

**Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Psicologia**

**A ARTE DE OUVIR RAP (E DE FAZER A SI MESMO): INVESTIGANDO O
PROCESSO DE APROPRIAÇÃO MUSICAL**

**FLORIANÓPOLIS
2008**

JAISON HINKEL

**A ARTE DE OUVIR RAP (E DE FAZER A SI MESMO): INVESTIGANDO O
PROCESSO DE APROPRIAÇÃO MUSICAL**

**Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre em
Psicologia, Programa de Pós-Graduação em
Psicologia, Curso de Mestrado, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas.**

Orientadora: Kátia Maheirie

**FLORIANÓPOLIS
2008**

AGRADECIMENTOS

Dedico esta dissertação e agradeço a todas as pessoas que contribuíram para o seu desenvolvimento, em especial:

Meus familiares, Orlando (pai), Edvina (mãe), Grasielle (irmã), Jack (irmão) e Vivi (cunhada).

Minha namorada, Camila, e a família Bona – tutti buona gente!

Aos diversos colegas de academia, da graduação e do mestrado, que em todos os momentos possibilitaram diálogos fundamentais para a realização desta pesquisa.

Aos professores, que estimularam o “gosto” pelo pesquisar. Especialmente a Lorena – que orientou meu TCC e me incentivou a ingressar no mestrado – e a Kátia, orientadora desta dissertação, que se mostrou uma pessoa implicada (ética e esteticamente) não apenas com a Psicologia, mas com a vida – por isso o processo de produção deste trabalho foi tão produtivo e prazeroso. Nada como orientações regadas a risadas, músicas, cafezinhos, etc. e tal.

A rapaziada do Rap, que se dispôs prontamente a participar desta pesquisa e, mais uma vez, me ensinou muito sobre a arte, a ciência (Psicologia, Política, Filosofia, etc.) e a vida.

Obrigado a todos!!!

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	6
1 SE LIGA NO SOM, AUMENTA O VOLUME QUE É RAP DU BOM (Introdução)	7
2 TENHO UMA META A SEGUIR (Objetivos)	15
3 ME DIGA, COMO É QUE MANDA A RIMA? (Método)	16
4 SAMPLER’S ESCRITOS (Fundamentação Teórica)	24
4.1 O Rap e sua(s) trajetória(s) sonora(s).....	24
4.2 Música sob o enfoque psicossocial: o ritmo da vida objetivado no coletivo	32
4.3 Relação Estética, Apropriação Musical e Constituição do Sujeito: a arte de ouvir e de fazer a si mesmo	38
5 TROCANDO IDÉIA COM OS MANOS (Análise das Informações)	48
5.1 O Rap na cidade de Blumenau	48
5.2 Trocando idéia com Brown	56
5.3 Trocando idéia com João.....	67
5.4 Trocando idéia com Piá.....	78
5.5 Trocando idéia com Mix.....	89
5.6 Trocando idéia com Sansão.....	97
6 JUNTO E MISTURADO, É LADO A LADO (Sintetizando as Análises)	111
7 É IDÉIA DE 1000 GRAU NO BAGULHO (Considerações Finais)	136
8 REFERÊNCIAS	138
9 APÊNDICES	147

Hinkel, J. (2008). *A arte de ouvir Rap (e de fazer a si mesmo): investigando o processo de apropriação musical*. Dissertação de Mestrado, Curso de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Orientadora: Kátia Maheirie

Defesa: 25/06/2008.

RESUMO

Esta pesquisa teve por objetivo investigar se há e como se processa a relação estética entre sujeitos ouvintes e a música Rap, no processo de apropriação musical. Partimos de uma perspectiva sócio-histórica, onde as reflexões metodológicas propostas por Vygotski estiveram tecidas as idéias de Bakhtin, como também as contribuições de Sartre, em um movimento dialógico com alguns leitores que se fazem interlocutores destes autores. A partir deste horizonte, realizamos entrevistas individuais e abertas com cinco jovens moradores de periferia da região de Blumenau/SC. As análises indicaram a apropriação musical dos sujeitos investigados como um complexo processo que envolve aspectos referentes às propriedades físico-perceptuais do objeto estético Rap e a biografia de cada sujeito-ouvinte. O corpo do sujeito, a forma (musicalidade) e o conteúdo (protesto) do Rap, e a mediação da alteridade e do imaginário, se fizeram categorias centrais para a compreensão do processo de apropriação musical. O enlace entre as dimensões ética e estética também ocupou lugar de destaque nas análises, posto que indicou a afetividade como postura central no sujeito musical, onde a transmutação afetiva (catarse) possibilitou aos entrevistados realizar movimentos de (re)invenção biográfica. Assim, a apropriação musical se mostrou como um complexo processo de conversão do coletivo em singular, fenômeno que exige um lugar co-criador do sujeito-ouvinte que se apropria dos significados expressos nas músicas e produz, a partir destes, novas zonas de sentido.

Palavras-chave: Rap; Psicologia sócio-histórica; apropriação musical; catarse.

ABSTRACT

This research had for objective investigate itself there is and as the relation esthetics between subjects listeners is prosecuted and the song Rap, in the musical appropriation movement. We start from a partner-historical perspective, where the methodological reflections proposals by Vygotski were fabrics the ideas of Bakhtin, as also the contributions of Sartre, in a movement dialogic with some readers that interlocutors of these are done authors. From this horizon, we carry out open and individual interviews with five young inhabitants of periphery of the region of Blumenau/SC. The analyses indicated the musical appropriation of the subjects investigated as a complex phenomenon that involves aspects regarding the estates physical-perceptuais of the esthetic object Rap and the biography of each subject-listener. The body of the subject, the form (musicality) and the content (protest) of the Rap, and the mediation of the social and of the imaginary one, if did important categories for the comprehension of the musical appropriation. The union between the dimensions ethics and esthetics also occupied place of highlight in the analyses, since indicated the affection as important posture in the musical subject, where to affectionate overcoming (catharsis) enabled them interviewed carry out movements of biographical invention. The musical appropriation was shown like a complex phenomenon of conversion of the collective in singular, indicating the co-creative place of the subject-listener that itself appropriates of the express meanings in the song and produces, from these, new zones of sense.

Key-words: Rap; partner-historical Psychology; musical appropriation; catharsis.

1 SE LIGA NO SOM, AUMENTA O VOLUME QUE É RAP DU BOM¹

(Introdução)

Pesquisar é uma ação intencional e, como tal, tem suas razões de ser. Existem sempre justificativas para o desenvolvimento de uma pesquisa, como, por exemplo, interesses pessoais, políticos, tecnológicos, etc. Tais interesses não são antagônicos ou excludentes, mas dimensões constitutivas de um mesmo fenômeno, uma vez que toda pesquisa, impreterivelmente, se caracteriza por ser motivada pelo interesse do pesquisador que a realiza, o qual, por sua vez, está imbricado nas demais dimensões existentes da sociedade a qual pertence. Considerando esta condição de não-neutralidade que o exercício da pesquisa possui, inicialmente aponto a motivação pessoal que determina o desenvolvimento deste estudo.

Quem nunca ouviu uma música com um ritmo (fortemente) marcado, mais ou menos assim, “puuum...pá, pum-pum-pá, puuum...pá, pum-pum-pá”? Foi de tanto ouvir estas batidas ritmadas, acompanhadas de letras quilométricas e de, inevitavelmente, ser afetado por elas, que decidi pesquisar o Rap. Apesar de não ser um aficionado por este gênero musical, já faz mais de quatorze anos que este exerce em mim ressonâncias, produzindo afetações intensamente vividas no plano corpóreo (vibrações), cognitivo (reflexão) e afetivo (sentimentos e emoções). Noutras palavras, há alguns anos venho dançando, pensando e sentindo o Rap. Afetar em todas as esferas do vivido... eis a saga do Rap!

A primeira oportunidade de pesquisar este tema ocorreu-me ainda na graduação em Psicologia, no ano de 2003, mediante a produção da monografia de conclusão de curso. Nesta ocasião, sob orientação da professora Lorena de Fátima Prim, realizei o estudo da base afetivo-volitiva expressa nas músicas de MV Bill, um dos ícones do Rap nacional. Foi em decorrência das reflexões que tal produção propiciou que se fez possível a proposta de pesquisa para o Mestrado, considerando que, atualmente, o foco deste estudo não se limita

¹ Refrão da música “Rap du bom”, de Rappin´ Hood.

ao significado/sentido expresso nas letras de Rap, mas volta-se para o público-ouvinte, com o intuito de compreender como se dá a apropriação deste gênero musical.

Paralelamente a minha vivência pessoal, é possível perceber nos últimos anos a ocorrência de um crescimento da importância da esfera cultural em oposição às formas tradicionais de se fazer política. A ação juvenil nestas novas formas de participação social, nas quais a música vem tomando lugar de destaque, tem possibilitado a construção de identidades comuns², linguagens e códigos específicos que formam grupos, canalizam interesses e produzem formas de compreensão da realidade social (Spósito, 2000). Desta maneira, como indica Lucas (1995), é preciso reconhecer o poder simbólico-afetivo dos códigos musicais, que participam da constituição de identidades (sejam estas relativas a etnia, gênero, classe social, etc), e que fazem da música um elemento importante para a reflexão sobre as transformações sócio-culturais geradas pelo processo de globalização.

Nos últimos anos temos vivenciado o surgimento de inúmeros grupos juvenis³ que vêm atuando na esfera da cultura (mas não restritos a ela), com uma sociabilidade e um espetáculo que envolve músicas, danças, roupas e desenhos. Estes jovens chamam a atenção da sociedade para a necessidade de se refletir acerca de um mundo marcado pela exclusão, violência e pela miséria (Herschmann, 2000). Uma destas possibilidades de atuação juvenil é o Rap, que, em meio a uma multiplicidade de gêneros musicais existentes na sociedade ocidental contemporânea, é tomado neste estudo em virtude da sua capacidade de realizar interpretações críticas do viver urbano (Azevedo & Silva, 1999). Os rappers, conforme Duarte (1999), são concebidos nesta pesquisa como músicos populares da periferia, literatos no sentido exato da palavra, pois buscam forjar uma literatura para si, não fazendo uma distinção entre produtor e consumidor, pelo contrário, procurando o debate e a discussão entre ambos. Assim, o Rap é considerado neste estudo como instrumento político de uma juventude excluída (Andrade, 1999), um manifesto, que penetra no cotidiano para descrever com poesia aquilo que é aparentemente desprovido dela (Jovino, 1999). No Rap, “a poesia brota do concreto em forma de rima” (Viana, 2005, p. 20).

² O conceito de identidade é compreendido, nesta dissertação, como processos abertos e inacabados, de movimentos de semelhança e diferença em relação ao(s) outro(s) (Maheirie, 2002).

³ Os grupos juvenis a que Herschmann (2000) se refere em seu trabalho são rappers e funkeiros.

J. C. G. Silva (1999) contribui com nosso estudo ao mencionar que as letras de Rap são permeadas por expressões locais e exprimem o universo da periferia sempre a partir de uma perspectiva pessoal, de forma tal que toma a condição de exclusão como objeto de denúncia e reflexão. Guasco (1998) também aponta para a importância do Rap como uma possibilidade de problematização das formas de viver engendradas em nossa sociedade ao afirmar que “(...) o Rap nacional transforma-se num espaço de debate através do qual a juventude da periferia busca compreender a si própria e a seu tempo” (p. 21). Assim, a escolha do Rap como temática de estudo se dá a partir do reconhecimento de sua possibilidade de reelaborar esteticamente a experiência cotidiana (J. C. G. Silva, 1999).

Embora tenha surgido no Brasil no início dos anos 80, foi a partir da década de 90 que o Rap conquistou maior espaço no cenário nacional, transpondo, gradativamente, as fronteiras das periferias de São Paulo e outras grandes cidades, tais como Brasília e Belo Horizonte⁴. Simultaneamente à disseminação do Rap pelas periferias, houve sua expansão para localidades não-periféricas, passando a fazer parte das regiões centrais e mais ricas das cidades brasileiras. Assim, é preciso reconhecer que atualmente existem dois fenômenos em torno do Rap: 1) a denominada “moda Rap”, na qual este é tomado apenas como um gênero musical marcado por fortes interesses comerciais advindos da possibilidade de comercialização dos produtos *street wear* (discos, roupas, cortes de cabelo, etc); 2) o Rap como manifestação artístico-política, integrado ao Movimento Hip-Hop, que tem na arte uma possibilidade de mediação para questões sociais e políticas. Devido a isto, muitos rappers costumam designar o primeiro de “Rap animação”, visto como sinônimo de alienação e falta de atitude, e o segundo de “Rap político”, concebido como crítico, voltado para questões sociais, políticas e ideológicas.

Apesar de reconhecermos que se trata de dois acontecimentos distintos, é possível questionar sua total separação, uma vez que não há fronteiras rígidas entre ambos (entre os próprios rappers também não há consenso a este respeito). A noção de político, por exemplo, costuma ser considerada por grande parte dos rappers como ausente no “Rap animação” e presente no “Rap político”, entretanto, entendemos que esta é constituinte de ambos, assim como as relações de consumo, já que é impossível abster-se de uma posição

⁴ Atualmente o Rap está presente em todo o território nacional, não se limitando as grandes cidades. Em Santa Catarina, por exemplo, os rappers são encontrados na capital Florianópolis, assim como em outras cidades: Itajaí, Blumenau, Joinville, entre outras.

política e, no atual contexto globalizado, também comercial. Seca (2004) acenou para esta discussão ao considerar que o show musical pode ser considerado como um acontecimento que encerra o círculo de uma relação de consumo que se estabelece entre artista e público. Neste sentido, consideramos pertinente ao debate a busca pela superação de uma visão que pode levar a uma postura maniqueísta, a qual qualifica os espaços como bons ou ruins, libertadores ou opressores, para que possamos problematizar as possibilidades que os rappers acenam, fugindo do discurso sobre verdades.

Tal perspectiva nos permite considerar o Rap como um acontecimento ético-político, no sentido de que não é algo dado, mas construído sócio-historicamente, podendo adquirir qualidades opressoras e/ou libertadoras, conforme a sua práxis. Desta maneira, nosso estudo não irá qualificar qual Rap é mais (ou menos) engajado politicamente. Nosso foco de atenção está voltado ao Rap como manifestação artístico-política, elemento constitutivo do Hip-Hop, considerando que este não é um fenômeno homogêneo, nem isento de relações políticas e mercantis. Isto porque, como considera Pimentel (1999), o Hip-Hop, ideologicamente, é como sua música, constituído num mosaico que favorece a prática da (re)apropriação dos valores culturais, artísticos e políticos do contexto no qual se insere.

