comunidade negra necessita”. Além deste distanciamento, existe, na opinião dos *Rappers* investigados neste trabalho, uma arrogância por parte de algumas pessoas que compõem o universo acadêmico, mesmo reconhecendo a importância da academia para sociedade. Como afirma a *Rapper* Kaline Lima:

eu acho que a academia, ela é importantíssima, eu acho que, quem se propõe encarar é bacaníssimo assim, é pra você crescer de várias formas e acho massa que o *Hip-Hop* seja tema muito usado assim de ser, nos trabalhos acadêmicos, a gente sabe que normalmente essas informações não retornam pras comunidades nem pros movimentos e organizações, não só o *Hip-Hop*, eu acho que a cultura indígena, a cultura underground, enfim tudo que vocês acadêmicos costumam ir buscar para fazer as suas monografias, seus doutorados e tudo. Eu só acho o seguinte, cara, eu me vejo em diversas situações de arrogância, tá ligado? Das pessoas da academia, saca? De superioridade.

A *Rapper* Kaline relata também uma experiência vivida por ela na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em novembro de 2007, quando o grupo Afro-Nordestinas foi receber o prêmio Hutus de *Hip-Hop*.

eu estive na UFRJ com um monte de pessoas que estavam analisando a entrevista do Mano Brown no roda viva, e cara, é impressionante a desinformação e o descomprometimento mesmo com a verdade, saca? E aí vocês, o que eu acho foda nessa história, é porque são os acadêmicos que formam as opiniões que a sociedade admite, né, não são, não sou eu do *Hip-Hop* que necessariamente vou formar as opiniões da sociedade, são os acadêmicos, aí pô, velho, a galera se equivoca sobre diversos assuntos, cria conceitos, defende esses conceitos com tal [...]propriedade que se torna verdade, e aí a gente perde né, quem tá fazendo de verdade perde, então eu acho que isso é um descompromisso que tinha que acabar, o que tem que partir pra vocês, é vocês assim, é buscar ter legitimidade, quando eu falo de *Hip-Hop* eu falo porque eu tenho legitimidade (KALINE LIMA, 2008).

Através dessas críticas dos *Rappers*, verifica-se que, mesmo existindo conflitos e distanciamentos entre a escola formal e os *Rappers*, nos últimos dez anos, com o início dos governos considerados de partidos políticos populares, a exemplo o Partido Comunista do Brasil – PC do B, do Socialista Brasileiro - PSB, além do Partido dos trabalhadores - PT, tem havido uma maior junção de trabalhos artísticos e comunitários com o ensino escolar, apoiados ora por ONGs, ora pelos próprios governos. Os exemplos do sucesso desses trabalhos se refletem em arte com educação, como fazem o Afro-Ragee nos vários morros na cidade do Rio de Janeiro, os Negros da Unidade Consciente - NUC , no Alto Vera Cruz – em Belo Horizonte e o trabalho pioneiro da Casa do *Hip-Hop* em Diadema –SP.

Esses trabalhos inspiraram outras “quebradas” a caminhar dentro do movimento *Hip-Hop*, aliando o conhecimento com as escolas da sua comunidade, realizando oficinas sobre os elementos que compõem a cultura *Hip-Hop* nos finais de semana nas escolas e, ao mesmo tempo, servem como espaço de ensaio, a exemplo do *Rapper Junior Sôh* do grupo SDS da cidade de João Pessoa-PB que, aos finais de semana, oferece oficinas gratuitas de rimas no Centro da Juventude do bairro Mangabeiras.

Ainda que se reconheça que tem havido uma ampliação de projetos voltados para a melhoria da qualidade social da educação escolar, é importante salientar que a maioria das escolas públicas já incorporam, do seu próprio sistema educacional, uma cultura de exclusão social. Como afirma Bourdieu (1998, p. 224), “como sempre, a escola exclui; mas a partir de agora, exclui de maneiras contínuas, em todos os níveis dos cursos”. No caso brasileiro, pode-se exemplificar esta afirmação do autor através do resultado do último Censo da educação no Brasil (2006) do Instituto Brasileiro Geográfico e Estatístico – IBGE, onde os dados apontam que, para cada três pessoas analfabetas, duas são negras, mostrando a persistência de um país desigual no acesso da população negra à educação pública. Esses dados são relatados como parte da letra de famosos *Raps*, a exemplo do *Rap* “racionais capitulo quatro, versículo três” do Cd *Sobrevivendo no Inferno* (Racionais Mc’s -1998) que denuncia:

nas universidades brasileiras apenas dois por cento dos alunos são negros;
na cidade de São Paulo, a cada quatro minutos um jovem negro é
assassinado, aqui quem fala é mais só mais um preto.

Seguindo o exemplo do Racionais *Mc’s*, o grupo Face da Morte (2000), com o *Rap* “Bomba H”, versa que :

o rap revela na levada da caixa, do bumbo, chimbal, na luta contra o mal, minha rima é letal no país do carnaval, onde o clima é tropical, tudo aqui é uma delícia, mas confira as estatísticas, confira as proporções, com mais de quinhentos anos mais de quinze milhões que não sabem o b a ba, desse jeito não dá, onde essa pôrra vai parar.

