

Africanidades nômades no rap: Sonoridades, conceitos e percepções

Susan A. de Oliveira*

RESUMO:

O artigo propõe a observação das especificidades do *hip-hop* e das particularidades poético-musicais do *rap* a partir da relação entre os elementos estéticos, culturais, históricos e políticos, bem como as técnicas sonoras e o uso de recursos tecnológicos para uma abordagem epistêmica possível destacando, sobretudo, os aspectos de produção e transmissão de saberes cujas principais características são a reciclagem, a fragmentação, as incorporações e as descontinuidades.

Palavras-chave: *Hip-hop*. *Rap*. Cultura. Episteme.

A cultura *hip-hop* é, sem dúvida, um fenômeno de impacto planetário. Expandiu-se no compasso da globalização concomitante com o aumento das desigualdades sociais, mas também devido à convergência de alguns processos políticos e sociais particulares no conturbado fim do século XX caracterizado, sobretudo, pelo neoliberalismo (HARVEY, 2014; WACQUANT, 2008). Podemos dizer que a cultura *hip-hop* evidenciou o processo de marginalização impulsionado pelas políticas neoliberais que responderam pela desindustrialização e reconfiguração das periferias do sistema capitalista, onde o aumento da população pobre e desempregada agravou problemas preexistentes. O desemprego, a baixa expectativa de oportunidades e de acesso a direitos civis junto à ausência de políticas sociais nas periferias das grandes cidades aprofundou as zonas de exclusão (favelas e guetos), tanto pelo aumento da criminalidade como pelo aumento da violência policial que incidiu sobre o acúmulo de outras violências históricas contra os pobres e, principalmente, contra os negros devido ao racismo estrutural como herança da escravidão. O aprofundamento da exclusão socioeconômica e seus efeitos perversos são, portanto, catalisadores do surgimento de agentes sociais produtores de uma particular cultura de contestação e resistência nas diversas periferias do capitalismo contemporâneo.

Desde a sua gênese, conjurando as musicalidades afro-caribenha e afro-americana pelas mãos do *DJ* jamaicano Kool Herc, radicado no Bronx, o *hip-hop* tem sido a expressão dessa cultura de contestação e resistência manifestando-se tanto como expansão de um programa estético e político diaspórico quanto como amplificação das narrativas locais produzidas em diferentes contextos de opressão. Nessa ambivalência, em que se entrelaça necessariamente o local e o global, são produzidos os encontros entre os saberes das diferentes periferias. Particularmente, a influência da *internet* e das mesas de mixagem que permitem separar, misturar e alterar sons analógicos e digitais de diferentes procedências, tanto dinamizaram as trocas como intensificaram o uso de técnicas sonoras mais comuns como o *scratching* e o *sampling*.

Na forma poético-musical do *rap* encontramos várias citações textuais e sonoras retiradas de outros *raps*, discursos e músicas, bem como inclusões de outros sons, os mais diversos possíveis, mediante o recurso do *sampler*, um aparelho que extrai fragmentos de sonoridades de uma determinada origem ou fonte e os armazena em uma memória digital para serem inseridos e reproduzidos em uma nova sequência musical. A utilização desse equipamento e de sua técnica correlata, o *sampling*, ocorre desde a

década de 1980 e por ela foi possível agregarem-se diferentes sonoridades aos *beats*, as bases sonoras feitas pelos *DJs*, que também tornaram popular a técnica do *scratching*.

O *DJ* jamaicano Grandmaster Flash é considerado o inventor do *scratch*, uma manobra que consiste em girar com as mãos um disco de vinil em sentido anti-horário produzindo, assim, uma alteração que imita o som de um disco riscado que tanto interrompe a sequência musical como repete um fragmento sonoro específico. Hoje em dia, os *scratches*, tal como os *samples*, podem ser produzidos também digitalmente tornando-se esse trabalho cada vez mais um meio pelo qual os *DJs* demonstram não só habilidade técnica, mas uma apurada e sofisticada pesquisa de sonoridades visando o armazenamento e a reciclagem dos sons de outros acervos. E é para isso que se volta a nossa percepção, tendo em conta a afirmação de Paul Gilroy: “Vale a pena considerar por um momento a forma deliberadamente fraturada dessas peças musicais.” (GILROY, 2001, p. 211). Nessa estética sonora, sugere-se que o *rap* apresenta seu principal componente epistêmico aliado a um novo discurso da identidade negra, pois,

[...] essas combinações densas e implosivas de sons diversos e dissimilares resulta em mais do que a técnica que elas empregam em sua reconstrução festivamente artificial da instabilidade da identidade racial vivida e profana. Uma ênfase estética é atribuída à distância social e cultural absoluta que anteriormente separava os elementos diversos agora deslocados em novos significados por sua provocativa justaposição auditiva (GILROY, 2001, p. 213).