A partir deste complexo campo de pesquisa, ao qual nos inserimos desde o ano de 2003, procuramos constantemente tomar contato com a produção acadêmica acerca desta temática. Com este intuito, realizamos uma pesquisa no Banco de Teses da Capes⁵, no qual encontramos 42 trabalhos que tratam do Movimento Hip-Hop, os quais, em sua maioria, dedicam especial atenção ao Rap. Tais trabalhos foram desenvolvidos em diversas áreas do conhecimento, sendo mais freqüente nas Ciências Sociais (11 trabalhos), Comunicação (08), Educação (07) e Letras (05). A partir da leitura dos trabalhos, foi possível constatar que eles possuem uma enorme abrangência de discussão, versando sobre assuntos como: o caráter ideológico e político do discurso rapper (Araújo, 2003; Damasceno, 2004; Ferreira, 2002; Gonçalves, 2001; Salles, 2002); a relação entre Rap e educação popular e formal (Gustsack, 2003; Silva, 2004; Siqueira, 2004; Takara, 2002); a construção da identidade de jovens participantes desta expressão artístico-política (Felix, 2000; Machado, 2003;

⁵ Pesquisa realizada em setembro de 2006, utilizando a palavra-chave “hip hop”. Ressaltamos que não foi possível usar a palavra “rap” para a busca na base de dados, pois o sistema identifica todos os trabalhos que possuem as letras R, A e P, o que indicou um total de 6.726 trabalhos.

Magalhães, 2002; Marques, 2002); o Rap como um espaço de expressão juvenil (Andrade, 1996; Herschmann, 1998; Souza, 1998; Santos, 2002); a possibilidade de (re)apropriação do espaço físico e social das cidades a partir do Rap (Amorim, 2004; Araújo, 2002; Faria, 2003; Laitano, 2001); a relação Rap e mídia (Campos, 2004; Gorczewski, 2002; Mendonça, 2004), entre outros. Grande parte destes trabalhos tem sua importância para o desenvolvimento de nossa pesquisa na medida em que fornecem informações necessárias para a compreensão da complexidade inerente a esta temática, tratando de questões específicas do Rap (como sua história, concepções e ações), assim como propondo interfaces deste tema com diferentes áreas do conhecimento científico (Educação, Comunicação, Ciências Sociais, etc).

Na Psicologia foram encontradas três dissertações, sendo uma de Psicologia Cognitiva e as outras duas de Psicologia Social. Marques (2002), a partir da Psicologia Cognitiva, investigou o significado do Rap para adolescentes que participam do Movimento Hip-Hop e considerou que o Rap articula conceitos e símbolos, configurando-se como uma atividade interpretativa que provê elementos para que adolescentes construam e desenvolvam suas identidades. Magalhães (2002) teve como objetivo caracterizar e discutir a identidade do rapper brasileiro, utilizando-se, para tanto, da audição de Rap's, encontros e entrevistas com rappers militantes e expoentes do Movimento Hip-Hop. Por último, temos a pesquisa de Silva (2002), que considerou o Movimento Hip Hop como um novo sujeito político na esfera pública do cotidiano da periferia e que sua expressão está impregnada do caráter de contestação social e política, possibilitando uma reapropriação do espaço público das cidades.

Além destas teses e dissertações, encontramos vários livros e artigos que tratam do Movimento Hip-Hop e do Rap e que trazem importantes contribuições para a nossa pesquisa. Nas bases de dados LILACS e Scielo⁶ encontramos 09 artigos que tratam do Rap. Dentre estes, destacam-se os trabalhos de Magro (2002), Dayrell (2002, 2003) e Zeni (2004). Magro (2002) discorreu sobre o cotidiano de adolescentes envolvidos com o Movimento Hip-Hop, com o objetivo de apreender outros significados de ser adolescente no contexto contemporâneo e suas implicações em processos educativos. Dayrell (2002) discutiu a importância dos grupos musicais juvenis (funk e Rap) nos processos de

⁶ Pesquisa realizada em novembro de 2006, utilizando as palavras-chave “hip hop” e “rap”.

socialização vivenciados por jovens da periferia de Belo Horizonte, problematizando o peso e o significado de ser membro de um grupo musical no conjunto da vida destes jovens e, em outro artigo (2003), propôs um olhar sobre os jovens para além dos grupos musicais, buscando compreendê-los como sujeitos sociais que, como tais, constroem um determinado modo de ser jovem. Zeni (2004), por sua vez, fez algumas considerações sobre a elaboração das letras de Rap, a relação entre essa manifestação e o universo da pobreza e da prisão, o diálogo do ritmo com a tradição da música e da literatura brasileiras.

Estes artigos, assim como os demais trabalhos encontrados (em capítulos de livros e revistas não indexadas nas bases de dados pesquisadas), concentram-se especialmente em macro-questões, referentes ao Rap e sua relação com a sociedade, a mídia, a educação, a identidade coletiva, etc. Assim, o considerável número de trabalhos encontrados revela a complexidade e a relevância teórica em torno desta temática, mas, aponta para uma lacuna. Os estudos que encontramos fazem reflexões sobre as possibilidades de construção da identidade que este gênero musical proporciona aos seus ouvintes, sem, contudo, problematizar especificamente o lugar ativo do sujeito-público neste processo.

Em nossa perspectiva isto pode trazer complicações para o debate acadêmico, já que analisa o público a reboque do Rap, considerando este gênero musical como um instrumento homogêneo capaz de gerar em seus ouvintes um tipo específico de reação já predefinido. É a partir do reconhecimento desta lacuna que procuramos desenvolver nossa pesquisa, procurando trilhar um caminho ainda pouco explorado, passando a perguntar não sobre o autor-artista, mas sobre o público-ouvinte, com o intuito de investigar o processo de apropriação da música Rap.

Desta feita, ao invés de olhar para os rappers e indagar quais formas de viver estes possibilitam ao seu público (como ocorreu freqüentemente nos trabalhos acima citados), procuramos contribuir para a reflexão sobre o(s) modo(s) como os sujeitos podem se apropriar deste gênero musical. Para tanto, tomaremos a música (Rap) como uma forma de linguagem reflexivo-afetiva, um modo de sentir e pensar, capaz de criar emoções e inventar linguagens (Maheirie, 2001, 2003); a relação estética como um modo específico de relação com o mundo, na qual um sujeito (concreto e singular) se posiciona com um determinado olhar diante de um objeto, possibilitando o descolamento da percepção imediata para a produção de complexas sínteses de significados e sentidos, num processo de implicação

afetiva (Vázquez, 1999; Vigotski⁷, 1999, 2003). A apropriação musical, por sua vez, está sendo aqui entendida como um movimento de conversão do coletivo em singular, o qual pressupõe um lugar ativo (co-criador) do sujeito-ouvinte que se apropria dos significados expressos nas músicas e produz, a partir destes, novas zonas de sentido.

Assim, concebemos que a arte – em especial a música – participa do cotidiano das pessoas como uma mediação entre o coletivo e o singular, possibilitando tornar pessoal aquilo que era coletivo, sem deixar de continuar sendo social (Vigotski, 1999). Neste prisma, “como toda vivência intensa, a vivência estética cria um estado muito sensível para as ações posteriores e, naturalmente, nunca passa sem deixar marcas em nosso comportamento posterior” (Vigotski, 2003, p. 234).

Parafrazeando Sartre (1984), podemos dizer que não nos interessa o que o Rap faz com os jovens, mas o que eles fazem de si a partir daquilo que o Rap fez deles⁸. Nosso intuito não é falar por estes jovens, nem tão pouco ouvi-los. O que procuramos é a dialogicidade, uma vez que, como Amorim (2006), entendemos que pesquisador e pesquisado são produtores de texto, destacando que a produção de um não pode emudecer a do outro, nem tão pouco realizar um tipo de fusão dos dois pontos de vista. Assim como a autora, consideramos necessário manter o caráter dialógico da produção de conhecimento, a fim de revelar as tensões existentes entre seus atores. Deste modo, o ato de dizer a própria palavra, como considerava Freire (2004), não é privilégio de alguns, mas direito de todos, já que a palavra é práxis e, como tal, permite ao homem pronunciar o mundo e, ao mesmo tempo, transformar a si próprio e aos demais.

Por fim, é importante ressaltar que ao tomar os ouvintes como foco de estudo nossa pesquisa não estabelece uma cisão entre estes e os artistas, uma vez que, a partir das contribuições de Bakhtin (1926, 2003), reconhecemos ambos como integrantes de uma mesma relação, onde cada posição deve sempre ser pensada a partir das outras com as quais se constitui. Nesta perspectiva, “pode-se dizer que o poeta trabalha constantemente em conjunção com a simpatia, com a concordância ou discordância de seus ouvintes” (Bakhtin, 1926, p. 10). Ou, como diria Marx (1987), produto e consumo não são atividades isoladas e

⁷ Utilizamos duas formas de escrita para o nome deste autor (Vygotski/Vigotski), respeitando o idioma de edição da obra consultada.

⁸ A frase de Sartre é: “Para nós, o homem caracteriza-se antes de tudo pela superação de uma situação, pelo que ele chega a fazer daquilo que se fez dele” (1984, p. 151-152).

distintas, mas partes de uma mesma totalidade na qual cada uma, ao realizar-se, cria a outra numa reciprocidade.

2 TENHO UMA META A SEGUIR⁹ (Objetivos)

2.1 Objetivo Geral:

Investigar se há e como se processa a relação estética entre sujeitos ouvintes e a música Rap, no processo de apropriação musical.

2.2 Objetivos específicos:

1) investigar se o sujeito (re)cria a si mesmo a partir de sua relação com o Rap, considerando a possibilidade de produção de sentidos engendrada no processamento da apropriação musical.

2) Compreender de que modo os ouvintes de Rap objetivam suas relações com este gênero musical, ou seja, indagar se o Rap se mostra (e de que forma) como mediação para o viver destes jovens (em seus modos de pensar, sentir e agir).

3) Contribuir para o conhecimento teórico na interface Psicologia e Música, procurando desenvolver reflexões a respeito da forma como os sujeitos podem se apropriar de um gênero musical.

⁹ Trecho da canção “H.ão”, do grupo DMN.

3 ME DIGA, COMO É QUE MANDA A RIMA?¹⁰ (Método)

A escolha do método para a realização de uma pesquisa consiste numa tarefa árdua e demanda um constante exercício auto-reflexivo, visto que esta não inside somente sobre o sujeito a ser pesquisado, mas, acima de tudo, porque delinea o desenvolvimento da investigação e afeta o próprio pesquisador. Por isso, a partir de uma perspectiva sócio-histórica, consideramos a questão metodológica indissociável de uma abordagem ontológica e epistemológica, na medida em que envolve uma concepção de mundo, de homem e do próprio ato de produção do conhecimento (Gonçalves, 2002). Portanto, “a busca do método se converte em uma das tarefas de maior importância na investigação. O método, nesse caso, é ao mesmo tempo premissa e produto, ferramenta e resultado da investigação” (Vygotski, 1995, p. 47).

Com isto, temos que “(...) uma metodologia não se define por uma coleção de técnicas e instrumentos, e sim pela lógica que orienta o processo de investigação; lógica esta que, por sua vez, é determinada pelos pressupostos teórico-epistemológicos que caracterizam um dado paradigma” (Alves, 1991, p. 56).

Reconhecendo a indissociabilidade e a mútua constituição existente entre teoria e método, nossa pesquisa não se restringe a uma ação instrumental e mecanizada, pois se trata de uma escolha não apenas científica, mas política e ideológica, já que envolve um compromisso com uma visão de homem (e seu objeto de estudo) e com as consequências de tal escolha (Ozella, 2003). Noutras palavras, “o método é uma arma social e política” (Sartre, 1984, p. 114). Neste sentido, entendemos que o ato de pesquisar se configura como uma atividade que envolve um compromisso ético-afetivo e exige a produção de novos sentidos para a construção de um “mundo que merece ser vivido” (Maheirie, 1994, p.156), onde a multiplicidade dos processos de exploração que coisificam o homem possam ser questionados em prol de outras formas de relação, com vistas à constante superação do sofrimento e a ampliação do campo de possibilidades humanas.

¹⁰ Refrão da música “Fúria verbal”, de Thaíde e Dj Hum.

3.1 Sujeitos da pesquisa: “os manos!”

Os sujeitos participantes desta pesquisa foram escolhidos mediante a utilização de alguns critérios norteadores:

- a) ser morador de periferia (residir na cidade de Blumenau/SC ou proximidades);
- b) ser assíduo ouvinte de Rap e identificar-se como “público-irmão”, no sentido proposto por Seca (2004). Este conceito será discutido no item 4.3 desta dissertação, por ora basta apontar que o entendemos como aquilo que no senso-comum costuma ser chamado de aficcionado, fã;

O número de sujeitos entrevistados não foi determinado a priori, o que significa que a delimitação dos sujeitos ocorreu de acordo com a quantidade e qualidade das informações adquiridas durante a pesquisa. No total, foram entrevistados cinco ouvintes de Rap, tendo sido todos utilizados para o processo analítico da dissertação. Além destes, também foram realizadas entrevistas com três rappers com o intuito de conhecer a história deste gênero musical na cidade. A fim de manter a privacidade dos entrevistados, todos os nomes citados neste trabalho são fictícios.

A escolha dos sujeitos foi realizada com base na técnica das redes, que se caracteriza por solicitar ao primeiro entrevistado que indique outro sujeito a ser pesquisado (e assim sucessivamente). Optamos por esta estratégia por entender que os ouvintes deste gênero musical se comunicam entre si, conhecendo uns aos outros e, geralmente, formam grupos que se reúnem em torno desta temática, fato que permitiria nos orientar quanto aos sujeitos que poderiam participar da pesquisa.

Julgamos importante justificar o motivo que nos levou a entrevistar Brown, considerando que este foi o primeiro sujeito entrevistado. Além de ser ouvinte de Rap, ele também é *Mc*, o que, aparentemente, poderia configurar um erro metodológico, já que o foco da pesquisa são os ouvintes e não os músicos. Entretanto, entendemos que a participação deste jovem era imprescindível para o desenvolvimento de nossa pesquisa, uma vez que consideramos a intensa relação que ele apresenta com o Rap (enquanto ouvinte e *Mc*). Brown participa da cena rapper blumenauense desde seu início, em meados dos anos 90, e possui vasto conhecimento sobre a produção de rappers em nível regional, nacional e internacional.

A partir de tais questões, estamos questionando se não seria um erro pensar o artista e o público como instâncias totalmente desconexas, já que estes se constituem mutuamente (Bakhtin, 1926, 2003; Maheirie, 2001; Seca, 2004;), concepção esta que é realçada em se tratando do Rap, uma vez que neste gênero musical o lugar do músico e do ouvinte é pensado dialogicamente, pois “é na relação entre aquele que diz e aquele para quem se diz que deve ser pensada a força assumida pelo Rap” (Duarte, 1999, p. 19).

Por fim, temos ainda outro motivo para a escolha de Brown, que se refere ao fato do pesquisador já ter um relacionamento pessoal com este jovem anterior ao desenvolvimento da pesquisa. Em nossa perspectiva, esta proximidade entre pesquisador e pesquisado favorece o desenvolvimento da entrevista porque esta, como toda e qualquer interação verbal humana, é um evento social – no sentido bakhtiniano (1926) do termo. Ou seja, ela sempre ocorre como mediação entre duas ou mais pessoas que ocupam posições singulares, posições estas que não apenas contextualizam suas falas, mas as constituem.