Os *Raps*, com suas mensagens afirmativas, mostram que seus poetas urbanos estão atentos à escola. Como afirma Gomes (1999, p.86) “porém é necessário que esta instituição os perceba e crie práticas democráticas e não discriminatórias efetivas, práticas estas relatadas por alguns jovens negros participantes desta pesquisa. Estes procedimentos estão ligados a uma tradição cultural excludente do sistema educacional na maioria das escolas; nesse caso, não só as escolas públicas, como as privadas, também conservam um histórico cultural em que

a escola é uma instituição de manutenção de privilégios, onde ocorre uma exclusão branda, contínua, insensível, despercebida. A escola exclui e o faz de forma bem dissimulada, conservando em seu interior os excluídos, postergando sua eliminação e reservando-lhes os setores escolares mais desvalorizados (BOURDIEU, 2001, p. 14).

Neste trabalho, entendemos que as críticas que a escola recebe dos *Rappers* fundamentam-se na medida em que os próprios se sentem “vigiados”. Dentro da escola acontece este controle rigoroso e complementado por outras regulamentações, para formar o sistema punitivo. Estes dispositivos disciplinadores, que fazem funcionar normas gerais da educação, atuam como um controle de mediação dos desvios comportamentais, aplicando da sua forma disciplinar métodos para a execução dos “castigos” escolares”. Neste sentido, Foucault (1977, p. 160) afirma que “o castigo disciplinar tem a função de reduzir os desvios. Deve portanto ser essencialmente corretivo”. O autor nos mostra que o próprio envolvimento e familiaridade com o qual o aluno recebe estes castigos, ainda que crie neles um certo receio quanto às sanções sofridas pela punição vinda da escola, demonstra como são eficazes estas penalidades. Na obra *Vigiar e Punir*, Foucault diz:

os privilégios servirão aos escolares para se isentarem das penitências que lhes serão impostas... Um escolar, por exemplo, terá por castigo quatro ou cinco perguntas do catecismo para copiar: ele poderá se libertar dessa penitência mediante alguns pontos de privilégios; o mestre anotará o número para cada pergunta.[...] Valendo os privilégios um numero

determinado de pontos, o mestre tem também outros de menor valor, que servirão como que de troco para os primeiros. Uma criança, por exemplo, terá um castigo de que se poderá redimir com seis pontos; tem um privilegio de dez; apresenta-o ao mestre que lhe devolve quatro pontos; e assim outros (FOUCAULT, 1977, p. 161).

Assim, a escola e todo o seu aparato educacional passam a fazer parte de um observatório político; suas técnicas disciplinares se sobrepõem à construção de um saber qualitativo na educação, pois a aprendizagem do conteúdo está ligada diretamente no prazer em aprender, sentimento que, ao ser forçadamente castrado por métodos de disciplinamento, acarreta uma superficialidade na aprendizagem do conteúdo que foi repassado para o aluno. Essas qualificações do caráter educativo das escolas, constatadas através da vivência com alunos e das reuniões pedagógicas freqüentes, demonstram como os alunos se habituaram ao sistema disciplinar e legitimam a eficácia desse poder.

A contribuição de Foucault (1977) é fundamental para o entendimento dessas questões presentes na escola, pois é a partir delas que a realidade efetiva se descortina, para o plano das relações de poder sutis e cotidianas quem realmente ocorrem. Nesta perspectiva, o poder disciplinar conquista um lugar privilegiado nos discursos e nas ações, sendo a principal personagem das relações que compõem o universo escolar.

Durante o I Encontro Nacional de *Rap e Repente*, no ano de 2007, em Campina Grande, foram colocadas algumas questões desta pesquisa, pessoalmente, a *Rappers* da cena nacional participantes do evento, como foi o caso do Gaspar, líder do grupo paulistano *Z' Africa Brasil*, que me atendeu com muita disposição. Ao relacionar o *Rap* com a educação, disse Gaspar:

hoje a gente conseguiu educar o país, uma coisa que a professora às vezes numa sala de aula não sabe tratar uma criança indígena, não sabe como chamar uma criança negra, não sabe como tratar, às vezes ela não sabe se o cabelo dela é crespo ou é liso, aí ela fala que o cabelo da criança é duro, entende? Então o *Rap* conseguiu chegar e quebrar todas essas barreiras, o *Rap* conseguiu falar na cara e quebrar vários padrões de beleza que a sociedade branca sempre implantou (GASPAR, 2007).

Este relato preciso do *Rapper* Gaspar reflete as barreiras que os profissionais da educação escolar no Brasil enfrentam no seu cotidiano. Uma parcela desses professores reconhece a falta de preparo para lidar com a questão racial e se vê na necessidade de uma

qualificação sobre a temática étnico – racial e sua inserção na sala de aula. É importante reconhecer que a lei federal 10.639/03, que obriga o ensino da cultura afro-brasileira e a história da África em todo estabelecimento de ensino brasileiro, tem contribuído para um maior empenho dos professores, de maneira geral, no sentido de buscar as devidas capacitações.