O *sampling*, no sentido de “justaposição auditiva” que evoca Gilroy, é um elemento primordial de análise, pois, “as regras estéticas que o governam são pressupostas em uma dialética de apropriação de resgate e combinação que cria prazeres especiais e não se limita ao complexo tecnológico no qual se originou.” (GILROY, 2001, p. 211). A técnica sonora da montagem e da justaposição dialética dos *samples* evoca a representação de um *eu* em constante deslocamento que não se define pela sua centralidade e nitidez, mas pela relação com outros. Assim, segundo António Contador,

Este novo *eu* ganha, por isso, centros de gravitação referenciais, ou simples pontos nodais, que são outros tantos *samples* identitários autorizando a mudança de sentido. A história enquanto encadeamento de acontecimentos com signos representáveis é aqui dissimulada através do mecanismo de reinvenção das próprias histórias ou acontecimentos. O propósito dessa reinvenção é o de capacitar a representação de um *eu* dissimulado num ou mais *eus* imaginários, criando narrativas de vida justificadas pela percepção dos *eus* “possíveis” (imagináveis). Neste sentido, estes últimos são o resultado do esvaziamento da diferença entre as estórias passadas de vida do *eu* e outras (que *eu* não vivi) difundidas e confundidas pelos *mediascapes* (CONTADOR, 2004, p. 172).

Todo esse processo estético de apurada técnica remete, portanto, à existência de outras vozes e histórias que são atuantes subjetivamente no *eu* multifacetado e fragmentado que se evidencia na performance final. Nesse sentido: “A identidade sonora é, por isso, esse acto performativo do *eu*, cujos contornos são modulados pela coerência atribuída aos signos extraídos de referências particulares, que são outras tantas estórias ou sonoridades com valores colectivos.” (CONTADOR, 2004, p. 176). Importante que se diga que os *mediascapes* são tanto objetos de pesquisa quanto elementos constitutivos também dos videoclipes de *rap* como vastos campos de disseminação de valores identitários coletivos através de imagens, como ocorre com os ícones negros referenciados, como Martin Luther King, Tupac Shakur, Malcolm X,

Amilcar Cabral, Bob Marley, Panteras Negras, Angela Davis, Zumbi, Dandara, Nelson Mandela, entre outros, ligando os diversos momentos da luta antirracista desde a escravidão até a violência policial pontuada na vida comunitária dos guetos e favelas pelo mundo afora. Esse acoplamento discursivo-imagético dos *mediascapes* é correlato à justaposição sonora do *sampling*, ou seja, ambos não prescindem de uma tecnologia e de uma cultura de som e imagem que os torna dispositivos de uma nova sensibilidade estética. Conforme define Arjun Appadurai,

“*Mediascape*” refere-se tanto à distribuição das potencialidades eletrônicas para produzir e disseminar informação (jornais, revistas, estações de televisão, estúdios de produção cinematográfica etc.) que estão agora disponíveis para um número crescente de interesses públicos e privados através do mundo; e às imagens do mundo criadas por esses meios de comunicação. Essas imagens do mundo envolvem várias reflexões complicadas, dependendo de sua forma (documentário de entretenimento), seu *hardware* (eletrônico ou preeletrônico), seu público (local, nacional ou internacional) e o interesse daqueles que as têm e as controlam. O que isso significa é que vários públicos pelo mundo experienciam a mídia como um complexo e interconectado repertório de impressos, celulóides, telas eletrônicas e *outdoors*. Os traços que veem entre as paisagens fictícias e “realistas” estão borrados, para que quanto mais longe das experiências diretas da vida metropolitana estes públicos estiverem, mais eles construam “mundos imaginados”, que são quiméricos, estéticos, até mesmo objetos fantásticos, particularmente se avaliados pelos critérios de outro “mundo imaginado”. (APPADURAI, 1990, p. 298-299, tradução nossa).

Um arsenal de significações é detonado pelas imagens e sons extraídos de incontáveis arquivos digitais e é possível construir-se representações e memórias que colocam em discussão a própria lógica do arquivo oficial em sua estabilidade de significação (DERRIDA, 2001). Nas comunidades imaginadas através dos *mediascapes* e “sampleadas” dentro de uma narrativa hipertextual – como é um *rap* e um videoclipe de *rap* – o que se propõe é um jogo entre significantes dispersos que reinscrevem o sentido das imagens do arquivo na experiência atual onde tais imagens (e sons) do passado passam a ser não apenas históricos, mas a fazer história dispostos na nova articulação dialética dado que, conforme Walter Benjamin,

[...] o índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. [...] Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2006, p. 504-505).

É possível, assim, pensar também no método das *Passagens* de Benjamin, pautado pela ideia de que a verdadeira justiça que se faz a uma imagem ou texto do passado é mostrá-lo, utilizá-lo no presente. Diz Benjamin: “Não sursurriarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.” (BENJAMIN, 2006, p. 502). Este método, que se diga, acompanha a

filosofia benjaminiana da história enquanto crítica do que seria um inapelável *continuum* histórico, e como entendimento do poder que os vencidos têm de, ao retirar os seus mortos dos escombros do passado, interpelar os vencedores.

Nesse preciso sentido é que se coloca o videoclipe “Mil faces de um homem leal” (2012), dos Racionais MC’s, que sob o lema “Sem justiça não há paz, é escravidão”, verso dito por Mano Brown, deixou de ser apenas um *rap* para se tornar a trilha sonora do filme “Marighella” (2012). E deixou de sê-lo pela vontade de Mano Brown. Após sua intensa pesquisa sobre a vida do guerrilheiro brasileiro Carlos Marighella¹, o trabalho foi concebido para ser uma obra independente do seu vínculo original.