3.2 A procura de informações: “trocando idéia com os manos”

Apoiando-nos na epistemologia qualitativa proposta por González Rey (2002), concebemos que a construção do conhecimento em Psicologia não visa a coleta de dados, mas a construção de informações, pois a validade de um conhecimento não se verifica nos dados empíricos, mas na capacidade de diálogo que estes abrem ao pesquisador. Com isto, temos que a construção do conhecimento se caracteriza por ser uma produção construtiva-interpretativa, não sendo uma simples soma de fatos constatados de forma direta no empírico, já que “a interpretação é um processo em que o pesquisador integra, reconstrói e apresenta em construções interpretativas diversos indicadores obtidos durante a pesquisa, os quais não teriam nenhum sentido se fossem tomados de forma isolada, como constatações empíricas” (p. 31).

Esta postura construtiva-interpretativa só se realiza na medida em que se reconhece a condição interativa da produção de conhecimento, o que, por sua vez, enfatiza a relação pesquisador-pesquisado como dimensão essencial e outorga valor especial ao contexto no qual se dá o desenvolvimento da pesquisa. Desta maneira,

só a presença do pesquisador na situação interativa que toda pesquisa implica representa um elemento de sentido que afeta de múltiplas formas o envolvimento do sujeito estudado com a pesquisa. O sujeito pesquisado é ativo no curso da pesquisa... O sujeito, na realidade, não responde linearmente às perguntas que lhe são feitas, mas realiza verdadeiras construções implicadas nos diálogos nos quais se expressa (González Rey, 2002, p. 55).

A entrevista foi tomada como instrumento desta investigação em virtude do reconhecimento da dimensão interativa da produção de conhecimento, no qual este recurso metodológico se configura como um momento essencial, já que “sem a implicação subjetiva do sujeito pesquisado, a informação produzida no curso do estudo perde significação e, portanto, objetividade, no sentido mais amplo da palavra” (González Rey, 2002, p. 28). Assim, a comunicação se converte num processo imprescindível da definição metodológica, sendo a entrevista uma conversação entre dois sujeitos e não uma troca formal de perguntas-respostas, de modo que as informações adquiridas nunca aparecem como acabadas, exigindo sempre um posterior momento de construção efetuado pelo pesquisador (González Rey, 1997). Esclarecemos que foram realizadas entrevistas abertas, a partir de roteiro norteador¹¹, ocorridas em locais escolhidos pelos entrevistados, sendo que um destes optou pela praça de alimentação de um estabelecimento comercial e os demais escolheram suas próprias residências.

Aguiar (2006) aponta a importância da utilização da entrevista ao indicá-la como um meio privilegiado para a apreensão da singularidade humana, visto que permite investigar os significados e os sentidos¹², considerados pela autora como categorias centrais da pesquisa a partir do referencial teórico-metodológico da Psicologia Sócio-Histórica. Neste prisma, a entrevista foi concebida como instrumento desta investigação a partir do reconhecimento de sua capacidade de favorecer um processo de produção do conhecimento de caráter construtivo-interpretativo e interativo (González Rey, 2002).

¹¹ Ver roteiro norteador das entrevistas no apêndice.

¹² As categorias significado e sentido são tomadas aqui a partir da perspectiva vygotskiana (1992) – ver o capítulo “Relação Estética, Apropriação Musical e Constituição do Sujeito: a arte de ouvir e de fazer a si mesmo”.

Como instrumento auxiliar na busca das informações, durante a entrevista, solicitamos aos entrevistados que indicassem uma ou duas músicas que fossem capazes de se configurar num elemento de síntese do que este gênero musical significa para eles. Assim, o Rap indicado foi utilizado como um recurso para mobilizar o desenvolvimento da entrevista, possibilitando um enriquecimento da mesma, sendo analisado como elemento constitutivo dos significados e sentidos produzidos pelos sujeitos no processo de apropriação musical.

Outro recurso utilizado na busca das informações foi a observação de eventos e shows de Rap ocorridos na cidade. No total, foram observados quatro shows, ocorridos entre os meses de abril e novembro de 2007, sendo um destes promovido durante a realização de um campeonato de basquete de rua; outro em comemoração ao “Dia do Trabalhador”; outro durante um campeonato de *break* num evento em comemoração a abolição da escravidão; e o último numa festa promovida independentemente por jovens da cidade. Tais observações, apesar de não terem sido utilizadas como fontes diretas para análise das informações, foram importantes no sentido de propiciar ao pesquisador conhecer a cena rapper blumenauense, possibilitando uma abrangente apreensão da totalidade constituinte deste contexto.

3.3 Análise das informações: a apropriação (do pesquisador) da apropriação (dos manos)

González Rey (2002) acena para a complexidade presente no processo de análise das informações, uma vez que “o significado da informação não surge como produto de uma seqüência de dados, mas como resultado de sua integração no processo de pensamento que acompanha a pesquisa, que é, essencialmente, um processo de produção teórica” (p. 77). Desta maneira, o pesquisador não deve ter por objetivos a predição, a pura descrição ou o controle, mas sim procurar investigar o fenômeno com o intuito de conhecer, esclarecer, entender e interpretar os processos que o constituem. Isto configura o que o autor caracteriza como a transição de uma epistemologia da resposta para uma

epistemologia da construção, que busca reconhecer o lugar essencial que a singularidade ocupa na produção do conhecimento, pois

o sujeito é histórico, uma vez que sua constituição subjetiva atual representa a síntese subjetivada de sua história pessoal, e é social, porque sua vida se desenvolve na sociedade, e nela produz novos sentidos e significações que, ao constituir-se subjetivamente, se convertem em constituintes de novos momentos de seu desenvolvimento subjetivo (González Rey, 2002, p. 38).

Vygotski (1995) auxiliou a pensar o desenvolvimento de nossa pesquisa ao propor três princípios que formam a base de sua abordagem metodológica: a) a análise deve se concentrar nos processos e não nos objetos/produtos; b) a investigação deve ser efetuada com o objetivo de fornecer uma explicação e não a simples descrição dos fenômenos; c) a análise deve procurar a dimensão histórica e social do fenômeno investigado e não se limitar a seus aspectos imediatamente disponíveis, efetuando uma análise genotípica ao invés de fenotípica, procurando “converter o objeto em movimento e o fossilizado em processo” (p. 105).

Tais princípios nos auxiliaram a conceber o movimento de análise como uma busca pela apreensão dos sentidos, não bastando apenas identificar as palavras expressas pelos sujeitos pesquisados, posto que é preciso compreender sua tendência afetivo-volitiva, seus motivos e interesses, desejos e necessidades, afetos e emoções (Vygotski, 1992).

O problema da fragmentação do conhecimento foi apontado por Vygotski (1992), ao criticar a postura do pesquisador que busca explicar por quê a água apaga o fogo e, para tanto, analisa separadamente os elementos hidrogênio e oxigênio, deparando-se com o fato de que o hidrogênio é inflamável e o oxigênio causa a combustão. Para o autor, a análise em decomposição impossibilita uma compreensão dialética do fenômeno estudado, visto que os elementos não agem decompostos, mas unidos, numa relação de constituição mútua. Desta forma, ao invés de se ocupar da decomposição, o pesquisador necessita estar atento às relações estabelecidas entre os elementos constituintes do fenômeno estudado, buscando as condições de possibilidades engendradas em seu movimento.

As falas dos sujeitos entrevistados, nesta perspectiva, são o ponto de partida para nossa investigação, posto que “o ato humano, por mais simples que possa parecer, deve ser

caracterizado e compreendido em relação às condições objetivas da situação, aos condicionamentos impostos pela exterioridade e também em relação aos possíveis, ao futuro, que o ato tenta atingir” (Maheirie & Sawaia, 2006, p. 02). Assim, recorreremos ao movimento progressivo-regressivo proposto por Sartre (1984) com o intuito de realizar uma compreensão dialética do processo de apropriação musical dos jovens participantes desta pesquisa.

A realização do movimento progressivo-regressivo nos possibilitou desenvolver a análise em direção à compreensão da singularidade vivida na universalidade, realizando um movimento que parte da singularidade em direção à universalidade e retorna a singularidade, sempre numa perspectiva histórica, já que as ações humanas “representam simplesmente a superação e a manutenção do dado num ato que vai do presente em direção ao futuro” (Sartre, 1984, p. 181). Desta maneira, o movimento progressivo-regressivo nos auxiliou a capturar a totalização da história singular e coletiva dos entrevistados, considerando que “é preciso ir mais longe e considerar em cada caso o papel do indivíduo no acontecimento histórico” (Sartre, 1984, p. 168). Para o autor, o movimento de análise aponta para o fato de que o homem não pode evitar se apropriar do social, de forma tal que a universalidade sempre encontra uma fisionomia, um corpo e uma voz que a particulariza e a projeta em direção a novas objetivações.

Bakhtin (2003) também contribui nesta discussão, oferecendo subsídios para a realização de nossa investigação ao conceber o conhecimento nas Ciências Humanas como fruto do diálogo produzido por dois (ou mais) sujeitos. Para o autor, a dialogicidade é uma dimensão fundamental para a produção de um conhecimento capaz de reconhecer o homem como sujeito produtor de discurso, e não como simples objeto.

Com base em Vygotski (1992, 1995), Bakhtin (2003) e Sartre (1984), entendemos o processo de análise como um movimento em busca da totalidade do fenômeno estudado, considerando que a condição humana é sempre aberta, em movimento. Tal concepção aponta o cuidado que se deve ter para não fragmentar as informações adquiridas, a fim de não perder as conexões que possibilitam sua compreensão, já que a análise, conforme Bakhtin (2003), se configura como correlação de um dado texto com outros textos.

Com isto, temos que a simples descrição não dá conta da complexidade constituinte dos fenômenos, o que nos levou a considerar que não nos interessava tão somente descrever

a ocorrência da apropriação do Rap por jovens de periferia. O que nos moveu foi a busca pela apreensão dos sentidos que determinados sujeitos produziram no processo de apropriação musical, questionando se há e como se processa a relação estética entre os ouvintes e o Rap. A categoria “sentido”, deste modo, se refere à singularidade como um fenômeno historicamente construído e indica para a tendência afetivo-volitiva do pensar, do sentir e do agir humano. Outrossim, “o sentido coloca-se em um plano que se aproxima mais da subjetividade, que com mais precisão expressa o sujeito, a unidade de todos os processos cognitivos, afetivos e biológicos” (Aguiar, 2006, p. 15).

Por fim, esclarecemos que, partindo da realização das entrevistas procedemos simultaneamente com a transcrição e a leitura das mesmas, com o intuito de construir os núcleos de significação para a realização da análise propriamente dita¹³. Tais núcleos se constituíram em espaços nos quais problematizamos os temas/conteúdos/questões centrais apresentados pelos entrevistados, procurando considerar as falas dos sujeitos não por sua frequência e/ou quantidade, mas por sua emocionalidade e envolvimento pessoal (Aguiar, 2002).

Destarte, partimos de uma perspectiva sócio-histórica, onde as reflexões metodológicas propostas por Vygotski (1992, 1995) estiveram tecidas as idéias de Bakhtin (1926, 1998, 2003), como também as contribuições de Sartre (1984), em um movimento dialógico com alguns leitores que se fazem interlocutores destes autores (Aguiar, 2002, 2006; González Rey, 1997, 2002; Maheirie, 2001, 2002, 2003; Zanella, 2005, 2006; entre outros). Com isso, visamos à construção de um cenário de pesquisa, onde se ecoa as múltiplas vozes que fazem soar a orquestra que cria e executa o tom desta investigação, realizando uma apropriação (do pesquisador) da apropriação (dos manos).

¹³ Apesar de considerarmos que a análise já se inicia com a transcrição das entrevistas, pontuamos que sua especificidade ocorre no momento em que os núcleos de significação são construídos e articulados entre si (e com os demais elementos sócio-históricos que o constituem) com vistas à compreensão do fenômeno estudado.

4 SAMPLER'S ESCRITOS¹⁴ (Fundamentação Teórica)

4.1 O Rap e sua(s) trajetória(s) sonora(s)

“Sem apoio, sem tocar nas grandes rádios o som resistiu a todos... nos fecharam caminhos, abrimos outros, diretamente onde estava o povo. Palcos, ruas, praças... a voz da periferia, que insistem em calar, chega pra ficar de maneira coerente, mexendo com a cabeça e o coração da nossa gente” (E se esse som estourar? – GOG)

A seguir, traçaremos uma breve história do Rap, não como produção musical autônoma, mas como fenômeno constituinte de um movimento maior, chamado Hip-Hop. Deste modo, falar sobre Rap remete, impreterivelmente, ao Grafite (arte plástica) e ao Break (dança), expressões que juntas formam o Hip-Hop (Amorim, 1997; Andrade, 1999; Magro, 2002; Rose, 1997, entre outros).

Segundo Magro (2002), o Hip-Hop é um movimento juvenil que surgiu nos EUA, no final da década de 1960, reunindo práticas culturais de jovens negros e latino-americanos nos guetos das grandes cidades. Neste movimento, o Break é dançado pelos *b.boys* e *b.girls* (breakers boys e breakers girls), o Grafite é desenhado pelos grafiteiros e o Rap é composto pelo *Dj* (disc-jockey), responsável pela montagem das músicas e pelo *Mc* (mestre de cerimônia), cantor que é na maioria das vezes compositor das letras. Além destes quatro elementos – *b.boy*, grafiteiro, *Dj* e *Mc* – há ainda um quinto elemento, relacionado ao caráter político-social do Hip-Hop. Uma forma de sistematizar a ação social e política desenvolvida pelos integrantes do movimento são as posses. Conforme Andrade (1999), as posses são uma espécie de associação que tem como propósito desenvolver atividades artísticas entre os membros do seu grupo (composto geralmente por pessoas da mesma rua ou bairro), com ensaios e reuniões semanais ou quinzenais, realizando

¹⁴ Entendemos que a elaboração teórica de uma pesquisa se dá como uma forma de *sampler*. Tal como um Dj, que cria novas músicas a partir da combinação de outras já existentes, o pesquisador realiza um processo de síntese (teórica), mediante o qual são produzidos novos horizontes de discussão.

apresentações musicais e outras atividades, como palestras em escolas, por exemplo. A autora comenta ainda que algumas posses se articulam com partidos políticos e/ou entidades do movimento negro. Segundo J. C. G. Silva (1999), as posses são uma espécie de família forjada, um espaço próprio pelo qual os jovens não apenas produzem arte, mas apoiam-se mutuamente, desenvolvendo estratégias que possibilitam uma reinterpretação da experiência juvenil periférica.

O Hip Hop tem um aspecto social muito forte, tanto no Brasil como em outros países. Todos os elementos do Hip Hop, de alguma forma, procuram levar uma mensagem, uma espécie de denúncia da realidade vivida na periferia. Passar informação, uma mensagem consciente é muito importante na cultura Hip Hop. Os dois pilares do movimento são a atitude e a conscientização. Claro que a diversão também faz parte da cultura (Richards, 2005, p. 35).