O fato interessante desta situação de despreparo por parte dos docentes brasileiro é que vários projetos para estas capacitações estão partindo das parcerias entre as redes privadas e públicas de ensino com o movimento negro das suas respectivas localidades, a exemplo do Grupo Bamidelê, organização não-governamental do Movimento Negro da cidade de João Pessoa - PB, que gesta capacitações sobre a lei 10.639/03 para professores da rede municipal da cidade e para lideranças comunitárias. O seu envolvimento com as questões raciais presentes na maioria das vezes no próprio contexto social do professor torna necessário

que a instituição escolar se compreenda enquanto espaço da diversidade étnico-cultural e entenda que o respeito ao diferente deve ser uma postura político-profissional a ser assumida profissionalmente pela educação. Para realizar um trabalho efetivo com a diversidade na escola é preciso muito mais do que respeito. É necessário aprender e democratizar as estruturas e instituições, “torná-las espaços públicos ou espaços de direitos, de interesse coletivo (ARROYO *apud* GOMES, 1995, p. 41).

Os jovens *Rappers* também nos apontam este caminho. Será que os educadores e as educadoras têm assumido efetivamente este compromisso?

O compromisso dos *Rappers*, tratado na citação de Gomes (1999), ultrapassa as demandas institucionais, em nosso caso as escolares, e coloca em evidência o debate sobre as relações de saberes que promovem uma ampliação intelectual dos *Rappers*, fato que, por sua vez, contribui para que o próprio jovem negro passe a perceber e questionar os estigmas a ele impostos e à sua comunidade. A relação do saber no ambiente do movimento *Hip-Hop* acontece geralmente com base nas tradições africanas, com a referência do estrato de conhecimento sendo repassado pelos mais velhos de idade aos mais novos, através da tradição da oralidade e memória. Outro fator que contribui para a disseminação das informações e conhecimentos entre a juventude negra integrante da cultura *Hip-Hop* é a democratização do conhecimento. Por meio das mídias eletrônicas, estes jovens criam suas próprias formas de agenciar as informações entre seu grupo, gestando suas próprias formas de serem jovens negros brasileiros no espaço urbano.

Este jovem negro que cria o seu próprio espaço para praticar seu conhecimento, promove da sua maneira uma ocupação de espaço. Segundo Charlot (2000, p. 85),

cada um ocupa na sociedade uma posição, que é também uma posição do ponto de vista do aprender e do saber. Cuidado, porém, para não interpretar essa proposição em termos deterministas: se assim fosse, não se poderia entender que um caminhoneiro pudesse ouvir um rádio cultural e matricular-se na universidade...

Este autor assinala ainda para outro cuidado a ser tomado nessa perspectiva de ocupação de espaços:

ocupar tal ou qual lugar nas relações sociais, estar engajado em tal ou qual tipo de relações de saber é ser autorizado, incentivado e, às vezes, obrigado a investir em certas formas de saber, de atividades ou de relações (CHARLOT, 2000, p.85).

Esta ocupação de espaços promovida pelos *Rappers*, registrada no presente trabalho, mostra que eles, ao viverem a cultura *Hip-Hop*, tomam para si o espaço urbano com autoridade, provocando com isto o rompimento das barreiras da segregação social e racial e levando para o interior do espaço urbano seu modo de existir, através da sua arte, o *Rap*.

Na referência explícita aos elementos da cultura *hip-hop* e sua história, unida à história da cantoria nordestina, há um código de identidades que se entrecruzam: os mesmos emoladores e repentistas, na sua maioria oriunda de cidades do interior, também são, como os *rappers*, moradores das periferias metropolitanas e desenvolvem, na condição de vozes da margem em direção ao centro, uma performance assemelhada, utilizando o espaço desterritorializado da rua como local de expressão. É o que nos lembra o professor de Comunicação Micael Herschmann:

inscrevem territorialidades que lhes abrem novas possibilidades O itinerário e o discurso desses jovens nos espaços urbanos de interação com a Cidade sugerem uma nova dinâmica concreta do mundo hoje, em que espaços, “lugares” e “não-lugares” misturam-se e interpenetram-se constantemente (...) A experiência do *flâneur* que perambulava nas metrópoles do início do século (XX) já não é mais possível. Agora é como se as grandes cidades tivessem se convertido (...) em um videoclipe, ou melhor, em uma montagem frenética de imagens descontínuas (HERSCHMANN, 2000, pp. 223-24)

Esses poetas cantadores e *Rappers* acabariam por “misturar de tudo, em sua condição de repórteres do cotidiano. Os poetas declamadores, os recitadores de cordel, os cantadores de viola, de pandeiro, de rabeça e de ganzá, os dançarinos de break, os *DJs*, os grafiteiros, os mestres de cerimônia do *Rap*, enfim, os *Hip-Hoppers* em geral, de alguma maneira, tentam encontrar na via pública um espaço de expressão, desenvolvimento e divulgação de seus trabalhos, “despertando a curiosidade de quem passa/ emboladores de rap cantando na praça” (PÁCUA; TENÓRIO & BROWN, CD, 1999), movendo-se, uns, da feira livre para a praça do interior, e outros, da periferia para as praias, ou ainda para as ruas, avenidas e praças do centro das grandes cidades, seja de ônibus, de trem, de lotação ou de metrô. No exercício ambulante de sua produção artística, levada a cabo num cenário de permanentes e múltiplas trocas culturais, alguns mais com medida/embolada, *Rap* e palavras de saída” (PÁCUA, CD, 1999).