O videoclipe de “Mil faces de um homem leal”, premiado como o melhor do ano no VMB 2012 juntamente com o *rap* que lhe dá o título e o qual também foi apontado como a melhor música daquele ano pela Revista *Rolling Stone Brasil*, começa com o anúncio da data em que se passa a ação, 1969, e o local, a Rádio Nacional de São Paulo. Os quatro integrantes dos Racionais MC’s e o *rapper* Dexter são personagens que performatizam o acontecimento verídico da invasão da Rádio Nacional por Marighella e seu grupo revolucionário armado, a ALN (Ação Libertadora Nacional), os quais rendem o vigia e o locutor, que anuncia: “Temos presente em nossos estúdios, Carlos Marighella”.

A partir dessa primeira encenação, que reconstitui o acontecimento, o áudio é aberto para o discurso do próprio Marighella, recuperado e “sampleado” como introdução e epílogo do *rap* que contará a sua história. Enquanto se ouve esse discurso, são exibidas imagens cenográficas do grupo guerrilheiro através da performance realizada pelos *rappers*, imagens de jornais da época que noticiaram o caso, além de arquivos em preto e branco de vídeos do início do período histórico marcado pela ditadura militar (1964-1985).

Em seguida, são mostradas as imagens de Muhammad Ali, Angela Davis e Malcolm X, também em preto e branco. Ao final, vídeos originais de várias lutas populares, greves, marchas e manifestações de trabalhadores de diversas partes do Brasil e em momentos diferentes, já em cores, compondo um panorama histórico e cronológico, mas sem demarcação por datas. Portanto, não há simplesmente um *continuum* presumível entre passado, presente e futuro, mas uma iteração (DERRIDA, 1991) das imagens em torno da ideia de que a repressão e a irrupção social são latentes tanto no momento em que Marighella atuava na guerrilha contra a ditadura militar no Brasil, quanto nas lutas e enfrentamentos posteriores travados pelos movimentos sociais, como no caso do Massacre de Eldorado dos Carajás, ocorrido em 1996, quando a polícia do estado do Pará executou 19 integrantes do Movimento Sem-Terra (MST). Também, parte do videoclipe foi gravado na Ocupação Mauáⁱⁱ que, segundo Mano Brown, representa o maior problema social de sempre no Brasil: A distribuição de terra e a moradia.ⁱⁱⁱ Por fim, a imagem de Marighella em diferentes situações de sua vida irrompe como fio condutor da narrativa entre as demais imagens citadas, enquanto se ouve o refrão: “Revolução no Brasil tem um nome”.

Assim, os videoclipes de *raps* oferecem um excepcional acervo de imagens em que são recuperadas a história dos negros e oprimidos de um modo geral numa espécie de “*bricolage*” (OSUMARE, 2007, p. 43) que, por sua vez, é emblemática das culturas musicais negras da diáspora e as “marcas indelevelmente como produtos da escravidão” (GILROY, 2001, p. 214). Ou, num termo mais incisivo, se expressaria nisso uma forma contemporânea de “marronagem” (impulsionada pela tecnologia digital) que, segundo René Depestre, seria a definição para a produção cultural a partir dos resíduos de memória coletiva dos africanos que se rebelaram contra a escravidão no Haiti, no século

XVIII. Conforme esse poeta e ensaísta haitiano, a marronagem constituiu naquele contexto, uma cultura de resistência:

Esses contra-ataques mentais e motores a uma situação de crise que ameaçava anular ou zumbificar a consciência social, revelam, nos escravos, uma sadia capacidade de resistirem e, ao mesmo tempo, se adaptarem, de forma marcadamente criativa, às condições hostis do meio socioeconômico americano. As exigências concretas da luta contra a escravidão e a colonização levaram os escravos a procurar, obstinadamente, um novo equilíbrio psicológico e cultural. A marronagem dos valores dominantes permitiu-lhes a reelaboração das tradições africanas desmanteladas. Graças às faculdades da memória coletiva e do imaginário, eles puderam inventar novas regras de vida em sociedade que reestruturavam a identidade perdida. (DEPESTRE, 1980, p. 12).

No campo das estéticas negras, onde está o *rap*, se sobressaem os vínculos entre os resíduos da memória da escravidão e a criação do imaginário diaspórico pelos seus agentes como artífices culturais nos vários momentos durante o século XX, em que tais estéticas foram de algum modo expressões de certo tipo de consciência negra. Nesse sentido, cabe ressaltar algumas influências recíprocas entre os grandes movimentos intelectuais e estéticos da primeira metade daquele século, tal como o *blues*, o *jazz* e a vanguarda renascentista do Harlem; a Negritude caribenha e o Pan-Africanismo nas páginas inquietantes do periódico francês *Présence Africaine*; no Teatro Experimental do Negro no Brasil, capitaneado por Abdias Nascimento, e debatidos pela Geração de 50 e 60 dos intelectuais africanos das colônias portuguesas, radicados em Lisboa, com os seus movimentos literários e libertários nacionais. Embora herdeiro, ressalta Paul Gilroy que “o *hip-hop* não foi apenas o produto dessas tradições negras convergentes” (GILROY, 2001, p. 211). Nesse sentido, aponta também René Depestre que, em meados do século XX, havia uma produção mais diversificada e sem vínculos exclusivos com as grandes narrativas panafricanistas e negritudinistas:

Houve movimentos paralelos, sem nenhum tipo de ligação entre eles, cada um, no seu país de origem, dobrando-se por um lado, aos conteúdos e aos contornos nacionais da cultura, por outro, à diversidade das origens de classe, dos talentos e dos gostos individuais. (DEPESTRE, 1980, p.28).