Ao procurar identificar a origem do Rap – abreviação da expressão *rhythm and poetry*, que significa ritmo e poesia – muitos estudiosos elegem os EUA como os criadores deste gênero musical. Entretanto, outros autores¹⁵ afirmam que sua origem remete ao canto falado africano, adaptado à música jamaicana da década de 1950 e influenciado pela cultura negra dos guetos norte-americanos no período pós-guerra (Magro, 2002). Conforme Andrade (1999), as raízes do Rap podem ser identificadas na população escravizada tanto do Brasil, quanto dos Estados Unidos. No Brasil o canto falado do *Mc* remete aos ganhadores de pau – escravos que trabalhavam nas ruas de Salvador e que se utilizavam do canto falado para protestar contra a escravidão. Na América do Norte, a referência são os *griots*, escravos das fazendas de algodão do sul daquele país. Desta maneira,

O rap não é propriedade dos americanos. Tanto a música dos Estados Unidos quanto a do Brasil são a soma de várias coisas do mundo. Você pode falar que ele é pan-africano, porque ele é uma fusão, que vem do reggae, que nasceu com os caras tocando na Jamaica e que ouviam *rhythm'n'blues* de Miami (Sales citado por Rocha, Domenich & Casseano, 2001, p, 132-133).

¹⁵ Dentre estes se encontram integrantes do Movimento Hip-Hop nacional, como MV Bill e Big Richards, bem como estudiosos do tema que buscam compreender as condições sócio-históricas necessárias para o surgimento do Rap, com destaque à cultura negra africana, em especial à Jamaica.

Com isto temos que o Rap não é uma criação norte-americana, mas uma forma de expressão oral que tem suas condições de possibilidade engendradas a partir da tradição do canto falado africano, desenvolvido e expandido principalmente com o advento da escravidão e do tráfico negreiro. Assim, ao invés de eleger Nova Iorque como o “berço” do Rap, é preciso reconhecer toda a herança do canto falado africano, para aí sim poder considerar que o Rap adquiriu formato semelhante ao atual em território norte-americano, no final da década de 60, quando *Dj's* e *Mc's* operaram uma sofisticada fusão entre a oralidade africana e a utilização de tecnologia musical (Magro, 2002; Spósito, 1994). Desta forma, podemos considerar que o Rap é fruto de momentos e contextos históricos distintos (continente africano, Jamaica, EUA e Brasil), emergindo a partir da fusão da musicalidade oral com a tecnologia dos instrumentos musicais existentes nos EUA na década de 60, sendo posteriormente (re)apropriado em território brasileiro a partir dos anos 80, se mostrando como uma forma de denúncia social e de promoção da sociabilidade juvenil.

Esta condição plural de constituição do Rap indica que, apesar de muitos rappers concebê-lo como contraposto a indústria cultural, não há possibilidade de compreendermos este enquanto gênero musical a partir de tal perspectiva. Isto porque, de acordo com Menezes Bastos (1995), entendemos que a música popular não é apenas veiculada pela fonografia, uma vez que sua existência se torna possível justamente em virtude do estabelecimento tecnológico-industrial. Semelhante postura é indicada por Piedade (2006), que afirma ser impossível pensar a música popular, em sua dimensão histórica, isolada da história fonográfica. Markman (2007) também contribui com este debate ao mencionar que a globalização transcende o âmbito econômico e proporciona uma mestiçagem cultural, fenômeno possível em virtude da indústria cultural. No que tange especificamente ao Rap, entendemos que esta discussão se mostra a partir da relação de apropriação mútua existente entre este gênero musical e a indústria cultural, acontecimento que se dá de forma dinâmica e instável, e fornece as condições de possibilidade tanto para a produção e a divulgação das músicas, quanto para sua apropriação por parte dos ouvintes.

O desenvolvimento do Rap não ocorreu como um projeto estruturado, mas sim como um complexo movimento de manifestação das tradições orais africanas a partir da apropriação da tecnologia musical. Esta junção entre tradição e tecnologia foi realizada, inicialmente, por alguns poucos músicos afro-caribenhos que haviam imigrado para os

EUA, característica esta que se mantém viva até os dias atuais na reinvenção cotidiana exercida por seus praticantes¹⁶. No entanto, no que se refere às condições de possibilidade para a consolidação do gênero musical Rap – tal como o conhecemos atualmente, há três músicos que são considerados referência por terem auxiliado no processo de criação dos principais métodos utilizados pelos músicos para a estruturação do Rap. Kool Herc, foi um dos iniciantes, quando imigrou da Jamaica para o território norte-americano e levou consigo, além dos *sound systems*¹⁷, a expressão verbal dos *toasters* jamaicanos – saudações que o Dj realizava aos que chegavam à pista de dança em ritmo e entrecortado – precursor do mestre de cerimônia. Grandmaster aprimorou as técnicas de discotecagem, como a colagem, a sincronização e a mixagem de trechos de diferentes vinis. Bambaataa, por sua vez, a partir do convívio nas ruas do Bronx, em Nova Iorque, propôs que as gangues trocassem as brigas de rua pela disputa artística, dando origem às batalhas de *break* e de Rap – situações nas quais jovens se desafiavam para ver quem se manifestava artisticamente com maior desenvoltura. Foi neste contexto que, por volta do final da década de 60, começou-se a utilizar o termo Hip-Hop, como ensaio de novos modos de fazer música e de pensar a situação da população negra norte-americana (Rocha, Domenich & Casseano, 2001).

Para que se possa compreender o Rap é preciso considerar a produção musical negra norte-americana dos anos 60 e 70, devido a grande influência que o soul e o funk exerceram sobre os *rappers*, tanto nos EUA, quanto no Brasil (Pimentel, 2000). Os músicos que produziram o *funk* e o *soul* foram muito importantes para a conscientização da população negra norte-americana da década de 1960, momento histórico bastante turbulento devido ao embate entre a segregação racial e o movimento de luta pelos direitos civis dos negros. “Esses dois estilos musicais, além de resgatarem o *gospel* e o *blues*, reforçaram as expressões negras norte-americanas, dando ingredientes ao movimento *black power*” (Tella, 1999, p. 57, grifos do autor). No entanto, em 1968, o *soul* se tornou um

¹⁶ A invenção no Rap não é fruto da capacidade de alguns seletos artistas, mas uma condição acessível a todos seus praticantes, fato este que caracteriza a criação deste gênero como um movimento constante que ocorre até os nossos dias, como podemos notar nas sofisticadas fusões realizadas por rappers de todas as partes do mundo. No Brasil, podemos citar as criações de grupos como “Da Guedes”, que une as tradições gaúchas ao Rap, “Pavilhão 9” que realiza uma fusão do Rap com o Rock, e “Rappin’ Hood” que utiliza em suas composições os diversos estilos musicais brasileiros, como o Samba, a Embolada e a MPB.

¹⁷ O *sound system* era uma espécie de “discoteca ambulante”, composta por caminhonetes ou caminhões equipados com caixas de som utilizadas para a realização das festas de rua.

termo vago, sinônimo de *black music*, perdeu seu caráter revolucionário e se configurou como um produto comercial (Vianna, 1988). Segundo este autor, o termo *funk* deriva da gíria *funky*, que no fim dos anos 60 deixou de ter uma conotação pejorativa¹⁸ e passou a ser símbolo do orgulho negro, de forma que a música *funk* radicalizou as propostas iniciais e empregou ritmos mais marcados e arranjos mais agressivos.

Tella (1999) cita que, apesar do desenvolvimento do *soul* e do *funk*, é apenas com o Rap que ocorre nas periferias das grandes cidades norte-americanas a radicalização da afirmação da negritude e o protesto contra a discriminação étnico-social da população negra, de modo que “nas letras dos raps a construção de uma identidade positiva e a reflexão sobre os problemas do cotidiano dão a tônica das músicas” (p. 59). Abromovay, Waiselfisz, Andrade, e Rua (1999) citam que, nos EUA, os *rappers* possibilitaram o renascimento da população negra que havia sido abafada durante a década de 1970, de modo a buscar respostas para as condições de vida das minorias, criando um movimento de reconstituição da memória coletiva em prol de novas formas de expressão. Desta feita, o Rap é fruto de um momento histórico marcado pelo embate entre a segregação racial e o movimento de luta pelos direitos civis dos negros, desencadeado a partir da década de 1960 nos EUA e disseminado para vários países do mundo.

No Brasil, esta influência pode ser percebida por meio da realização dos bailes *blacks* – espaços de diversão e conscientização para a juventude negra (Tella, 1999). Este acontecimento indica uma característica do Rap que é o incentivo à sociabilidade, uma vez que a constituição deste gênero musical ocorreu mediante a realização de festas, que se mostravam como uma opção de lazer e um espaço profícuo para o encontro e a organização juvenil. Nos EUA, por exemplo, as festas eram conhecidas como “block parties”, realizadas ao ar livre, nas ruas dos bairros negros e pobres (J. C. G. Silva, 1999). No Brasil, os locais de encontro foram os salões de baile dos bairros de periferia, onde ocorriam os “bailes blacks”, espaços importantes para a expressão de sentimentos, comportamentos e valores culturais que possibilitaram a evocação de tradições afro, reinventando-as e transformando-as em novas linguagens (Azevedo & Silva, 1999).

Conforme Pimentel (2000), o Rap chegou ao Brasil no início dos anos 80 e se consolidou como autêntica trilha sonora da periferia, sendo escolhida pela juventude pobre

¹⁸ Inicialmente, a gíria *funky* era utilizada nas ruas para designar algo desagradável, sujo, malcheiroso.

e afro-descendente como representante de suas idéias. A cidade de São Paulo foi o principal local de difusão do Rap nacional. Na capital paulista, assim como nos EUA, o Rap se caracterizou por ser uma produção de jovens negros, moradores de periferia que, por meio dos bailes e das lojas específicas de musicalidade negra, possibilitou o desenvolvimento da chamada cultura de rua¹⁹. Os *rappers* brasileiros trilharam um caminho próprio para a consolidação de sua expressão artístico-política, procurando alternativas diante da “cultura oficial”, com o intuito de não agir como uma simples reprodução de modelos externos. Para tanto, por meio de parcerias entre os grupos de *rappers*, foram criadas rádios comunitárias e selos próprios para possibilitar a veiculação e a gravação das músicas. Além disto, considerando que o sistema educacional formal não proporcionava aos jovens de periferia conhecer a história dos negros, ao contrário, contribuía para ocultar as práticas políticas e culturais que perpetuavam a condição de desqualificação social desta população, os *rappers* partiram em busca de seus interesses.

A partir do “autoconhecimento” sobre a história da diáspora negra e da compreensão da especificidade da questão racial no Brasil, os *rappers* elaboraram a crítica ao mito da democracia racial. Denunciaram o racismo, a marginalização da população negra e dos seus descendentes. Enquanto denunciavam a condição de excluídos e os fatores ideológicos que legitimavam a segregação dos negros no Brasil, os *rappers* reelaboraram também a identidade negra de forma positiva. A afirmação da negritude e dos símbolos de origem africana e afro-brasileira passaram a estruturar o imaginário juvenil, desconstruindo-se a ideologia do branqueamento, orientada por símbolos do mundo ocidental... A valorização da cultura afro-brasileira surge, então, como elemento central para a reconstrução da negritude (J. C. G. Silva, 1999, p. 29-30).

O Rap contribuiu significativamente para a consolidação do Movimento Hip-Hop no Brasil, na medida em que se ocupou de dois temas centrais: o primeiro relacionado à reconstrução da identidade negra e, o segundo, à experiência de desqualificação social

¹⁹ “Cultura de Rua é a denominação reivindicada para suas práticas, que, ao menos ao nível do discurso, não aspiram aos salões aristocráticos, nem ligam a mínima para quem inventou a palavra cultura, porque, antes de ser um conceito, para eles é um modo de vida e expressão. Eles a empregam num sentido que transcende a sua utilização antropológica mais ampla, para definir uma opção estética, política e social” (Azevedo & Silva, 1999, p. 75).

vivida pela juventude da periferia, transformando-se num importante instrumento de resistência e de preservação da cultura negra. Permeadas por expressões locais, as letras de Rap passaram a exprimir o universo da periferia sempre a partir de uma perspectiva pessoal, de forma tal que toma a condição de exclusão como objeto de denúncia e reflexão (J. C. G. Silva, 1999).

A periferia torna-se o principal cenário para toda a produção do discurso do rap. Todas as dificuldades enfrentadas por estes jovens são colocadas no rap, encaradas de forma crítica, denunciando a violência – policial ou não – o tráfico de drogas, a deficiência dos serviços públicos, a falta de espaços para a prática de esportes ou de lazer e o desemprego. Em meio a esse conjunto de denúncia e protesto, ganha destaque o tema do preconceito social e, principalmente, o racial... E, pelo fato de os membros dos grupos serem em grande maioria afrodescendentes, o enfoque étnico-social ocupa um espaço central no discurso produzido. Ao primeiro momento de denúncia e revolta, segue-se um posterior reforço positivo da auto-estima e afirmação da negritude com resgates culturais importantes (Tella, 1999, p. 60).

De acordo com Rocha, Domenich e Casseano (2001), assim como outros ritmos afro-norte-americanos, o Rap tem um sentido de resistência cultural e constitui um capítulo recente de uma história que se inicia no século XIX e trata da constituição de uma identidade negra por meio da música. Tella (1999), afirma ainda que o caráter de resistência cultural da música produzida pela população negra não foi exclusividade dos EUA e pode ser encontrada na música de países caribenhos, como também no Brasil. Segundo Pimentel (2000), o Rap é um dos galhos da grande árvore da música negra – é bisneto do *spiritual* e do *blues*, neto do *soul*, filho do *funk*, irmão do *rock*, primo do *reggae*, do samba, do maracatu, da embolada...

Assim, a partir desta breve (re)construção histórica, podemos perceber que ocorreu com o Rap algo semelhante ao sucedido com outros gêneros musicais pertencentes a música popular. Conforme Menezes Bastos (1998), a música popular não é somente um novo tipo de música que se soma aos demais, ela não apenas reproduz, mas reconstrói o passado e postula o futuro, num movimento onde o geral e o particular se articulam atendendo a lógicas locais, regionais, nacionais e globais. Desta maneira, não é possível

pensarmos o Rap como um fenômeno isolado, muito pelo contrário, devemos considerá-lo como inscrito num amplo universo musical, constituído pelo diálogo com inúmeros gêneros musicais (conforme mencionado neste capítulo).

Com isso, chamamos a atenção para um elemento imprescindível em nossas reflexões, que é a necessidade de superar a concepção de que o Rap é um produto norte-americano que influenciou o Brasil (e demais países), pois concordamos com Menezes Bastos (1998) quando indica que ao se falar em música, a partir do século XX, não é possível afirmar que um gênero musical tenha subsistido isoladamente ou se configurado somente por difusão, já que a “influência” é sempre acompanhada de uma elaboração resignificadora.

4.2 Música sob o enfoque psicossocial: o ritmo da vida objetivado no coletivo

“O Rap é compromisso, não é viagem”

(Rap é compromisso – Sabotage)

Qual a função de ser da música? Ela oferece algo para a constituição dos seres humanos? Como participa do viver em nossos dias? Ou ainda, por que estudá-la? Estas são algumas das questões que julgamos imprescindíveis para o desenvolvimento de nossas reflexões na presente pesquisa.