Neste sentido, as propostas pedagógicas do *Hip-Hop* brasileiro, caracterizado academicamente como não-escolar, rompem com a hierarquia constituída na modernidade entre os adultos, como educadores e responsáveis pela manutenção do sistema social, e os adolescentes, como seres em formação. Há uma evidente transgressão produzida pelos adolescentes e jovens que participam e (re)criam o *Hip-Hop* Brasileiro e suas práticas pedagógicas. Esta transgressão é entendida não em um sentido de desvio delinqüente, mas como uma possibilidade de entrar em contato com o diferente.

Nas periferias com as quais venho trabalhando juntamente com a juventude negra, em diversos momentos, verifiquei que a juventude negra participante do movimento *Hip-Hop* está tomando as rédeas de seu próprio processo educativo, fazendo-o de modo contextualizado com suas vidas, sua história, suas experiências, suas necessidades e, também, com seus sonhos, projetos e desejos. Assim, estes jovens deixam de ser meros atores e agentes de um modelo social que os exclui e discrimina, e os idealiza, os teme e os controla; e se tornam também protagonistas da sua própria história, sujeitos coletivos colocando os seus objetivos da maneira que eles querem, gostam e sentem, recontando a sua história como jovens negros brasileiros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Ter pisado em terras nordestinas brasileiras, especialmente a Paraíba, para realizar este presente estudo, significou, para mim, dar passos marcadamente ao encontro com a minha ancestralidade africana. Ter podido “*Rapear*”, embolar, rimar, batucar, sonhar, chorar e tantas outras vivências com a juventude negra paraibana e nordestina, foi mais que a realização de uma pesquisa acadêmica, na medida em que esta experiência compreende a concretização de sonhos e expectativas que vão além de qualquer tentativa de enquadrá-las numa teoria.

Este investimento em pesquisar o que há dez anos estou praticando permitiu-me confabular junto a juventude negra da cultura *Hip-Hop* da cidade de João Pessoa – PB uma nova cena juvenil sócio-cultural na cidade, tramando novos lugares, novas vivências, novas formas de ser jovem negro “cabra da peste” no Nordeste do Brasil.

O cotidiano dos *Rappers* passou também a fazer parte do cotidiano do pesquisador, fato que me deu legitimidade para poder investigar alguns desses, mas também representar uma grande parcela de jovens negros que, todos os dias, têm que provar alguma coisa à sociedade para poderem caminhar fortes na luta contra as discriminações de acesso aos bens da modernidade (GOHN, 2004).

A busca de averiguar e entender as práticas educativas entre os *Rappers* presentes nas suas formas de manifestar o *Rap*, colocou-me frente a questões de necessidades básicas para a sobrevivência de um povo, pertinentes de resolução presentes nas periferias investigadas, e que basicamente estão presentes em outras periferias brasileiras. Este processo me levou a acreditar em desenvolver uma pesquisa que apontasse caminhos práticos e teóricos para dias melhores do público pesquisado e sua comunidade.

O que ficou revelado aqui, através desta pesquisa foi, primeiramente, uma vontade de romper com estigmas postos aos jovens negros que produzem a cultura *Hip-Hop* na cidade de João Pessoa - PB, mostrando que estes jovens, ao produzirem novas formas de viveres, numa intensa produção cotidiana, encontram-se com suas certezas e dúvidas que dão uma nova conotação e significado para uma vida digna de um cidadão, que antes era caracterizada pela violência no seu mais amplo sentido.

O fato de ter podido realizar uma investigação de uma manifestação cultural cuja raiz está diretamente ligada à territorialidade proporcionou-me um contato imediato com a tradição vivida pelos *Rappers* na contemporaneidade, uma vez que na Paraíba, berço da

literatura de cordel brasileira, os *Rappers* convivem desde sempre com as tradições das diversas categorias de poetas repentistas. Isto me transportou para o universo da cantoria nordestina, podendo viver o Repente na sua essência, ao lado de grandes repentistas, a exemplo da dupla feminina Minervina e Soledade, os Nonatos e Oliveira de Panelas.

Este estudo, que envolveu a cultura *Hip-Hop* aliada ao repente nordestino, buscou evidenciar a dinâmica das práticas educativas dessas produções, estabelecida por uma ponte cultural que se formou entre a contemporaneidade do *Rap* e a tradição da poesia vocal nordestina, no caso paraibano. Dentro desta perspectiva, as semelhanças de ambas as manifestações rompem com a limitação de componentes extra-literários que lhe dão a ampliação de um movimento social baseado na sua expressão cultural.

As discussões acerca do *Rap* Repente, em seu caráter transformador do lugar social da juventude negra pessoense e também em sua importância como poesia híbrida, urbana e contemporânea, suscitam, além do estudo formal aqui construído, uma investigação específica sobre este encontro cultural híbrido. Assim, esta investigação abre espaço para que outras investidas maiores sobre o tema aconteçam, sobretudo com relação ao encontro das manifestações contemporâneas com as tradicionais de maneira geral, promovendo outras descobertas em outros segmentos da produção de conhecimento, a partir de um olhar aguçado sobre outros cotidianos e outras fusões que envolvem a hibridização cultural.