Interessa-me com essa referência destacar justamente o caso daqueles movimentos que lidaram com as influências predominantes de uma forma inventiva e renovadora, tais como os pensamentos da antilhanidade e da criouliidade caribenha perpassados pela intensidade poética das culturas compósitas (GLISSANT, 2013) bem como a criatividade musical jamaicana desde o *reggae* até os inspirados *DJs* com as suas festas de rua, conhecidas como *Block Parties*, onde havia competição de rima e muito *breakdance* (a dança da cultura *hip-hop*). Todas essas foram expressões marginais dentro das próprias margens já mapeadas das artes e do pensamento negro na segunda metade do século XX. Esses afluentes estéticos menores, digamos assim, precisamente por isso, assinalam a capacidade culturalmente efervescente da diáspora e a existência de epistemes marginais por dentro dos movimentos hegemônicos reformulando-os em grande medida através dos saberes locais.

É emblemático, nesse sentido, que Paul Gilroy (2001) considere importante constatar que as referências do *rap* estejam muito mais para o *reggae* jamaicano do que para o *rhythm and blues*. Já o filósofo Achille Mbembe assinala que, no caso da música, o “extenso período de soberania do *jazz*, do *reggae* e do *rhythm and blues* chega ao fim e a irrupção do *hip-hop* e a recepção das diversas variantes do *rap* não são totalmente

desprovidas de ambiguidade” (MBEMBE, 2014b, p. 111). Tanto o fim da hegemonia dos clássicos da musicalidade negra como essas “diversas variantes do *rap*” significam que o surgimento das várias expressões locais e suas vertentes poéticas torna complexa a cartografia do gênero, mas que nem por isso deixam de apresentar a ambiguidade da dupla consciência (GILROY, 2001) referida na tensão, inconciliável em contextos de segregação e racismo, entre a identidade negra e a identidade nacional, que de resto subjaz a qualquer termo afro hifenizado (HALL, 2006).

O que importa destacar é que não há somente tensão e ambiguidade entre o nacional e o diaspórico nas expressões afro-nacionais que são problematizadas no *rap*, mas que nela se sobressai uma condição do Negro que a ultrapassa. O *rap* não se restringe apenas a expressar a consciência da sua dupla origem, mas surge como consequência da destruição da origem mesma (MBEMBE, 2014a) mediante a reformulação identitária desde uma existência fraturada e multifacetada na qual se inscrevem e se encontram os muitos *eus*, sendo essa a grande força epistêmica que, conforme argumentamos, encontra uma correspondência na estética musical do *rap*:

Instrumentos acústicos e elétricos são inorganicamente combinados com sintetizadores digitais, uma multiplicidade de sons encontrados; gritos típicos, fragmentos mordazes de discurso ou canto e amostras de gravações anteriores – tanto vocais como instrumentais – cuja textualidade aberta é atacada em afirmações brincalhonas do espírito insubordinado que amarra essa forma radical a uma importante definição de negritude. (GILROY, 2001, p. 212).

Também em *Crítica da Razão Negra* (2014a), Mbembe observa a emergência de uma autodefinição de negritude que surge contemporaneamente ao “substantivo negro” e destaca que sobre essa autodefinição existem duas fases de escrita que a acompanham no início e no final do século XX. A primeira seria a fase colonial, da consciência ocidental do Negro, correlata a um idealizado julgamento da identidade que encontra o seu contraponto ou antítese na segunda escrita, que seria a pós-colonial, da declaração de identidade, pela qual “o Negro diz de si mesmo que é aquilo que não foi apreendido; aquele que não está onde se diz estar, e muito menos onde o procuramos, mas antes no lugar onde não é pensado” (MBEMBE, 2014a, p. 59).

Na trilha aberta por Foucault, por sua vez, o filósofo Valentin Y. Mudimbe (2013) afirma que a epistemologia do começo do século XX, no que concerne aos discursos de alteridade, apresentava apenas comentários sobre os excluídos e que a transformação desse modelo epistêmico único se deveu a uma intensa produção, sobretudo no campo de autoconhecimento da Negritude que, enquanto recusa dos princípios antropológicos em vigor na época, surgiria como fundamento de uma filosofia da alteridade voltada para os negros e o “ser negro”, não obstante, os poetas da Negritude tenham sido massivamente lidos e estudados por brancos, principalmente por Sartre e seus contemporâneos franceses.

Nessa constatação, um tanto irônica para o pensamento da Negritude, Mudimbe evidentemente coloca tintas fortes na substantivação idealizada do Negro que tanto ele como Mbembe criticam como um princípio da episteme ocidental. Entretanto, pensemos na poética do *rap* e em como nela o excluído e o Negro deixam de ser um comentário ou objeto para assumir a condição de sujeito enunciador. Por isso, interessa sempre e particularmente observar a forma pela qual o *rap* estetiza e politiza a recusa da atribuição identitária através da fragmentação do *eu* na técnica do *sampling*.