Para Vigotski (1999), a arte²⁰ é um fenômeno humano, derivada da relação do homem com o seu contexto físico, social e cultural, podendo ser vista como mediação para compreender a vida social. Com esta postura o autor concebe a arte não como uma ação mística e/ou divina, ao contrário, a insere no bojo da realidade humana, um ato tão real quanto qualquer outro movimento do nosso ser. Seguindo estas considerações, a música, como qualquer expressão artística, precisa ser compreendida como atividade humana inserida num determinado contexto social e político, isto é, como trabalho humano, postura esta que considera o homem e o contexto social para a inteligibilidade da sua produção. A partir desta perspectiva, é possível atentar para a especificidade da música enquanto um processo, uma forma de sentir e pensar, capaz de criar emoções e inventar linguagens (Maheirie, 2001).

Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (Pinto, 2001, p. 223).

Ao mesmo tempo em que aponta para a arte como ação humana, Vigotski alerta para o fato de que a arte não pode ser tomada como reflexo do real, já que “(...) na arte, a

²⁰ Não é nosso propósito definir o que é ou não arte, até porque não há consenso a este respeito entre os estudiosos do tema. Esclarecemos que a arte é aqui entendida como produto humano (Vázquez, 1999; Vigotski, 1999, 2003). Assim, a partir desta perspectiva, o mais coerente seria falar em “objetivações artísticas” ao invés de “arte”, porém optamos por continuar utilizando o termo “arte” em decorrência de sua citação pelos inúmeros autores pesquisados para esta dissertação.

realidade está tão transformada e modificada que não é possível fazer uma transferência direta do significado dos fenômenos da arte para os da vida” (2003, p. 228). Isto porque, para o autor russo (1999, 2003), apesar da arte recolher da vida seu material, não fica restrito a ela e acaba superando-a. Destarte, a arte não é um espelho do real, mas uma de suas dimensões, mediante a qual a ação humana pode se realizar com toda a sua força (Duarte, 1999). Com isso, podemos concordar com Vázquez (1999), quando afirma que a arte não é inútil, pois possui uma função essencial de enriquecer o ser humano. Assim, como diria Bakhtin (2003, p. 73), “a arte me dá a possibilidade de vivenciar, em vez de uma, várias vidas, e assim enriquecer a experiência de minha vida real”. Mais uma vez, Vigotski nos alerta para uma questão essencial e afirma que apesar de ter a capacidade de enriquecer o nosso psiquismo, “(...) a obra de arte em si não é boa nem má, ou, para ser mais exato, implica enormes possibilidades de bem e de mal, dependendo tudo isto apenas do emprego e do destino que dermos a este instrumento” (1999, p. 322).

Estas questões servem de base para que possamos compreender que a música, objetivação artística tomada como foco desta investigação, é uma questão social (Vigotski, 1999). Na direção destas reflexões, temos o estudo de Tella (1999), que concebe o Rap como instrumento capaz de possibilitar a construção de identidades coletivas e a construção da auto-estima negra, considerando a arte como “(...) importante veículo para a formação de grupos, integrando socialmente seus membros como um espaço de lazer e mobilização social” (p. 59). Azevedo e Silva (1999), que também tomam o Rap como objeto de estudo, demarcam que a música ocupa lugar central na cultura negra, de onde surge o Rap, de forma que ela faz parte da própria vida dos afro-descendentes e tem sido um canal fundamental para criar novas formas de sociabilidades, podendo ser entendida como expressão dinâmica de pertencimento. O estudo destes autores aponta para o fato de que as práticas musicais, dentre as maneiras de tornar a vida possível diante das adversidades, estão presentes nos momentos mais ordinários, bem como naqueles em que se projetaram movimentos de resistência, configurando-se como um elemento de lazer, de crítica social e de sociabilidade.

Seca (2004), psicólogo social francês, em seu estudo sobre os músicos underground, contemplando os gêneros Rock, Rap e Tecno, também contribui para nossas reflexões, na medida em que afirma que estes grupos minoritários têm agido no sentido de propor romper

com o sistema, de forma que a música tem se convertido em componente da sociedade, da mesma maneira que a religião, o exército, a política e a literatura o fizeram em outros momentos históricos.

Além destas pesquisas, podemos perceber cotidianamente que nos últimos anos houve um crescimento na importância da esfera cultural em oposição às formas tradicionais de se fazer política. Segundo Spósito (2000), é neste contexto que os grupos musicais parecem constituir uma nova possibilidade de vida em conjunto, desafiando o poder, invertendo a lógica dominante instrumental e construindo alternativas de sentido. Maheirie (2001), contribui neste debate, mencionando que a música pode ser considerada uma forma de resistência e superação do instituído, entendendo-a como uma questão social, que realiza juntamente com a política um vínculo que questiona os valores sociais e as significações dos sujeitos. Para esta autora, a música é particular e universal, pode unir ou separar, falar do belo e da felicidade, mas também da dor e do sofrimento, enfim, falar da vida. Neste sentido, “os músicos transmitem uma mensagem nas suas letras e um sentido na sua música, podendo trazer elementos novos para a reflexão sobre os valores sociais, mesmo quando tentam mostrar somente as coisas tais como estão acontecendo agora” (Maheirie, 2002a, p. 49).

Em nossa pesquisa o enfoque estético da música tem um fundamento psicossocial (Vigotski, 1999), com vistas a possibilitar a combinação das vivências do ser humano em nível singular com a relação estética de um objeto que é considerado como produto social e histórico. Conforme este autor, “a arte é o social em nós” (p. 315), já que mediante a vivência de uma obra artística um sentimento social converte-se em pessoal, sem deixar de continuar sendo social. Nesta perspectiva, a música é concebida como “(...) uma forma de comunicação, de linguagem, pois por meio do significado que ela carrega e da relação com o contexto social no qual está inserida, ela possibilita aos sujeitos a construção de múltiplos sentidos singulares e coletivos” (Maheirie, 2003, p. 148). Ela é uma linguagem reflexivo-afetiva, ou seja, expressão do pensamento afetivo, que possui uma função simbólica, expressão de toda uma época, com suas determinações e possibilidades (Maheirie, 2003).

Martins (1989), complementa esta discussão ao considerar que apesar da música ter como matéria-prima as emoções, percepções e idéias, estas não são suficientes para se produzir uma música, já que esta ocorre mediante a transformação de tais elementos numa

organização sonora significativa. Conforme este autor, os sentimentos necessitam adquirir um significado inteligível para se transformarem e/ou serem transformados em música, pois “o sentir é cognitivo – veicula um significado – e portanto não tem como se contrapor à cognição” (p. 10). Neste sentido, a música não é só expressão da emoção, ela não apenas expressa, mas constitui o ser humano em sua totalidade de ser.

Ao entender a música como uma forma de linguagem, é preciso ter claro que a linguagem é constitutiva e constituidora do sujeito, de modo que o pensamento e a linguagem são a chave para a compreensão da consciência humana (Vygotski, 1992). Do mesmo modo, é preciso atentar para o fato de que cada característica que compõe a música popular participa do cotidiano das pessoas, nos seus diversos gêneros e estilos, uma vez que “o sujeito subjetiva tais características e as objetiva de volta, em forma de idéias, posturas, modo de andar, falar, vestir, dançar e de perceber o mundo que está inserido” (Maheirie, 2002a, p.41).

Segundo Frith (1987), a música participa intensamente de nossas vidas, pois vivemos numa paisagem sonora onde todo o tempo estamos ouvindo músicas que se associam a imagens, produtos, lugares, pessoas, enfim, a música é uma forma de individualização, de tal modo que sempre estamos trazendo canções e sonoridades para dentro de nossas vidas e ritmos para os nossos corpos. Para este autor, o caráter essencial da música está no fato de que ela não é apenas uma expressão das pessoas, mas a própria criação delas, já que mediatizado pela música o homem constrói um entendimento sobre si próprio e sobre os outros.

Concebendo a música como uma das esferas constituintes do humano, Frith (1987) aponta que ela pode ser utilizada de modos diversos e indica quatro funções sociais. A primeira seria a sua capacidade de responder a questões de identidade coletiva e singular, sendo utilizada pelas pessoas como uma forma de auto-definição e permitindo que cada sujeito encontre um lugar social para si. Esta função se cumpre ao produzir um prazer de identificação, mediante o qual cada sujeito se identifica com a música e os artistas que gosta, bem como com o público que compartilha a mesma preferência. Quanto aos gostos divergentes, há um movimento de distanciamento, o que caracteriza esta função como um jogo de identidade na igualdade e na diferença, na medida em que inclui os gostos e estilos semelhantes e exclui os antagônicos.

A segunda função diz respeito a capacidade que a música tem de administrar o relacionamento entre a vida emocional pública e privada das pessoas. Isto ocorre na medida em que a música é uma forma pública de expressão do privado, possibilitando que as emoções pessoais tomem forma e voz, ganhem intensidade emocional e sejam expressas tão claramente pelo artista que a própria pessoa (público) considera que seria incapaz de fazer-se entender com suas próprias palavras. Conforme o autor, esta possibilidade de expressar de forma intensa e clara as emoções pessoais no âmbito público explicaria o fenômeno da idolatria, que ocorre não porque o público queira ser tal como o artista, mas porque reconhece neste a expressão exata de seus próprios sentimentos.

A terceira função seria organizar o conceito de tempo e formar a memória popular. A música como um elemento capaz de fornecer uma experiência mais vívida do passar do tempo e que intensifica a vivência do presente. A relação direta com os aspectos físicos da música (o pulsar, a batida e o ritmo) controla a organização temporal dos sujeitos e, em decorrência disto, permite uma reorganização da memória coletiva e singular, intensificando lembranças e concentrando a atenção no sentido de tempo.

A quarta e última função social da música assinalada por Frith (1987) é uma consequência das funções anteriores, trata-se do sentimento de que a música é algo que possuímos. Este “possuir” não se refere somente a música como uma mercadoria material (disco, cd, e demais produtos), mas a própria canção enquanto bem simbólico. É muito comum ouvirmos a frase “está tocando a nossa música”, isto é possível porque “ao ‘possuir’ uma música, fazemos dela parte de nossa própria identidade e a colocamos dentro de nosso próprio sentido de ser”²¹ (Frith, 1987, p. 9).

Assim, com estas quatro funções sociais, o autor demarca a capacidade que a música tem de criar identidades coletivas e singulares, administrar os sentimentos e organizar o tempo, configurando-se num importante elemento da condição humana. A música, a partir destas funções, pode possibilitar uma experiência de transcendência do cotidiano, “que nos leva para fora de nós mesmos” (Frith, 1987, p. 9), pois parece tornar possível um novo tipo de auto-reconhecimento, assim como nos localiza socialmente e pode sugerir que as circunstâncias sociais que vivemos não são imutáveis. O autor ressalta que a música pode desempenhar tais funções através de seu impacto sobre as pessoas,

²¹ Tradução de Inês Alfano.

considerando que ela é importante elemento para o processo de identificação em função de algo específico, que é sua intensidade emocional direta, considerando-a como uma fonte de emoções fortes. Entretanto, Frith (1987) alerta para o fato de que a música não é revolucionária nem reacionária por si só, visto que não é independente das forças sociais. Isto é, a música é mediação e todas suas funções são possibilidades de relações que podem se oferecer ao homem.

4.3 Relação Estética, Apropriação Musical e Constituição do Sujeito: a arte de ouvir e de fazer a si mesmo

“A rima é muito mais que a tinta e o pergaminho... pra quem sente frio é cobertor, é alívio na hora da dor... não se silencia nos lamentos... transforma o homem por inteiro... é a palavra no maior significado, adversária da frieza de um dicionário” (A rima denuncia – GOG)

É lugar comum no Ocidente (desde o Renascimento) associar diretamente estética e arte. Como nos alerta Vázquez (1999), esta é uma ação reducionista, já que embora a arte ocupe um espaço privilegiado no universo estético ocidental contemporâneo, não é seu objeto exclusivo. Segundo o autor, a relação estética, como uma forma específica de apropriação humana do mundo, não se restringe à arte, podendo se manifestar nas mais diversas esferas da vida, o que nos autoriza a reconhecer diferentes objetos estéticos, como o estético natural, o estético artístico, o estético técnico, o estético industrial e o estético da vida cotidiana. Nesta pesquisa, em virtude dos objetivos traçados, nossa discussão será restrita ao estético artístico, especialmente a música, com o intuito de compreender o processo de apropriação do Rap por jovens de periferia.

De acordo com Vázquez (1999), desde os filósofos pré-socráticos do século VI (a.c) a Estética é tomada como objeto de reflexão. Entretanto, apesar desta raiz histórica, o autor afirma que a Estética é relativamente jovem enquanto ramo do saber ou disciplina filosófica especial, datada de meados do século XVIII, quando surge sua primeira sistematização teórica com o filósofo alemão Alexander Baumgarten. Considerando que a palavra estética tem sua origem na expressão grega *aisthesis*, que significa literalmente sensação, percepção sensível, Baumgarten estrutura a Estética como uma teoria do saber sensível, disciplina filosófica que se ocupa de uma forma de conhecimento obscuro, inferior ao saber racional. Assim, a Estética “nasce sem fundamento empírico, histórico e social e, portanto, com uma esmagadora carga especulativa” (Vázquez, 1999, p.09).

Vázquez (1999) se dedica à Estética sem desconsiderar o viés reducionista e racionalista que historicamente esteve atrelado a seu estudo e aponta que já em sua origem

ela demonstra sua validade para além do caráter especulativo, na medida em que tem sua atenção voltada ao sensível. Este autor amplia a concepção de Estética, considerando-a a partir de uma perspectiva materialista-dialética de homem, da história e da sociedade, entendendo que “a Estética é a ciência de um modo específico de apropriação da realidade, vinculada a outros modos de apropriação humana do mundo e com as condições históricas, sociais e culturais em que ocorre” (Vázquez, 1999, p.47).

Com o intuito de esclarecer as particularidades da relação estética, Vázquez (1999) utiliza as contribuições de Bertold Brecht, que indica para a necessidade de observar o habitual de maneira que pareça estranho. A partir desta perspectiva, a relação estética se caracteriza como uma dialética da união e da separação, onde o sujeito necessita de um movimento de identificação e afastamento com o objeto estético, pois ao se distanciar do objeto o sujeito pode recuperar sua liberdade, seu poder reflexivo-crítico, descolando-se do cotidiano e abrindo possibilidades para a criação de uma nova realidade, não menos humana. Assim, a relação estética não se dá em prol de uma função prático-utilitária, mas simbólica, na medida em que o objeto é desligado da função originária que possuía e passa a contribuir para a construção de uma nova dimensão humana.

Vázquez (1999) ressalta que a relação estética é concreta e singular, situada e datada historicamente. Noutras palavras, é uma relação que ocorre entre um sujeito que se coloca numa postura estética e um objeto que se mostra estético, condicionada por fatores econômicos, sociais e culturais. Nesta perspectiva, a base desta relação é a busca pela superação da unilateralidade funcional de um objeto, a desconstrução de uma relação já estabelecida para a construção de outras formas de relação. É a concretização da possibilidade de re-significação, visto que é uma tentativa de transformação do sujeito mediante a implicação dos sentidos, um exercício de desnaturalização, uma crítica a instrumentalização humana em prol da construção de novos sentidos. Assim, conforme Zanella (2006), a estética, enquanto dimensão sensível, propicia um modo específico de relação com o mundo, pautado por uma sensibilidade que permite transcender o caráter prático-utilitário da cultura capitalística e reconhecer a potência criadora que afirma o ser humano em sua humanidade.