Tratando o *Rap* como objeto de pesquisa, verifiquei que este reverbera como a “voz” da periferia, dando lugar a quem antes de vivenciá-lo não tinha. O seu poder aglutinador é percebido nas relações de ir e vir dos jovens, sobretudo no que diz respeito à instituição escolar. Neste sentido, este estudo evidenciou que o *Rap* pode ser uma via para a melhoria da educação escolar da juventude negra, desde que seja utilizado sem despojá-lo da sua legítima função: a de informação e denúncia social.

A minha preocupação, na vivência da pesquisa, foi construir um estudo que contemplasse as principais necessidades dos sujeitos quanto ao saber teórico, pois sabendo das suas decepções com a educação escolar, vi-me diante de um certo compromisso de empenho na construção de um conhecimento a partir do saber negro juvenil, que deveria ser formulado com escritos em que estes se sentissem representados e, de uma maneira geral, reforçados no que diz respeito à aquisição do saber sistematizado.

Esta minha preocupação com o resultado final da pesquisa e sua serventia para o público estudado deu-se a partir da necessidade de romper com a realidade explícita nas

universidades brasileiras, onde a maioria dos estudos, no que tange a monografias, dissertações e teses, ao serem finalizados, tornam-se meros números nos arquivos bibliográficos das universidades.

Isso vai de encontro ao meu sentimento de encruzilhada exposto na dissertação: se é sabido que a encruzilhada é um local de encontros e apresentações da cultura negra, é necessário que esta mesma encruzilhada sirva de referência e ponto de partida para as mudanças necessárias, e que essa cultura deixe de ser discriminada por parte de vários setores da sociedade, que continuam estigmatizando os afro-brasileiros e, principalmente, seus respectivos cultos religiosos.

Os jovens com os quais trabalhei nesse percurso investigativo me mostraram que, através da cultura *Hip-Hop*, conseguiram se verem negros, pois em alguns discursos deles era possível perceber o quão é complicado e difícil reconhecer o lugar onde nasceram e vivem, conforme nos aponta o fragmento do *Rap* “o homem na estrada” do grupo Racionais Mc’s (1998), em que verificamos a postura aguerrida desses *Rappers* quando dizem: “quem não se desespera vendo seu filho nascer no berço da miséria?”. Porém quando este cenário é retratado e transformado em poesia e, conseqüentemente, numa ação dos *Rappers* em busca de solução, a história muda de contexto. Primeiramente porque é visível a situação exposta na poesia urbana; e segundo porque eles necessitam de ação. Então os *Rappers*, neste caso, tomam para si a responsabilidade de denunciar e resolver aquela dramaticidade existencial no seu meio.

Esta atitude se baseia na coragem de enfrentar a opressão posta pela exclusão social no Brasil. Assim, ao entender toda a trama formada, estes jovens buscam, com seu ímpeto de revolta, uma paz dentro do imaginário de uma possível “guerra”. Contudo, ao comprar esta briga, eles se vêem como sujeitos autônomos, principalmente com a utilização da frase “acredite em você”. É deste modo que os *Rappers* então vão além da figura do negro cantor, pois eles reconhecem as dificuldades vivenciadas no árduo caminho que trilham e, para chegar a esta “autonomia”, não acreditam no individualismo artístico e sim na busca de objetivos comuns com as pessoas que estão ao seu redor, na famosa chegada, segundo eles em bloco, no coletivo.

Desta forma, estudar a cultura *Hip-Hop* e seus integrantes exigiu, de minha parte, uma minuciosa atenção para o contexto histórico de cada jovem investigado, porque, na minha concepção, ao entrar em contato com o relato desse jovem, eu reportava à minha

trajetória de vida como jovem negro que encontrei na arte a liberdade para expressar a minha negritude.

As práticas educativas demarcadas neste estudo mostram que as manifestações contemporâneas aliadas à tradição produzem um novo sujeito, o ator social coletivo, aquele que cria o seu próprio espaço para atuar, porém faz isso em forma de poesia concreta urbana, denominada *Rap*

Por este motivo, realizei investigações críticas sobre o cotidiano dos jovens e suas manifestações culturais, tentando identificar novas possibilidades existenciais, sociais e políticas que estes criam continuamente como resistência à ideologia dominante e, também, proporcionando maior visibilidade de suas ações para favorecer a construção de outros modos de ser jovem negro morador de favela, que não estejam apenas fundamentados na imagem de que são portadores de uma ameaça à integridade social, desregrados, hedonistas e irresponsáveis, e nem em uma imagem idealizadora de que são sonhadores, belos, ingênuos e, portanto, vítimas do sistema social.

Neste sentido, são estes outros modos de ser *Rapper* que os tornam reconhecidos como sujeitos capazes de formular questões relevantes e ações significativas no campo social, que nem sempre são eficazes (como qualquer ação), mas que contribuem para a construção de uma pedagogia da liberdade que reforça os princípios de cidadania e justiça, como base de uma sociedade efetivamente democrática.