As técnicas sonoras, mas também os estilos e performances vocais, o que se designa de forma ampla e aberta como *flow* - expressão utilizada no *rap* para definir a

performance vocal e o estilo poético-musical do *rapper* e como ele encaixa a sua narrativa através da rima e da modulação no ambiente sonoro -, funcionam como ferramentas conceituais para a compreensão epistêmica, conforme percebe Tricia Rose:

Interpretando esses conceitos teoricamente, pode-se discutir que eles criam e sustentam um movimento rítmico, continuidade, e circularidade via fluxo [*flow*]; acumular, reforçar e embelezar essa continuidade através de divisões; e gerir ameaças a essas narrativas ao construir em rupturas que realçam a continuidade ao mesmo tempo em que a desafiam momentaneamente. Esses efeitos no nível de estilo e estética sugerem formas afirmativas em que ruptura e profundo deslocamento social podem ser geridos e talvez contestados na arena cultural. Vamos imaginar esses princípios do *hip-hop* como uma planta baixa para a resistência social e afirmação: criar narrativas sustentáveis, acumulá-las, dividi-las, embelezá-las e transformá-las. Contudo, esteja preparado também para as rupturas, encontre prazer nisso, na verdade, planeje em cima da ruptura social. Quando essas rupturas ocorrerem, use-as de modos criativos que irão prepará-lo para um futuro no qual a sobrevivência irá demandar uma repentina mudança nas táticas de luta (ROSE, 1994, p.39, tradução nossa).

A ideia de *flow* prioriza a performance vocal em relação à escrita na poética oral que é o *rap*. *Flow* é um conceito estético que define uma obra de arte vocal em seu pleno exercício performático (ZUMTHOR, 1997), enquanto que o *sampling* constituirá, por sua vez, em relação à performance vocal, um campo simbólico sonoro heteróclito que envolve as escolhas criteriosas do *DJ* em seu processo de arqueologia musical e cultural que lhe é anterior (ROSE, 1994). As outras vozes – os outros *eus* – que surgem desta arqueologia convivendo nas existências breves e precárias de cada *sample* compõem os mosaicos sonoros de todo um parentesco que gravita e assombra na órbita da performance vocal que dá unidade à obra.

As letras dos *raps*, por sua vez, antes do sentido vivo e unitário que lhe dá o *flow*, se assemelham à estrutura fragmentária do *sampling* desde sua versificação residual e sua linguagem crioulezada. Para Édouard Glissant (2013) a linguagem do *rap* é um tipo de crioulezado e esta seria um produto dos resíduos e rastros da memória do africano expatriado, retirado e impedido de viver em sua terra, bem como de conhecer a sua origem, daí a crioulezado como conceito de uma cultura que surge ao se colocar esses resíduos culturais em relação de equivalência contra a “falsa universalidade do pensamento do sistema” (GLISSANT, 2013, p. 19). A esse respeito, adverte fortemente Paul Gilroy que não se pode tampouco reconduzir a formulação diaspórica da música a um arquétipo de fixação identitária de uma negritude ou origem específica:

A preeminência da música no interior das comunidades negras diversificadas da diáspora do Atlântico é em si mesma um elemento importante na conexão essencial entre elas. Mas as histórias de empréstimo, deslocamento, transformação e reinscrição contínua, abarcadas pela cultura musical, são uma herança viva que não deve ser reificada no símbolo primário da diáspora e em seguida empregada como alternativa ao apelo recorrente de fixidez e enraizamento. A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem. *A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apoia e legítima é persuasiva ou institucionalmente poderosa* (GILROY, 2001, p. 208-209, grifos nossos).

Vale enfatizar, ainda, que o imaginário de África disseminado através do *rap* se faz das referências dispersas que se criam e cruzam, mas não se trata de um imaginário de retorno ou uma referência a um “paraíso perdido”, que se entenderia como certo acomodamento no paradigma (ou estigma) da origem africana, ou que, por outro lado, seria esta “a questão da não escolha identitária”, como diz António Contador acerca da africanidade no *rap* (CONTADOR, 2004, p. 178). Ao contrário disso, observando-se as formulações contidas nos mais diversos contextos locais do *rap* e nas suas diferentes vertentes e designações de nacionalidade, como os *raps* brasileiro, cabo-verdiano, angolano, moçambicano, norte-americano, entre outros, nota-se que há forte tendência a uma identidade aberta às várias experiências de africanidade, negritude e criouldade e que ela se forjaria na ideia de que a segregação social e racial e toda a violência dela decorrentes, não apenas da escravidão, mas do *apartheid* e das imigrações intra e transcontinentais entre periferias, impactam as coletividades negras nos vários países.