Vigotski (1999) contribui para esta discussão ao desenvolver a sua análise das artes a partir de um interesse especificamente voltado para os processos conscientes implicados

na criação artística de sujeitos que produzem e consomem arte. Na concepção deste autor, a arte é entendida como produção humana, situada social e historicamente, e age como sistema simbólico elaborado conscientemente e deliberadamente pelo artista com o intuito de possibilitar ao seu público a catarse. O ponto nevrálgico da relação estética seria a possibilidade de submeter emoções angustiantes e desagradáveis a uma descarga, à sua destruição, capaz de transformá-las em sentimentos opostos. Este processo foi denominado por Vigotski (1999, 2003) de catarse, como uma reorganização dos processos psicológicos complexos²² mediada pelos sentimentos. Assim, “a arte é sempre portadora desse comportamento dialético que reconstrói a emoção e, por isso, sempre envolve a mais complexa atividade de uma luta interna que é resolvida pela catarse” (Vigotski, 2003, p. 235). Por necessitar desta contradição afetiva, o autor (1999) considera a arte como uma técnica social dos sentimentos. Nestes termos, a arte não distrai nossos sentimentos ou nos contagia, mas força-nos a vencê-los (Sawaia, 2006).

A música, sob esta ótica, é capaz de cumprir a função de dar uma forma aos sentimentos, emoções, imaginação e reflexões, já que os transforma num todo organizado e inteligível, objetivado em sons que se articulam sobre os fragmentos de silêncio (Maheirie, 2003, p. 152).

O objetivo final da catarse não é a repetição de qualquer ação real, mas a sua superação, de maneira que uma obra de arte vivenciada esteticamente cria um estado muito sensível para ações posteriores e pode ampliar nossa opinião sobre as coisas, fazer-nos observar os fenômenos com outros olhos, generalizar e reunir fatos por vezes dispersos (Vigotski, 1999, 2003). No caso da música, por exemplo, o autor russo (1999) considera que ela age de modo catártico, não causando nenhuma ação direta, já que seu efeito é muito mais sutil. Ela atua como motivação para uma ação posterior, como uma forma de elaboração da emoção, uma alteração do cotidiano, organizando o comportamento em vista de um futuro, elucidando o psiquismo. Neste sentido, a música desperta em seu ouvinte (e no seu produtor) um complexo universo de sentimentos e emoções, isto porque sua base

²² Os processos psicológicos complexos se referem às atividades psicológicas mediadas semioticamente, como, por exemplo, o pensamento, a linguagem e a memória deliberada.

psicológica reside precisamente na capacidade de desenvolver e aprofundar os sentimentos, em reelaborá-los de modo criador (Vygotski, 1998).

Ao tratar da relação estética, é preciso problematizar a relação existente entre autor e público, já que a arte não é fechada em si mesma e precisa ser compartilhada, de modo que a criação do autor só se completa na apropriação do público (Sawaia, 2003). Como bem demonstrou Vázquez (1999), quando se fecham as portas de um museu e o público se faz ausente, inexistindo qualquer contemplação, os objetos ficam fora da situação estética, possuindo uma existência muda, potencial, mas não efetivamente estética. “Então, o criador é insuficiente, pois precisa do outro que contempla sua obra para que ela possa completar-se” (França, 2006, p. 94). Da mesma maneira, uma música que não é ouvida e/ou vivenciada por um público, seja por meio de um show ou de um disco, não tem a possibilidade de se mostrar esteticamente e acaba por se caracterizar como um objeto potencialmente estético. Sua potencialidade de fato só acontece na medida em que é estabelecida sua relação com o público, visto que “o sujeito e o objeto por si sós, à margem de sua relação mútua, não têm, real e efetivamente, uma existência estética. O objeto necessita do sujeito para existir, da mesma maneira que o sujeito necessita do objeto para encontrar-se em um estado estético” (Vázquez, 1999, p. 108).

No caso da música, de acordo com Seca (2004), a relação entre autor e público parece ser ainda mais intensa, já que a música é uma forma estética destinada a ser interpretada pelo público. Para este autor, dentre as várias possibilidades que o público tem de tomar contato com a música (discos, internet, etc), o show se configura como um momento especial, a tal ponto de ser considerado como fundamento existencial do músico, na medida em que proporciona uma relação imediata, sincrônica e com uma identidade de sentimentos entre o músico e seu público. Seca (2004) utiliza uma metáfora para se referir à magnitude desta relação, afirmando que o músico precisa do público como uma lâmpada necessita da luz, indicando, fundamentalmente, uma reciprocidade entre artista e público. Assim como uma lâmpada sem luz não pode ser caracterizada como tal, o público só se configura em relação a um grupo musical, e vice-versa. O show é o momento mais claro e intenso desta relação, pois só ocorre se houver a presença destes dois elementos e o seu desenrolar depende, imprescindivelmente, da atuação de ambos. Citro (1997), também acena para esta condição ao considerar que o público não é mero espectador, mas autor

conjunto do show. Neste sentido, os shows podem ser considerados como espaços capazes de aproximar os homens, possibilitando a superação da dicotomia indivíduo-sociedade, constituindo-se como momentos nos quais os sujeitos podem falar a respeito de si próprios (Maheirie, 2002a).

No que tange a relação músico-público, Seca (2004) considerou que o público ocupa um lugar ainda mais relevante no caso do Rap, concebendo-o como um “público-irmão”. Esta forma de público específico, apesar de ser limitado em comparação com as grandes multidões que freqüentam shows de alguns célebres artistas, se caracteriza por ser composto por jovens aficionados por um gênero musical (neste caso, o Rap), possuindo vasto conhecimento sobre seus músicos, participando com freqüência de shows, comprando cd’s e demais produtos ligados aos artistas, possuindo uma postura crítica e exigente. Guasco (1998) complementa esta discussão ao conceber que o show de Rap possui uma particularidade, uma vez que se caracteriza como uma espécie de mistura entre comício e ritual religioso, sem deixar de ser uma festa. Assim, o show de Rap caracteriza-se como um espaço capaz de expressar e compartilhar sentimentos, comportamentos e valores culturais, possibilitando que tradições sejam evocadas e transformadas em novas linguagens (Azevedo & Silva, 1999).

Vigotski (1999) apresenta uma postura importante para nosso estudo ao conceber que a experiência do ouvinte com a música caracteriza-se como um tema complexo, demarcando que os efeitos da arte agem de modos diversos em cada sujeito. Vázquez (1999), na mesma direção, afirma que o objeto estético é inesgotável, sempre aberto e que a Estética não faz predições, visto que é impossível prever os limites e a composição do universo estético, as formas que adotará uma prática artística ou os valores que presidirão a produção e a apropriação de uma obra, por exemplo. Mas se não é possível prever a forma como se dá uma relação estética, o que pode ser dito a respeito do processo de apropriação musical?

Como aponta Vázquez (1999), toda relação estética é concreta e singular, situada sócio-historicamente, é uma experiência particular atravessada pela produção humana em toda a sua história, capaz de promover a produção de novas significações, num movimento de superação da realidade, tanto numa perspectiva singular, quanto coletiva. Nesta direção, Frith argumenta que as experiências musicais contêm um significado social, pois estão

sempre dentro de um contexto específico, assim “não somos livres para entendermos o que quisermos em uma canção” (1987, p. 05). Com isso, temos que a apropriação musical não ocorre dentro do sujeito, como um fenômeno intrapsíquico, pelo contrário, acontece na e pela relação de um sujeito com um objeto estético, que se desenvolve a partir de determinadas condições sociais, políticas, culturais, econômicas, entre outras.

Seguindo com o intento de compreender o processo de apropriação musical, nos deparamos com um elemento indispensável: a percepção – já que a música, para ser apropriada, necessita ser ouvida²³. Todavia, o objeto estético não se esgota na percepção, uma vez que este é só o primeiro ato necessário para o acontecimento da relação estética (Vázquez, 1999; Vigotski, 1999, 2003). A percepção se faz necessária porque o objeto estético é concreto sensível, entretanto, por ser significativo, demanda o olhar do homem (concreto e singular) para significá-lo. Ou seja, o objeto estético promove a junção do sensível com o significativo, pois “nem a matéria sensível, nem a forma com que se apresenta, nem o significado que lemos nela existem em si e por si, à margem de determinada relação humana” (Vázquez, 1999, p. 121). Assim, a percepção pressupõe o lugar plenamente definido do contemplador, uma vez que o homem é o centro organizador do conteúdo-forma da visão artística, não como um ser abstrato e universal, mas como um dado homem em sua presença axiológica no mundo (Bakhtin, 2003). Neste sentido, “nada mais perigoso para a estética do que ignorar o papel autônomo do ouvinte” (Bakhtin, 1926, p. 13).

Vigotski (2003) complementa este debate ao afirmar que a percepção de uma obra artística requer um trabalho psíquico árduo e difícil por parte do espectador, de forma tal que a percepção sensorial dos estímulos não passa do impulso inicial necessário para despertar uma atividade mais complexa. Desta forma, “(...) com as impressões externas apresentadas, a pessoa constrói e cria um objeto estético ao qual se referem todas suas reações posteriores” (p. 230). Este movimento de apropriação da obra de arte que o espectador realiza foi denominado pelo autor russo de “segunda síntese criativa”, a qual constitui a função básica da atividade estética, posto que possibilita uma certa reelaboração criativa do objeto percebido. Esta dimensão ativa do sujeito em relação a obra artística foi

²³ É preciso atentar para o fato de que o ouvir não se restringe somente ao aparelho auditivo. Os surdos também se apropriam de músicas, canções e sons, devido à sensação tátil-corporal das vibrações/frequências. Assim, não se ouve somente com os ouvidos, mas com todo o corpo.

assinalada por Bakhtin com a utilização do termo “espectador-autor” (2003, p.69), se referindo a postura co-criadora (e não apenas observadora) ocupada pelo espectador em relação as artes.

Em certo sentido, o ouvinte ideal está ao mesmo tempo dentro e fora da música, julgando-a e desfrutando dela, desejando que ela fosse para um lado e observando como ela vai para o outro – quase como compositor no momento em que compõe, porque para escrever a sua música, o compositor deve estar dentro e fora dela, levado por ela e ao mesmo tempo friamente consciente do que está ocorrendo. Uma atitude subjetivo-objetiva está implicada na criação e na apreciação da música (Copland, 1974, p. 27).

Não podemos esquecer que a música, como uma forma de comunicação humana, não possui significado definido à priori e está sujeita a ser interpretada de diversas formas (Zanella, Urnau & Maheirie, 2004). A maneira como ela será apropriada pode ser compreendida conforme a necessidade de interiorização do exterior e de exteriorização do interior (Sartre, 1984) de cada sujeito. Isto porque, conforme Sartre (1984), o homem se caracteriza pela superação de uma dada situação, na qual o objetivo é o campo dos possíveis e a subjetividade é a dimensão do sujeito que lhe permite negar a objetividade e produzir novos sentidos. “Assim, o subjetivo retém em si o objetivo que ele nega e que supera em direção de uma objetividade nova; e esta nova objetividade, na sua qualidade de objetivação, exterioriza a interioridade do projeto como subjetividade objetivada” (Sartre, 1984, p. 154). Desta maneira, mediante o movimento dialético do objetivo ao subjetivo (e vice-versa), que indica a unidade existente entre estas duas esferas constituintes do humano, podemos considerar que a apropriação musical ocorre como um processo de superação da objetividade por meio de uma subjetividade que, por sua vez, levará a uma nova objetividade²⁴, e assim sucessivamente. Noutros termos, “subjetivar e objetivar se revelam aqui como duas realidades do sujeito, já que ele é objetividade enquanto realidade física e ação e subjetividade enquanto possibilidade de transcender o já objetivado” (Maheirie, 2003, p. 152).

²⁴ É preciso ressaltar que a música não leva diretamente a nenhuma ação concreta, como uma relação causal. Ela é voltada para o futuro, como preparação para uma ação (Vigotski 1999; 2003).

A partir das contribuições dos autores supracitados, podemos perceber que o homem é o centro organizador do conteúdo-forma artístico (Bakhtin, 2003), é ele que toma a música como uma forma estética destinada a ser interpretada (Seca, 2004), enquanto linguagem reflexivo-afetiva capaz de criar emoções e inventar linguagens (Maheirie, 2001, 2003). Assim, a música por si só não realiza nenhuma função (Frith, 1987), já que necessita ser apropriada por um sujeito para que seja possível a segunda síntese criativa (Vygotski, 2003). Mas que sujeito é este que realiza o processo de apropriação musical?

Mantendo coerência com a perspectiva epistemológica da Psicologia Sócio-Histórica, entendemos que o sujeito que está no contato com a música precisa ser pensado como um humano situado sócio-historicamente, que vive mediante condições objetivas e subjetivas específicas de seu contexto, a partir das quais realiza suas possibilidades de relação.

De acordo com Vygotski (1995), a relação humana não é imediata, direta, mas mediada semioticamente, o que faz do homem um ser que se constitui mediante sua relação com os outros, de forma tal que “(...) passamos a ser nós mesmos através dos outros” (p. 149). Isto implica considerar a condição sociogenética do homem, concebendo que todo e qualquer processo psicológico ocorre na interface social e psicológico. Com isto, Vygotski (1995) aponta para a constituição do sujeito como um processo de conversão do coletivo em singular, onde o psíquico caracteriza-se como um conjunto de relações sociais convertidas em processos psicológicos. Nestes termos, “(...) poderíamos dizer que a natureza psíquica do homem vem a ser o conjunto de relações sociais transladadas ao interior e convertidas em funções da personalidade e em formas de sua estrutura” (p. 151).

Importante notar que, segundo o autor russo, este processo de conversão não se dá mediante uma simples transposição do coletivo ao singular, já que envolve um processo de transformação do coletivo em singular (sem deixar de continuar sendo social), promovendo modificações nos processos psicológicos, configurando-os como construídos socialmente. Nesta perspectiva, o sujeito é social, uma vez que se constitui, ao mesmo tempo em que é constituinte de outros sujeitos, na e pela relação social, que se dá na e pela linguagem.

Reconhecendo o importante papel da mediação semiótica para a constituição do sujeito, Molon (2003) afirma que a mediação não é simplesmente um conceito na obra vygotskiana, mas um pressuposto norteador de todo seu arcabouço teórico-metodológico,

que se objetiva no conceito de conversão e, por conseguinte, configura o próprio processo de constituição do sujeito no campo da intersubjetividade.