Dentro desse ambiente de troca cultural, a juventude negra utiliza o *Rap* na função de um condutor de informação em que as práticas educativas convergem para uma agregação ao sentido da poesia “urbana”. Estas práticas expressam uma nova forma de aprender sobre o seu pertencimento étnico, sua cultura, seu posicionamento perante a sociedade. Desta forma, a juventude negra paraibana, através do *Rap*, produz uma nova consciência de identidade, de saber, de poder e de viver, como aspectos de uma nova coletividade emergida da cultura que vem das favelas. Estes são alguns dos resultados averiguados nesta pesquisa, ficando também em mim uma expectativa que esta produção sirva de apoio para que novos estudos nesta área sejam realizados, visando ampliar e saciar temas pertinentes de estudos em nosso país, através da cultura afro-brasileira e seus produtores.

REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, Marcus. **Poética Popular**. [Dissertação de Mestrado]. Recife: UFPE, 1980.
- ANDRADE, E.N. **Movimento Negro Juvenil**: um estudo de caso sobre rappers de São Bernardo do Campo. 1996. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- ANDRADE, E.N. **Movimento negro juvenil**: do rap a posse hausa. In: Simpósio de Pesquisa da feusp, 3., 1997, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 1997.
- ANDRADE, Elaine. Hip-Hop: Movimento negro juvenil. In ANDRADE. E. (org). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus/Selo Negro, 1999.
- ABRAMOWICZ, A. Prefácio. In: BARBOSA, J. (org.). **Autores cidadãos**: a sala de aula numa perspectiva multirreferencial. São Carlos: Editora da Ufscar, 2000.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras Artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 2006.
- AYALA, Maria Ignez Novaes. **No arranco do grito**: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Educação**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- BORTOLOTTO, Sonia A. Um estudo sobre jovens infratores e sua relação conflituosa com as escolas. Americana – SP. In: BRANDINI, M. & SIEIRO, R. (Org). In : **Educação Não – Formal**. Campinas, SP: Ed Setembro, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. In.: CATANI, Maria Alice Nogueira Afrânio (Org.). **Escritos de educação**. Petrópolis – RJ: Vozes, 1998.
- C. Toni. **Pra que discutir com madame?**. Site vermelho, São Paulo, 23 de março de 2007. disponível em <http://www.vermelho.com.br> acessado em 25 de março de 2007.
- CARPEGIANI, Schneider. **Ritmo e poesia para fazer a cabeça**. Jornal do Commercio *on line*, Recife, 5 jul. 2001. Disponível em: <<http://www.jc.com.br>>. Acessado em: 25 jul. 2001.
- CARVALHO, Gilmar de. Memórias da Cantoria. In: **Revista Cult**. n° 54, jan. 2002. São Paulo: Lemos Editorial.
- CARVALHO, João. *O grito do subúrbio*. Recife, A ponte on line, 22 dez. 2000. Disponível na Internet: www.aponte.com.br/omeio. Data de acesso: 01 fev. 2001.
- CAJU e CASTANHA. Versos de apresentação constantemente utilizados pela dupla em várias de suas apresentações. [Domínio Público. Sem data definida].
- CANAS, Dionísio. *Los latinos en los EUA: una nación virtual*. In : Revista Número on line, n.31. Disponível na Internet: www.numero.com. Data de acesso: 02 mar.2002. Tradução nossa.

- CASTRO, Josué de. **Documentário do Nordeste**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1959.
- CARRIL, L.F.B. **Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania**. 2003. Tese. (Doutorado em Geografia Humana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- CHARLOT, B. **Da relação com o saber**. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- CHARTIER, M. **História Cultural**. Entre práticas e representações. Trad. Maria Manuella Galhardo. Lisboa: Difel 1990.
- DAMASCENO, Maria Nobre. A construção de categorias no estudo da práxis educativa (Org). In: DAMASCENO, M. & SALES, Maria V. (Org). In: **O caminho se faz ao caminhar: elementos teóricos e praticas na pesquisa qualitativa**. Fortaleza: Editora UFC, 2005.
- DE MAIO, Alexandre, REBELO, Marques e MENDES, Rodrigo. Freestyle, improviso, repente, embolada. In: **Rap Rima**. n.3. São Paulo: Editora Escala, 2000, p.22-5.
- DAVIS, Stephen, SIMON, Peter. In.: AVELINO, Fernando Costa (Trad.). **Reggae: música e cultura da Jamaica**. Porto: Centelha 1983.
- DELEUZE, G. **Conversações: 1972-1990**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DOMENICH, Mirela; ROCHA, Janaína; CASSEANO, Patrícia. **Hip-Hop: A Periferia grita**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.
- FOLHA DE SÃO PAULO. GANCIA, Bárbara. **Cultura de Bacilos**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1603200703.htm>>. Acessado em 20/03/2007.
- FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- FONTE FILHO, Carlos da. **Espetáculos Populares de Pernambuco**. Recife: Ed. Bagaço, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: vozes, 1977
- AZEVEDO, Amailton Magno de. No ritmo do rap: música, oralidade e sociabilidade dos rappers. In: **PROJETO HISTÓRIA: revista do projeto de PPG e do Departamento de História da PUC – SP**. São Paulo: no. 22, jun. 2001.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pessa Cintrão. São Paulo: Edusp 1998.
- GOMES DA SILVA, José Carlos. Arte e educação: a experiência do hip-hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine (org). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus/Selo Negro, 1999.