O *rapper* Emicida, na música “Mufete”(2015), dedicada a Angola, disse: “Gente, só é feliz quem realmente sabe que a África não é um país.” Desse modo, ele enfatiza a grande diferença entre a África do imaginário do retorno e a impossibilidade dos negros na diáspora de retornarem a um lugar real que não sabem qual é. Assim, a africanidade que se insurge através do *rap* é um discurso nômade que se dissemina como um novo saber, inclusive contra a mitificação do retorno, e como uma política de existência fora de África, sobretudo em tempos de xenofobia e negrofobia,

Na era da dispersão e da circulação [...] África é agora imaginada como um imenso intervalo, uma citação inesgotável passível de inúmeras formas de combinação e composição. O retorno já não se processa em relação a uma singularidade essencial, mas a uma capacidade renovada de bifurcação. (MBEMBE, 2014b, p. 181).

A episteme do *rap*, bem como a identidade que nele se articula – fragmentária e deslizando – é elaborada, portanto, não a partir de uma tradição de retorno à África, por mais que ela seja poeticamente referida, mas do lugar onde ocorrem os vários modos de violação e segregação como a guetização e a imigração, e mostra que o *rap* na sua forma não só passou a ser uma tendência da expressão das margens sociais como também uma potente formação de conhecimento e narrativização dessa realidade, o que se deu mais especificamente pelo seu chamado aos sujeitos periféricos às possibilidades de autoengendramento, enunciação e elaboração de um *ethos* comunitário em devir.

Essa dimensão ética faz-se visível desde que o *rap* literal e reiteradamente dá voz a uma estrutura de sentimentos (WILLIAMS, 1979) que registra o vivido atual e o articula aos outros registros dispersos, espacial e cronologicamente, das memórias coletivas marginalizadas pela história oficial. Essa estrutura de sentimentos é detectável porque está evidenciada na forma do *rap* que, enquanto produção e transmissão, reúne, narra e partilha as referências de cada situação – cotidiana ou histórica – na sua singularidade, mas também mostra as confluências entre elas. Na manifestação dessas estruturas de sentimentos, o *rap* cria de fato um modo de expressá-las:

Muitas vezes, quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época, que mais saltam à vista. O que era então uma estrutura vivida é agora uma estrutura registrada, que pode ser examinada, identificada e até generalizada. [...] O que isso significa na prática é a criação de novas convenções e de novas formas. (WILLIAMS, 1979, p. 18).

Tendo em vista a possibilidade de uma significação simultânea entre registro do passado e o registro do presente através dos recursos técnicos e tecnológicos nessa nova forma estética, observa-se que tal constituição apresenta uma dimensão “hermenêutica diatópica” (SANTOS, 2008). Segundo a concepção de Boaventura de Sousa Santos, a hermenêutica diatópica é a forma que assume a tradução não apenas de um saber para outro, mas entre os saberes em simultâneo baseando-se na incompletude destes bem como na percepção de que isso é o que faz com que coexistam “as relações de inteligibilidade recíproca que não redundem na canibalização de umas por outras” (SANTOS, 2008, p. 124).

Essa constituição estética, que é capaz de unir passado e presente em significação recíproca e não apenas como causalidade ou canibalismo, coloca os signos em simultaneidade dentro da continuidade, portanto, não é apenas diatópica, mas também polifônica. Segundo Paul Gilroy, isso define tanto a forma da criação como a forma de percepção das múltiplas vozes que, através do *rap*, não transmitem uma essência única ou tampouco um binarismo, mas que podemos estar condicionados a ouvir como tal pela compreensão da característica antifonal da musicalidade negra. No *rap*, não se localiza o chamado-resposta da mesma forma que se verifica em outros gêneros da música negra, ou seja, marcando a origem do chamado, mas interage-se com uma complexa estrutura de sentimentos representada por múltiplas vozes e narrativas calcadas nas diversas experiências raciais e locais performatizadas:

Afora tudo o mais, a globalização das formas vernaculares significa que nossa compreensão das antifonas terá de mudar. Os cantos e as respostas não mais convergem nos padrões regulares do diálogo secreto etnicamente codificado. O chamado original está se tornando mais difícil de localizar. Se o privilegiarmos em detrimento dos sons subsequentes que competem entre si para dar resposta mais apropriada, teremos de lembrar que esses gestos comunicativos não são expressivos de uma essência que existe fora dos atos que os desempenham e, por isso transmitem as estruturas do sentimento racial para mundos mais amplos, até agora não mapeados (GILROY, 2001, p. 221).

Jacques Derrida (1991), por sua vez, ao associar “iterabilidade” e “citationalidade” parece descrever a cena clássica do *rap*, onde tanto na narrativa poética, na composição sonora quanto na produção dos vídeos ocorre a reunião e propagação de signos deslocados de sua origem e, ao mesmo tempo, isso marca uma nova significação no ato da performance vocal. A iterabilidade, conforme Derrida, coloca-se como a repetição de um signo, mas não do seu referente ou do seu significado, ela é uma qualidade que todo signo apresenta de ligar a sua própria repetição à formação não do mesmo, mas de um significado diferente, ou seja, da alteridade.