Ao considerar o caráter mediado da constituição humana, precisamos atentar para duas categorias conceituais propostas por Vygotski (1992) que dizem respeito exatamente ao modo como ocorre o processo de conversão de aspectos interpsicológicos em intrapsicológicos, sejam elas: significado e sentido. A partir das contribuições do psicólogo francês Frederic Paulhan, Vygotski (1992) considerou que “o sentido é a soma de todos os eventos psicológicos evocados em nossa consciência graças à palavra”, e o significado “é só uma dessas zonas de sentido, a mais estável, coerente e precisa” (p. 333). Assim, podemos conceber o significado como uma generalização capaz de permitir a comunicação social. O sentido, por sua vez, como elemento que liga o significado ao contexto de uso e aos motivos afetivos e pessoais de seus usuários, caracterizando-se como uma formação mais dinâmica e variável ainda do que o significado. Desta feita, o sentido configura-se como uma construção que singulariza um dado significado (ambos construídos e compartilhados sócio-historicamente), que possibilita ao sujeito se apropriar do que lhe aparece na intersubjetividade, realizando um movimento de superação e/ou manutenção do já instituído.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que a escolha do público-ouvinte como foco de estudo desta pesquisa ocorreu justamente por entender que o público vive um processo de conversão do coletivo em singular, apropriando-se dos significados expressados nas músicas e produzindo a partir destas novas zonas de sentido. Entendemos que o público, assim como o músico, necessita realizar um trabalho de superação dos sentimentos, já que para chegar a catarse não basta ao ouvinte compreender o sentimento que o compositor da música vivenciou, é preciso que ele supere criativamente seus próprios sentimentos (Maheirie, 2001), e efetue a segunda síntese criativa (Vigotski, 2003). Desta forma, cabe à Psicologia o desafio de buscar compreender como determinados sujeitos (jovens de periferia) se apropriam de um objeto estético (o Rap), em quais condições (sociais, culturais, políticas, econômicas, etc) e como ocorre este processo. Nesta perspectiva, em oposição às visões que advogam uma recepção passiva das artes e em virtude do caráter chamativo da música em relação ao público, exigindo deste uma postura ativa e co-criadora, optamos por estudar a apropriação musical, demarcando que a postura do ser

humano no contato com as artes é marcada pela atividade e complexidade dos processos psicológicos²⁵. Então, é necessário atentar para a relação existente entre aquele que diz e aquele para quem se diz, já que, no Rap, “aquele que ouve também é aquele que tem o direito à palavra, porque a palavra se faz na linguagem que lhe é própria” (Duarte, 1999, p. 19).

Em síntese, a relação estética é tomada como foco deste estudo por ser considerada como uma relação que se estabelece no limiar entre autor-público, conteúdo-forma e o sensível-significativo, num movimento dialético de superação da objetividade, mediado pela subjetividade, em direção a uma nova objetividade²⁶, constituindo-se num dos momentos possibilitadores da constituição humana.

²⁵ Mantendo coerência com a perspectiva epistemológica e ontológica desta dissertação, é preciso demarcar que o caráter ativo-criador e sócio-histórico do ser humano não se limita ao contato com as artes, ele se refere a todas as infinitas possibilidades relacionais existentes no mundo.

²⁶ Este é um movimento aberto e inacabado, como totalidade destotalizada (Sartre, 1984).

5 TROCANDO IDÉIA COM OS MANOS (Análise das Informações)

5.1 O Rap na cidade de Blumenau

Situada no Vale do Itajaí, também conhecido como o “Vale Europeu”, devido à preservação das tradições dos colonizadores da região, Blumenau foi fundada em 1850 por Hermann Bruno Otto Blumenau. Atualmente, a cidade possui cerca de 301.333 habitantes²⁷ e é reconhecida nacionalmente pela sua forte colonização germânica, preservada na culinária, nas festas, na arquitetura (construções em estilo enxaimel) e no estilo de vida de seus moradores – considerado no imaginário social um povo disciplinado e introspectivo.

Este é o cenário encontrado pelos visitantes que chegam à cidade para prestigiar a Oktoberfest, a maior festa de chope do Brasil e a segunda maior do mundo. Entretanto, se a visita ocorrer em outra oportunidade (que não seja para participar da festa do chope) e se o visitante se dispuser a transitar por outras regiões da cidade (não somente pelo centro), facilmente perceberá que Blumenau possui outras expressões e manifestações culturais. Trocando em miúdos: nem tudo na cidade é regado a chucrute e chope gelado!

O Rap é um exemplo de manifestação que não faz parte da tradição germânica, uma vez que apresenta outros referenciais, especialmente os ligados à cultura afro. Mas como será o Rap em terras germânicas?

O Rap chegou em Blumenau²⁸ a partir do início dos anos 90 sem uma trajetória definida, de forma que os jovens blumenauenses obtiveram os primeiros contatos por meio dos raros momentos em que, na época, o Rap teve alguma forma de expressão na mídia (rádio, televisão, cinema, revistas, jornais, etc).

Um dos precursores do Rap na cidade foi Rico, um jovem que em 1995 saiu de Porto Alegre para morar em Blumenau. Rico já participava do Movimento Hip-Hop na capital gaúcha desde 1985, atuando como breaker do grupo “Hackers” – dançarinos que atualmente acompanham o grupo de Rap “Da Guedes”, uma das referências do Rap no sul

²⁷ Fonte: IBGE. Projeção: IPS/FURB. Disponível em <http://www.furb.br/ips/sigad/tbl/populacao.pdf>.

²⁸ As informações sobre o Rap na cidade de Blumenau foram obtidas mediante entrevistas com os rappers Brown, Mano e Rico – nomes fictícios.

do país. Assim, Rico, que além de breaker, é grafiteiro e Mc, trouxe para Blumenau toda sua experiência com o Movimento Hip-Hop e atuou como uma espécie de organizador do Hip-Hop na cidade, procurando promover a expansão desta manifestação artístico-política.

Em meados de 1996 Rico organizou a primeira festa de Hip-Hop de Blumenau, evento que contou com a apresentação de dois grupos de Rap: Conceito Moral (Curitiba) e Código Negro (Florianópolis). Esta festa é indicada pelos rappers como o primeiro momento de expressão do Hip-Hop na cidade, uma vez que até então os jovens que estavam começando a se interessar por esta manifestação artístico-política ficavam isolados em seus bairros sem saber que jovens de outros locais da cidade também tinham interesses semelhantes. A partir desta festa os jovens simpatizantes com o Movimento Hip-Hop começaram a ter um ponto de encontro e também um local possível para apresentar seus trabalhos.

O Rico fez a primeira festa e meio que, quando a gente sabia que ia ter aquela festa eu acho que todo mundo em Blumenau se organizou pra fazer um grupo (Mano).

Foi a primeira festa e tal, aquela coisa, e a galera do Rap já começou a ter um lugar pra se reunir, porque até então era o que, escutava Rap, mas era só nas festinhas na casa de um, na casa de outro... Daí com essa festa, que tava abrindo um lugar pra galera se reunir, é que começou o interesse e o pessoal começou: “ah, vamos fazer um grupinho pra se apresentar” (Rico).

Festas como esta passaram a ser organizadas, sempre de forma independente, sendo, na época, o único espaço possível para apresentação dos rappers da cidade²⁹. Importante ressaltar que estas festas contribuíram para o desenvolvimento do Movimento Hip-Hop na cidade porque foi uma forma de divulgar ao público algo que estava se iniciando em Blumenau e, ao mesmo tempo, incentivar os interessados em cantar, dançar e grafitar, a realizar seus trabalhos e expressá-los publicamente. Um indicativo desta capacidade de

²⁹ Posteriormente, principalmente a partir do ano 2000, a Prefeitura Municipal de Blumenau começou a disponibilizar (pequeno) espaço aos rappers para se apresentarem em eventos promovidos pelo poder público, como festas em datas comemorativas e feiras.

incentivar a produção rapper local foi que uma das festas seguintes já contou com a apresentação de nove grupos de Rap – todos de Blumenau e cidades vizinhas.

Simultaneamente a realização das festas, começaram a surgir pequenos grupos de rappers espalhados por toda a cidade. Estima-se que um dos primeiros grupos surgiu no ano de 1996, formado por um jovem blumenauense (que foi o primeiro Dj de Rap da cidade), e dois moradores da cidade de Itajaí. O Dj deste grupo trabalhava na época com edição de vídeos de skate, produzindo inclusive Rap's para a trilha sonora de alguns vídeos realizados na cidade. Esta aproximação entre o esporte (skate) e a música (Rap) foi um aspecto importante no desenvolvimento do Rap blumenauense, sendo um praticamente sinônimo do outro – a figura do skatista esteve diretamente ligada ao Rap, isto porque os praticantes e adeptos de ambos possuíam aspectos comuns: tratavam-se de jovens, especialmente aqueles advindos de localidades periféricas.

A partir de 1997 ocorreu, gradativamente, um aumento da produção rapper local, sendo que, por volta de 2000 aconteceu o “boom” do Rap blumenauense, seu momento de maior efervescência, já que neste período surgiram aproximadamente 30 grupos espalhados por todos os bairros da cidade. Entretanto, este fenômeno não garantiu a consolidação do Rap blumenauense, uma vez que os grupos apareciam com grande intensidade, mas se extinguíam com a mesma proporção.

Este período de efervescência do Rap blumenauense foi marcado também pelo surgimento de uma divisão entre os rappers motivada por divergências de entendimento sobre qual deveria ser a postura rapper. De um lado ficaram os grupos que consideram o Rap especificamente como uma forma de denunciar a violência, a pobreza, a discriminação racial, enfim, o sofrimento cotidiano da periferia. Em contrapartida, outros rappers blumenauenses, sem desconsiderar a faceta de protesto deste gênero musical, começaram a se interessar em expressar outras questões ligadas ao seu dia-a-dia, não referente apenas as suas mazelas.

O padrão do cara que fazia o som era o que? Pô, tu era do gueto e tu falava do dia-a-dia que às vezes nem era o que tu vivia, tá ligado? Mas era só aquele padrão periférico que tinha, já tinha aquilo na imagem que toda periferia é assim, tá ligado?... É igual uma floresta, tem gente que vai querer falar do pântano e tem gente que vai querer falar das flores, tá ligado? Cada um vai

falar de um negócio, só que se o bagulho não é verdadeiro, não vinga né cara?... Sempre botar um teor a mais na letra, sai dessa coisa maçante aí de paulada... Vamos fazer um protesto mano, mas vamos fazer um protesto inteligente, tá ligado? Vamos ler um livro, vamos fazer um bagulho com palavra legal, vamos falar de amor, vamos falar de rolê, vamos fazer de tudo, tá ligado? (Brown).

A divisão foi questão de ideologia mesmo, porque a galera daqui curtia um som gringo, etc e tal, faz uma letra mais pra cima, e eles já não... O pessoal de lá curtia um som mais pesado, essa coisa do sangue correndo pela caixa. Pô, é século XXI e neguinho ainda fica “porque eu sou da favela, eu morro de fome...”. Nós podemos falar a mesma coisa só que de formas diferentes, não ficar só reclamando (Rico).

Esta época também se caracterizou por originar os primeiros contatos dos rappers blumenauenses com grupos de outras cidades, como Itajaí, Florianópolis, Balneário Camboriú, Joinville e Curitiba. Os contatos foram realizados de forma difusa e não necessariamente planejados com o intuito de uma organização coletiva do Hip-Hop blumenauense, já que eram feitos de acordo com as possibilidades e o interesse da cada rapper, que se comunicava com outros grupos seja para se apresentar em um show, para produzir e/ou participar de uma festa, para participar da organização e/ou realização de um campeonato de skate ou até mesmo para assistir a um show de outro grupo de Rap.

Por volta de 2003, o Rap blumenauense começou a entrar num declínio e perdeu consideravelmente sua expressão em termos quantitativos, fato este apontado pelos rappers remanescentes como ocorrido devido ao enfraquecimento da moda Rap. Entretanto, nos últimos anos, com o gradativo avanço tecnológico (internet, programas computadorizados, etc.) os rappers que continuaram atuando vivenciaram uma maior profissionalização de seu processo de produção e gravação musical. Este fato é indicado pelos rappers como fruto do acesso a uma melhor estrutura de aparelhagem para a criação, a gravação e a apresentação de suas músicas. Reflexo disto é que atualmente há grupos de Rap que possuem um estúdio próprio, condição que permite a gravação de suas músicas sem depender dos estúdios profissionais locais (que cobram um valor para a realização das gravações inacessível aos rappers blumenauenses). Há de se ressaltar que esta maior profissionalização se refere

apenas a poucos rappers, pois grande parte dos grupos não tem acesso às condições mínimas necessárias para a produção de seus trabalhos. Isto pode ser percebido ao considerarmos que grande parte dos rappers locais não produz a base para suas músicas, utilizando bases prontas, adquiridas via internet, cd's de música, ou fornecidas por produtores musicais.

A busca pela profissionalização engendrada por alguns rappers blumenauenses demarca uma considerável abertura para as suas produções, uma vez que a qualidade do acesso a tecnologia é uma questão essencial em seu processo de produção artístico. Isto porque, diferente de outros gêneros musicais, os rappers não necessariamente tocam instrumentos musicais, pois sua criação pode ser totalmente realizada a partir da utilização de aparelhagens que oferecem os sons dos mais diversos instrumentos musicais ou também mediante a utilização da base de uma música já existente, que é mixada com outras músicas e/ou instrumentos musicais, a tal ponto de não ser possível reconhecer a música que inicialmente fora tomada como base. Ou seja, *“tu precisa conhecer as coisas antigas pra fazer o novo, o Rap nada mais é do que a música eletrônica garimpando o antigo pra fazer o contemporâneo”* (Mano).

Entre os rappers blumenauenses que criam suas bases, a prática do sampler³⁰ é utilizada de forma bastante abrangente, contando com músicas de artistas nacionais (como Tim Maia, Elis Regina, Cartola, Jorge Ben Jor, Originais do Samba, Luiz Melodia, entre outros) e internacionais (principalmente da Black Music norte-americana). Assim, semelhante aos rappers brasileiros de um modo geral, os blumenauenses apresentam uma postura que torna possível a junção do Rap com os mais diversos gêneros musicais – exemplo disto é um sampler de um rapper local que utiliza Mozart.

A expressão rapper na cidade de Blumenau se dá de forma bastante difusa e particularizada. Apesar de ter ocorrido algumas ações no sentido de tentar propor uma organização coletiva para o Movimento Hip-Hop em Blumenau, nenhuma tentativa conseguiu superar a divisão que se engendrou entre os rappers a partir do ano 2000. As ações propostas concentraram-se principalmente na realização de festas com o intuito de promover o encontro e o diálogo entre os integrantes do Hip-Hop para o desenvolvimento de uma organização coletiva na cidade. Tal difusão não significa uma inexistência de

³⁰ Técnica que consiste em mixar uma ou mais músicas já existentes para a criação de uma nova música.

manifestações coletivas ou que os rappers não se comunicam entre si, mas indica apenas que, até o momento, não foi possível formar nenhuma organização coletiva capaz de contemplar perspectivas pessoais em torno de interesses comuns. Assim, como diriam os rappers, “cada um adianta o seu lado”.