GOMES, Nilma Lino. Rappers, Educação e identidade Racial (org). In: LIMA, Ivan C.; ROMÃO, Jeruze; SILVEIRA, Sônia M. **Educação Popular Afro-Brasileira**. Florianópolis-SC: Ed. Atilênde 1999.

GOHN, Maria da Glória. **Teoria dos movimentos sociais**. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

HALL, Stuart. **Da diápora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LOPES, Rodrigo Garcia. *O inventor da prosódia bop espontânea*. In Caderno 2, Jornal O Estado de São Paulo, 23 nov.1999. Disponível em: <<http://www4.gratisweb.com/popbox/kerouac.htm>>. Acessado em: 27 fev.2001

MARTINS, Leda Maria. A orilatura da Memória. In: FONSECA, M. N. (Org). **Brasil afro-brasileira**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MAXADO, Franklin. **O que é literatura de cordel?** Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

MELLUCI, Albert. **A invenção do presente**. Petrópolis ,RJ: Ed. Vozes,2001

MIGUEL, Antônio Carlos. **Sons inteligentes no mangue**.O Globo, Rio de Janeiro, 31/03/1994, Rio Show. Matéria parcialmente reproduzida na revista Meteoro Chico, no. especial. Recife: Editora Bagaço, 1998, p.23.

MIGUEL DE OVIEDO, José. **Historia de la literatura hispanoamericana**: 1. De los orígenes a la emancipación. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

NETO, Moisés. **Chico Science**: a rapsódia afrociberdéllica. Recife: Ed. Comunicarte, 2000.

PIMENTEL, Spensy. **O livro vermelho do HIP-HOP**. São Paulo: TCC ECA – USP, 1997.

QUEIROZ, Tereza. O movimento Hip-Hop em João Pessoa: Socialização, identidades, produção cultural. In: WEBER E LEITÄUSER. (Org). In.: **Métodos qualitativos nas Ciências sociais e na pratica social**. Recife: Ed Universitária da UFPE, 2007.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de.. **Oralidade e Performance**. [Dissertação de mestrado]. Programa de pós-graduação em literatura e diversidade cultural da universidade estadual de Feira de Santana- UEFS-BA, 2002.

RIBEIRO, Pedro Mendes. *Segredos do repente*. Teresina: FPI/MEC/DAC/Funarte 1977.

ROSE, Tricia. Política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop. (Trad.). LAMEGO, Valéria In: HERSCHMANN, Micael (Org). **Abalando os anos 90**: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ROJAS MIX, Miguel. **Cultura afroamericana**: de escravos a cidadãos. Madrid: Anaya, 1988.

SANTOS, Boaventura. S. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2003.

SANTOS, Cláudio Emanuel. **Música Percussiva**. [Dissertação de mestrado]. Programa de Pós-Graduação da faculdade de Educação FAE/UFMG, 2003.

SILVA, Ione Jovino da. Escola, Juventude negra e *Hip-Hop*: Um ensaio sobre biopotência. In: OLIVEIRA, Luiz A. & PAHIM, Regina (Org). In: **Educação**. São Paulo: Contexto 2007.

SOUZA, Daniela; SILVA, Tatiane. **A construção de identidade no movimento hip hop e o rap como narrativa**. Salvador: UFBA, 1999.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Ed., 34, 1998.

TAVARES, Bráulio. **Cantoria**: regras e estilos. Olinda: Casa da Criança, 1979.

TELLA, Marco Aurélio. Rap memória e identidade. In: In ANDRADE. E. (org). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus/Selo Negro, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. **Gregório de Matos**: glosa em cantigas no Recôncavo Baiano. História social da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998, pp.55-98.

THOMPSON, Robert Farris. Beleza, heroísmo e as ruas: a arte de Jean Michel Basquiat. In: XXIII. **Bienal Internacional de São Paulo**. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/23bienal/especial>>. Data de acesso: 25 nov.2001.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

ZUMTHOR, Paul. **Introduction à la poésie orale**. Paris: Seuil, 1983.

_____. **Performance, recepção, leitura**. (Trad.) FERREIRA, Jerusa Pires de. São Paulo: Educ, 2000.

DISCOGRAFIA:

AZEVEDO, Téo. **Repentismo**. Texto de apresentação da série *Os grandes repentistas do Nordeste*, com vários poetas repentistas e emboladores. MD Música, s.d., encarte de CD. 2002.

BALEIRO, Zeca. Fragmento de **Vô Imbolá**. São Paulo: MZA Records, 1998, digital, stereo, CD.

BEAT Street. Título em português: **A loucura do ritmo**. (Direção de Stan Lathan). EUA, 1984. 106 min, color., legendado. Fita de vídeo - VHS.

BROWN, Zé e TIGER. Fragmento de **Os tais**. São Paulo: MZA 011 289-2, 1998, digital, stereo, CD.

CASTANHA, CAJU e HOOD, Rappin. Fragmento do improviso **De repente**. Sujeito Homem. São Paulo: Trama T400/245-2, 2001, digital, stereo, CD.