Isso se mostra particularmente expressivo, por exemplo, no *rap* “Sei que os porcos querem meu caixão” (2001), do grupo Facção Central, em que o narrador principal, na voz de Eduardo Taddeo, se declara um “terrorista verbal” que enfrenta a mídia e a censura – em referência ao próprio processo judicial que o grupo sofreu em 2001:^{iv} “Implantaram a liberdade de expressão assistida/ Pra rima agressiva do *rappier* homicida”. O narrador assume ser um defensor da favela e dos oprimidos e por isso enfrentou tanto o processo judicial como o desejo de muitos de vê-lo morto. Dessa forma, o autodeclarado “locutor do inferno” assume o risco e o compromisso na abertura do referido *rap*:

Denunciei sem medo a guerra civil brasileira/ Obrigado, favela, pelo
FC na camiseta/ Oficial de justiça não apreendeu meu cérebro/ Dentro
e fora da cadeia, locutor do inferno/ Sou periferia em cada célula do
corpo/ Por isso uma pá de porco tá me querendo morto.

Na sequência do *rap*, aparecem versos “sampleados” de três músicas dos Racionais MC’s. Dois desses versos são da música “Diário de um detento” (1997) que, por sua vez, tem ligações intertextuais com o livro homônimo de Joselmir Prado, o Jocenir, ex-detento do antigo presídio do Carandiru. Ressalte-se que o *rap* foi escrito em parceria entre Mano Brown e Jocenir. Os versos extraídos deste *rap* fazem referência à rebelião de presos no Carandiru em 1992, que resultou no episódio conhecido como “Massacre do Carandiru”. Os versos metaforicamente apontam a “oportunidade” para o massacre que o sucedeu: “Era a brecha que o sistema queria”, o que é reafirmado adiante: “Avisa o IML, chegou o grande dia” ou seja, avisar o Instituto Médico Legal (IML) referido na letra é também um recurso sarcástico para reforçar a ideia de que o massacre era algo esperado (planejado ou iminente por parte do Estado). A maioria dos 111 mortos no massacre, em números oficiais, era réu primário que aguardava julgamento e ocupava o pavilhão 9 da extinta Casa de Detenção do Carandiru, destinado a esse público específico dentro da prisão.

Os dois outros versos na voz de Mano Brown são respectivamente extraídos de “Tô ouvindo alguém me chamar” (1997), um *rap* que narra a autobiografia de um bandido na perspectiva deste no momento da sua morte, e de “Salve” (1997), que não é exatamente um *rap*, mas uma saudação, onde Mano Brown começa dizendo: “Eu vou mandar um salve pra comunidade do outro lado do muro/ As grades nunca vão prender nosso pensamento, mano...”, depois junta-se a voz do *rapper* Ice Blue, também dos Racionais, e ambos “mandam um salve” para várias favelas de São Paulo citadas uma a uma.

Todos os versos “sampleados” dão corpo a uma narrativa que começou como motivação pessoal do primeiro narrador, mas que se fragmenta desde dentro nas várias histórias específicas que tais versos representam e que a compõem. Essas histórias são protagonizadas por diferentes sujeitos que aparecem subliminarmente na narrativa atual – um bandido atingido por um tiro mortal, um presidiário que testemunha um massacre e os *rappers* que falam por eles e com eles – como partes da mesma realidade. Todos os sujeitos, entretanto, são na sua origem camuflada figuras ambivalentes, réus e vítimas, culpados e inocentes, e todas as vozes que foram caladas pela posição social em que se encontravam falam agora pelas vozes dos *rappers* enquanto eles dialogam entre si firmados na mesma denúncia da violência.

São histórias entrelaçadas pelas vozes dos três *rappers*, *eus* dentro de *eus* que se implodem e se projetam para fora e se refletem no espelho estilizado da narrativa num mesmo novo evento estético totalmente possibilitado pelo *sampling*. O sentido em que o *rap* representa a violência do real certamente deve incluir a violência subjetivada que se mostra na radicalização da representação de *eus*. Isso é o que acontece também em muitos *raps* dos Racionais MC’s nos quais por vezes há um intenso diálogo entre o que se pode chamar de consciente e o subconsciente, tal como nos versos de “Fórmula mágica da paz” (1997): “Eu percebi quem eu sou realmente, quando eu ouvi o meu subconsciente: ‘E aí, Mano Brown vacilão? Cadê você? Seu mano tá morrendo, e o que você vai fazer?’”. O diálogo subjetivo aqui é percebido não apenas pela alternância da primeira para a segunda pessoa, mas também pela performance vocal que utiliza da mudança de tom para criar a ruptura entre os dois níveis do *eu*. Tal recurso complexo não trata apenas de mostrar o sofrimento diante da morte enquanto causada por uma

força externa, mas também como derivada da impotência do sujeito diante do papel social que tem e do seu próprio desejo.

Dessa forma, a performance vocal permite observar detalhes subjetivos, enlaces e rupturas identitárias dentro das narrativas e das estruturas poético-musicais formadas a partir dos *samplings* vocais, sonoros e imagéticos que compõem o contexto de fala onde os sentidos estão sempre em movimento e podem ainda deslocarem-se conforme a nossa capacidade de interpretação. Por isso, frequentemente vemos, lemos e ouvimos nos *raps* vários signos – textuais, imagéticos e sonoros – que reconhecemos como “sampleados” de algum lugar, mas que não pretendem conduzir o ouvinte ou espectador a uma referência da origem desses signos e sim a outras relações e perspectivas. Assim, a disponibilidade e a iterabilidade de textos, sons e imagens os colocam abertos às construções diversas de sentido e significado sendo grandemente apropriados também segundo os referentes do próprio público, do seu lugar e do seu tempo.