CAJU, CASTANHA e AZEVEDO, Téó. Fragmento de **Desafio do Fla-Flu**. Embolando na embolada. São Paulo: Trama T5000/153-2, 2000, digital, stereo, CD.

COSTA, Paulo. **Balada para uma serpente**. Recife: Edições Bagaço, 2000, pp.11-17.

D2, Marcelo. **A procura da batida perfeita**. DVD. Sonic music. 2005. digital, stereo, DVD.

G, Aliado. **Face da Morte**. São Paulo, Rap Brasil 2000, digital stereo, CD.

HOOD, Rappin. e BRANDÃO, Lecy. **Sujeito homem**. São Paulo, Trama T400/245-2, 2001, digital, stéreo, CD.

PÁCUA, BROWN, Zé e TENÓRIO, Hamilton. **Emboladores de rap**. Via Sat. Recife: Morango Music, 1999, digital, stereo, CD.

PÁCUA. **Jazz**. Via Sat. Recife: Morango Music, 1999, digital, stereo, CD.

PEDRA, Cassiano. **Autonomia é a chave**. CD independente, 2004, digital, stereo, CD.

QUEROGUETO, Grupo. **Cheguei para Somar**. Belo Horizonte, CD independente, 2004, digital, stereo, CD.

QUATRO, Fred Zero. **Fragmento de Cidade Estuário**. Mundo Livre S.A., Samba Esquema Noise. São Paulo: Banguela, M997226-2, 1994, digital, stereo, CD.

RASTA Kátia e Julinho. **Rap da Felicidade**. Funk Brasil. Rio de Janeiro, Furacão 2000, 1995, digital stereo, CD.

RACIONAIS MC'S. **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Zambia e Cosa Nostra Fonográficas, [Compact Disc]. 2002. vol.2.

_____. **1000 tretas e 1000 trutas**. DVD . 4p e coisa nostra. 2006. digital, stereo, DVD.

SÁ, Xico. **Recife prepara coletânea de poemas de Solano Trindade**. Folha de São Paulo on line, 17 set. 2001. Disponível em: www.folha.com.br/ilustrada. Acessado em: 5 out. 2001.

SANTOS, Alê da Guerra. **Black Power**. Cd independente. 2007, digital, stereo, CD.

SCIENCE, Chico. **Fragmento de Da lama ao caos**. São Paulo: Sony, 1994, digital, stereo, CD.

SÓH, Júnior. **Desabafo**. Cd independente. 2008, digital, stereo, CD.

SCIENCE, Chico. **Fragmento de Etnia**. Afrociberdelia. São Paulo: Sony, 1996, digital, stereo, CD.

SCIENCE, Chico. **Da lama ao caos**. São Paulo: Sony, 1994, digital, stéreo, CD.

SILVA, Jacinto. **Coco de embolada**. Bate o Mancá, Silvério Pessoa. Rio de Janeiro, Natasha Records, 2000, digital, stereo, CD.

TRIUNFO, Nelson; CÉZAR, Chico; THÁIDE e DJ HUM. **Fragmento do Desafio no Rap-Embolada**. Assim Caminha a Humanidade. São Paulo: Trama, 2001, digital, stereo, CD.

TELLES, José. Entrevista publicada na revista **Meteoro Chico**, número especial. Recife: Edições Bagaço, 1997, p.30.

ENTREVISTAS

Entrevistada 1 – Tânia Lima – doutoranda do PPGL/UFPE, Recife, em 22/03/2007.

Entrevistada 2 – Carolina Leão – jornalista e pesquisadora do PPGCOM/UFPE, Recife, em 22/03/2007.

Entrevistada 3 – Ângela Priston – Professora do PPGCOM/UFPE, Recife, em 22/03/2007.

Entrevistado 4 – Heron Vargas – Doutor em musicologia pela PUC/SP, Recife, em 22/03/2007.

Entrevistado 5 – Gaspar – *Rapper* do grupo Z'África Brasil, Campina Grande-PB, em 27/10/2007.

Entrevistado 6 – Oliveira de Pannels, repentista paraibano, Campina Grande-PB, em 27/10/2007.

Entrevistado 7 - Junior Sóh - *Rapper* do grupo Síndrome do sistema –SDS, Mangabeira - João Pessoa 14/02/2008.

Entrevistado 8 – Cassiano Pedra – *Rapper* pioneiro do movimento *Hip-Hop* Paraibano – Bayeux e João Pessoa –PB, em 19/02/2008.

Entrevistado 9 - Mussum Racional – *Rapper* solo e do grupo SDS – Mangabeira – João Pessoa 21/02/2008.

Entrevistado 10 – General Frank – *Rapper* solo- Valentina – João Pessoa –PB, em 04/03/2008.

Entrevistado 11 – Gui Raiz – *DJ* solo e do grupo Afro nordestinas – Mangabeira – João Pessoa, em 06/03/2008.

Entrevistado 12 – Kaline Lima - *Rapper* do grupo Afro nordestina – Mangabeira – João Pessoa, em 06/03/2008.

Entrevistado 13 – Juliana afro – *Rapper* do grupo Afro nordestina – Mangabeira – João Pessoa, em 06/03/2008.

Entrevistado 14 – Alê da Guerra Santos – *Rapper* solo – João Pessoa – PB, em 11/03/2008.