Nomads africanities in rap: Sonorities, concepts and perceptions

ABSTRACT:

The article proposes the observation of hip hop specifications and the particularities of musical poetics from rap based on the relationship between aesthetical, cultural, historical and political elements, sound techniques and the use of technological resources for an epistemic approach to specially highlight, the production's aspects and knowledge transmission whose main characteristics are the recycling, the fragmentation, the incorporations and the discontinuities.

Keywords: Hip-Hop. Rap. Culture. Episteme.

Notas explicativas

* Pós-doutora em Literatura Comparada pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (2015); doutora em Literatura (2006), mestre em Literatura (2001) pela Universidade Federal de Santa Catarina. Especialista em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pelo Instituto Camões, Lisboa (2009). Professora do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da UFSC na área de literatura portuguesa e literaturas africanas de língua portuguesa. Coordena o Núcleo de Estudos de Poéticas Musicais e Vocais. Atualmente é docente do Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC.

¹ “A fase marighelliana de Mano Brown”. Entrevista.

<http://www.revistaforum.com.br/rodrigovianna/outras-palavras/a-fase-marighelliana-de-mano-brown/>.

² A Ocupação Mauá começou entre 2007 e 2008 quando integrantes do MTST (Movimento dos Trabalhadores Sem Teto) e da FLM (Frente de Luta por Moradia), em torno de 1300 pessoas, ocuparam um edifício desabitado e abandonado na região central de São Paulo. Quando o videoclipe foi gravado, em 2012, a intenção dos Racionais Mc's era ajudar a reverter a reintegração de posse emitida pela Justiça.

³ “Discurso na Ocupação Mauá –SP”. Depoimento. <https://www.youtube.com/watch?v=xtYSDf8cxz0>.

⁴ O grupo de rap Fação Central foi processado por apologia ao crime pelo videoclipe da música “Isso aqui é uma guerra”, exibido pela MTV após o lançamento do álbum *Versos Sangrentos*, em 1999. O disco com quinze músicas já estava à venda havia seis meses e foi retirado do mercado bem como foi proibida a sua execução pública. Na sequência, em 2001, o FC lançou o álbum *A marcha fúnebre prossegue* onde se encontra uma dura crítica à censura. Deste álbum faz parte o *rap* aqui referenciado, “Sei que os porcos querem meu caixão”.

**Este artigo é parte da investigação de pós-doutorado, realizada em 2014/2015, no CES da Universidade de Coimbra, com o apoio da Capes.

Referências

- APPADURAI, A. *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*. Disponível em: <http://www.worldhistory.pitt.edu/DissWorkshop2011/documents/Appadurai.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2015.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, 1167 p.
- BROWN, Mano. “A fase marighelliana do rapper Mano Brown” (ago. 2012). Entrevistador: Marcos Grinspum Ferraz. *São Paulo, Nota de Rodapé, 2012*. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/rodrigovianna/outras-palavras/a-fase-marighelliana-de-mano-brown/>. Acesso em: 12/10/2015.
- _____. “Discurso na Ocupação Mauá–SP”. Depoimento (mai. 2012). Áudio gravado na Ocupação Mauá durante a gravação do videoclipe Marighella (5’39). Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=xtYSDf8cxz0>. Acesso em: 12/10/2015.
- CONTADOR, A. C. “Escravos, canibais, blacks e DJs: sonoridades e identidades juvenis negras no Brasil”. In: BLASS, L. M. da Silva; PAIS, J. M. (Ed.) *Tribos Urbanas - Produção Artística e Identidades*. São Paulo: Annablume, 2004, p.161-184.
- DEPESTRE, René. *Bom dia e adeus à negritude*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf>. Acesso em: 12/10/2015.
- DERRIDA, J. *Limited Inc*. Campinas: Papyrus, 1991, 212 p.
- _____. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, 130 p.
- EMICIDA. *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015. 1 CD (58 min.).
- FACÇÃO CENTRAL. *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001. 1 CD (72 min.).
- GILROY, P. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Ed.34, 2001, 432 p.
- GLISSANT, É. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2013, 148 p.
- HALL, S. *Da diáspora*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, 434 p.
- HARVEY, D. *Brève histoire du néolibéralisme*. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2014, 320 p.
- MBEMBE, A. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014a, 306 p.
- _____. *Sair da Grande Noite*. Luanda: Pedago/Mulemba, 2014b, 200 p.
- MUDIMBE, V. Y. *A Invenção de África*. Luanda: Pedago/Mulemba, 2013, 272 p.
- OSUMARE, H. *The africanist aesthetic in global hip-hop: power moves*. New York: Palgrave MacMillan, 2007, 232 p.
- RACIONAIS MC’s. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo:Cosa Nostra, 1997. 1 CD (71 min.).
- ROSE, T. *Black Noise: Rap music and Black culture in contemporary America*. Hanover: Wesleyan, 1994, 257 p.
- SANTOS, B. de Sousa. *A gramática do tempo*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008, 511 p.
- WACQUANT, L. *As duas faces do gueto*. São Paulo: Boitempo, 2008, 160 p.
- WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, 215 p.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997, 323 p.

Enviado em 15 de janeiro de 2016.
Aprovado em 05 de abril de 2016.