Uma das conseqüências mais visíveis desta atual configuração do Rap blumenauense é a existência de três núcleos de expressão na cidade³¹, os quais podem ser identificados como: 1) o Rap enquanto um gênero que procura não limitar o tema de suas letras apenas a denúncia social e, concomitantemente, se propõe a realizar intenso diálogo com os mais diversos gêneros musicais no processo de construção de suas bases; 2) O gangsta rap³², conhecido como “bandidão”, caracterizado pelo forte teor das letras – carregadas de intenso protesto – e também pela base de suas músicas – que freqüentemente utilizam ritmos acelerados/agressivos e/ou lentos/arrastados, com sonorizações de barulhos de tiros, brigas, sirenes policiais, sons de suspense, etc.; 3) Rap gospel, formado por freqüentadores de igrejas evangélicas que utilizam o Rap como uma forma de louvor e de pregar o evangelho.

Esta configuração dos rappers blumenauenses é um elemento muito importante para a compreensão da relação existente entre estes e seus ouvintes, já que a forma como os rappers interagem entre si e se manifestam diante de seu público contribui para a construção das condições de possibilidades existentes para que estes possam se apropriar de suas músicas. Assim, no decorrer da pesquisa, a partir da observação da cena rapper e das entrevistas com seus participantes, pudemos perceber que os rappers blumenauenses ao se organizarem de forma difusa possibilitam que seu público-ouvinte tenha uma perspectiva de apropriação semelhante. Noutras palavras, em termos gerais, podemos considerar que os evangélicos ouvem Rap gospel, os adeptos do gangsta rap ouvem as músicas que eles julgam denunciar com veracidade os sofrimentos da periferia, e há os jovens que escutam os Rap’s que eles entendem como possuidores de letras e ritmos que não se limitam apenas a denúncia social.

Importante ressaltar que, apesar da existência destes núcleos, há momentos de interação entre os mesmos, o que significa que um ouvinte de gangsta rap também pode em

³¹ Esta sistematização é apenas um recurso didático criado pelo pesquisador a partir das informações adquiridas na pesquisa e tem como objetivo facilitar a compreensão do leitor.

³² Termo utilizado pelos próprios entrevistados.

alguns momentos ouvir outros estilos de Rap. Os entrevistados transpareceram isto ao mencionar que a decisão sobre qual estilo ouvir é uma opção, em última instância, particular, tomada por cada ouvinte a partir da forma como realiza o seu processo de apropriação musical. Assim, eles não consideram apenas o status que determinado grupo de rappers possui – se é gospel ou gangst rap, por exemplo – pois suas opções são justificadas a partir da forma como eles entendem a produção artística dos rappers em meio ao contexto no qual ela ocorre. Vejamos a fala de um entrevistado:

Eu reciclo né cara, o que eu gosto e o que eu não gosto, tá ligado? O que serve pra mim e o que não serve. Tem uns Rap aí que eu não me encarno muito, que fala de crime, essas parada aí eu já não... Tem uns som assim que é meio pesado, pelo menos pra mim, né cara? Que sei lá, tem muita letra ali que... porra... sei lá... é difícil julgar, é foda julgar, é claro que a realidade dos caras lá é bem diferente da nossa, né cara? Pô, esses dias eu tive em São Paulo aí oh... porra é foda, só na entrada tu já arrepiava cara. Porra é feio (Mix)

No decorrer da pesquisa foi possível perceber que grande parte dos entrevistados realiza um movimento semelhante no que tange a história particular de cada um com o Rap. Os sujeitos indicaram que os primeiros contatos com este gênero musical estiveram totalmente vinculados à suas formas de sociabilidade e que, posteriormente, gradativamente, sua relação com o Rap foi se particularizando e sendo realizada com mais intensidade de modo pessoal. Isto é, se inicialmente o Rap surgiu a partir da relação com os amigos, com a prática de esportes e os momentos de lazer/festas, com o passar do tempo, a relação dos entrevistados com o Rap começou a se particularizar, sem deixar de continuar sendo um elemento de sociabilidade para estes jovens.

Outro fator relevante da cena rapper em Blumenau é o pouco número de grupos que atualmente dispõem de condições tecnológicas e técnicas³³ necessárias para a produção de seus trabalhos, fato este que é apontado pelos rappers como um indicativo do ainda pequeno grau de profissionalização existente na cidade. Esta condição pode ser um

³³ Segundo os rappers entrevistados, as condições tecnológicas dizem respeito a aparelhagem utilizada para a prática dos rappers, já as condições técnicas são referentes a habilidade necessária para a produção das rimas e dos ritmos, ação esta que requer grande dedicação e conhecimento sobre a área de informática (para operar os programas utilizados nas gravações) e de música em geral (para possibilitar a utilização das músicas já existentes como base para a criação de novas canções).

importante elemento para a compreensão do por quê que os rappers blumenauenses ainda não possuem uma relação tão intensa com seus ouvintes como os grupos de outras regiões do país. Isto não significa que os rappers blumenauenses não possuem um público específico, mas apenas que este ainda não pode ser identificado como um “público-irmão” (Seca, 2004), fã, aficionado.

Referente aos grupos de renome nacional, há em Blumenau um grande número de fãs espalhados por toda a cidade, facilmente identificados pelo estilo de suas roupas, suas gírias e suas músicas. Entretanto, no que tange aos rappers locais, ainda não podemos considerar que estes já tenham estabelecido com o público blumenauense uma relação de proximidade a ponto de podermos dizer que há grupos de fãs que participam de eventos em um número expressivo, prestigiando e cantando as músicas dos rappers da cidade. O que pudemos perceber durante a pesquisa foi que os jovens blumenauenses se reúnem em torno do Movimento Hip-Hop e prestigiam os eventos que utilizam estes referenciais. Isto não quer dizer que eles vão especificamente aos shows porque querem assistir a apresentação de um grupo de Rap local, como, por exemplo, acontece em outras cidades do país quando ocorre um show de um grupo de Rap que já tem seu público definido.

Esta forma de relação estabelecida entre os rappers locais e o público-ouvinte blumenauense ficou evidente na observação dos shows e na realização das entrevistas, já que os entrevistados faziam freqüentemente referência aos grupos de Rap de renome nacional e praticamente não citavam os rappers locais. Isto indica que, apesar de todos os entrevistados apresentarem alguma forma de relação com a produção rapper blumenauense, é a partir dos grupos nacionais que seu processo de apropriação musical se configura como um momento gerador de sentidos. Assim, ao procurar investigar a forma como jovens blumenauenses se apropriam da música Rap, os grupos nacionais se mostraram como mediadores desta apropriação, sendo a produção rapper local caracterizada como um elemento de sociabilidade, uma forma de promover a produção e a divulgação do Movimento Hip-Hop na cidade de Blumenau. Por este motivo, as entrevistas não foram direcionadas para a produção rapper local, mas sim para a forma como os jovens desta região se apropriam do Rap, seja em relação aos rappers blumenauenses, seja em relação aos grupos de expressão nacional.

A forma que escolhemos para a apresentação das análises ao leitor foi a construção de núcleos de significação, constituídos a partir das informações adquiridas com os entrevistados. Tais núcleos se converteram no que se lê a seguir.

5. 2 Trocando idéia com Brown

“Acho que o bagulho tava no sangue”

Brown é um jovem negro de 26 anos de idade, trabalha como técnico de iluminação de som (autônomo) e atualmente cursa o primeiro semestre de Comunicação Social.

Em relação as suas memórias musicais, o entrevistado conta que cresceu numa família que apresenta várias influências musicais. Seu pai ouvia basicamente música negra brasileira, como Jair Rodrigues, Jorge Ben Jor e Luiz Melodia. Sua mãe escutava músicas românticas, como Agnaldo Timóteo e Roberto Carlos. Seu irmão gostava de Rock nacional e sua irmã apreciava as músicas do movimento hippie, como as cantadas por Janis Joplin. Na adolescência, aos 15 anos de idade, Brown começou a andar de skate, o que lhe proporcionou contato com o Rock e o Punk nacional e internacional, conhecendo bandas como NO FX, Ramones, Ratos de Porão, Olho Seco, dentre outras.

Brown conheceu o Rap por volta de 1993, aos 12 anos de idade, identificando-se desde então como fã deste gênero e ouvindo-o intensamente durante todos os anos que se seguiram. A partir do final dos anos 90, começou a participar como Mc em alguns grupos de Rap. Atualmente segue carreira solo e está em processo de gravação de seu primeiro cd.

O contato com o Rap esteve ligado as formas de sociabilidade vivenciadas por Brown, que, após ter ouvido via rádio a canção “Fim de semana no parque”, dos Racionais Mc’s, passou a procurar fitas K7³⁴ de Rap para ouvir em sua própria casa ou na casa de amigos, aonde “*se juntavam ao redor do rádio pra decorar as letras do Racionais*”. Desde o início de sua adolescência havia também outros espaços para a audição deste gênero musical, que eram festinhas realizadas por ele e seus amigos: “*se juntavam pra fazer*

³⁴ Nesta época o cd apresentava um alto custo e não era acessível ao entrevistado, que para ouvir músicas dependia das rádios ou do comércio de fitas K7 gravadas a partir dos cd’s. A gravação das fitas era realizada tanto por lojas de música, como por seus próprios amigos que trocavam fitas entre si.

aquelas festinhas de molecada, daí era Rap, né cara? Só escutava Rap a noite inteira”. Aqui podemos identificar uma das principais características apontadas pelos pesquisadores do Rap nacional, que é a sua capacidade de promover a sociabilidade de jovens de periferia (Andrade, 1999; Amorim, 1997; Dayrell, 2002; Guasco, 1998; Herschmann, 2000; Magro, 2002, entre outros), se configurando como parte do cotidiano destes jovens, que, tal como nosso entrevistado, se apropriam do Rap nas mais diversas situações rotineiras: em sua casa, na casa de amigos, em festinhas, no walkman a caminho do colégio ou andando de skate, por exemplo.

Brown afirma que ao ouvir a música “Fim de semana no parque” sua identificação foi direta, proporcionando uma intensa afetação desde o primeiro contato. *“Eu não sei o quê que rolou, acho que o bagulho tava no sangue porque eu ouvi e de cara eu já disse ‘oh mano!’. Assim que ouvi os cara eu já me identifiquei*”. Entretanto, se inicialmente o entrevistado não consegue visualizar o motivo pelo qual esta música lhe chama tanta atenção, ao longo da entrevista ele deixa transparecer que seu fascínio pode ser entendido se considerarmos esta canção como um momento de abertura de Brown para algo novo, até então desconhecido: o Rap.

Eu nunca tinha ouvido, eu tinha ouvido funk que era o mais parecido com isso, tá ligado? ... [Pesquisador: O que mais te chamou atenção nessa música?] Foi o Rap em si, foi o ritmo e a poesia junto. Foi a letra e a batida junto que me identificava. Nossa mano, o cara versando e o bumbo e a caixa “poom-pá, poom-poom-pá”. Dois por dois ali, Dj assim, e eu dizia “pô, que louco e o cara ainda fazendo um verso”. Era o funk perfeito que eu procurava antigamente. Eu ouvia muito funk, mas porra, não era aquilo e daí quando eu ouvi aquilo daí eu disse “nossa!”. Quando eu ouvi aquela poesia tocando com aquela batida muito louca e os caras protestando, eu falei “ah mano, é isso!”.

O fascínio que o Rap despertou em Brown pode ser pensado mediante uma analogia com o processo de transição da música europeia para a música popular, ocorrida no início do século XX. Segundo Markman (2007), naquela época, a burguesia consumia músicas eruditas vindas da Europa e a classe popular tinha o batuque escravo como sua expressão musical, fazendo aflorar os traços depreciados pela burguesia e tornando-os atraentes à classe popular por refletir a expressão de forças sociais contestadoras e subversivas.

Conforme a autora, tal acontecimento gerou uma atração nas novas gerações pela beleza e originalidade presente nas produções musicais populares, o que ameaçava o elitismo cultural vigente ao preconizar mudanças no horizonte da música brasileira em prol de sua vinculação com a cultura popular, distanciando-se do modelo burguês europeu. Neste sentido, semelhante a atração gerada pelos batuques negros que contestavam o modelo cultural burguês no século passado, podemos considerar que Brown fora atraído pelo Rap em virtude da capacidade que este gênero musical tem de fazer ressurgir esta manifestação de contestação do modelo euro-centrado da sociedade brasileira.

Outro aspecto importante para que possamos compreender o fascínio de Brown em relação ao Rap é a afetação sentida por ele em função da totalidade constituinte deste gênero, que é composto, segundo o entrevistado, pelo ritmo, a poesia e o protesto. Não é possível, a partir da perspectiva de Brown, elencar apenas um destes elementos isoladamente como o motor propulsor de sua afetação, já que seu discurso durante toda a entrevista indica que sua apropriação ocorre num movimento que busca a totalidade do Rap, que considera todos seus elementos constituintes sem estabelecer hierarquia entre eles. Por conseguinte, o entrevistado indica que há uma interdependência constituinte entre a base musical e o conteúdo das letras, uma vez que *“o Rap é um corpo, o ritmo é o coração dele e a poesia é a alma, um completa o outro”*.

Este posicionamento de Brown pode ser pensado, a partir das contribuições de Vázquez (1999), como um movimento que busca apreender a totalidade constituinte do Rap, em oposição a dicotomia conteúdo-forma (letra-batida), considerando que ambos participam da síntese deste objeto estético. Neste sentido, tanto para nosso entrevistado, quanto para o autor supracitado, forma e conteúdo são inseparáveis, constituídos dialeticamente. *“Assim, o sensível e o significativo (a cor e a paixão) são o próprio objeto estético e, portanto, estão indissolivelmente ligados a ele. O sensível é significativo e este só é tal encarnado sensivelmente”* (Vázquez, 1999, p. 120).

“O Rap é a minha filosofia de vida”

Após indicar o ritmo, a poesia e o protesto como os elementos que lhe chamaram atenção no contato com o Rap, Brown comenta que, em sua concepção, o Rap tem algo que lhe diferencia dos outros gêneros musicais: seu “conteúdo”. Isto porque, para o entrevistado

o Rap é uma música que fala a realidade, tá ligado? Não tem muito de ser igual o Sertanejo que tem uma licença poética, o cara fala ‘porra a mulher me trocou’, e às vezes o cara nem é casado, tá ligado? O Rap não tem muito disso, o Rap já é uma coisa mais real.

Assim, Brown compreende que a especificidade do Rap está no protesto, já que essa “é a cara dele, não tem como perder essa cara de protesto. Por mais lírico e poeta que ele fique, o protesto sempre fica, seja qual for o tema”. Esta possibilidade do Rap se configurar como mediação para o protesto também foi indicada por Seca (2004), que ao pesquisar músicos underground franceses concebeu o Rap, e também o Rock, como uma forma de contestação social, manifestação do ódio e das mazelas de uma parcela da juventude.

E quando eu ouvi essa música [Fim de semana no parque], que era uma música que dava uma pancada, um soco na boca do estômago do governo assim oh, eu pensei “porra cara...”. Essa música era paulada, uma letra paulada, uma base paulada. E é aquilo, me identifiquei mesmo, mesmo por causa do protesto, tá ligado? Isso que me levou a prestar mais atenção na música.

Esta forma de se relacionar com o Rap, tomando-o como mediação para uma postura reflexivo-crítica fica evidente quando o entrevistado fala que fez deste gênero musical a sua filosofia de vida.

Eu faço do Rap a minha filosofia de vida, entendeu? A conscientização dos meus atos, tá ligado? Eu preso o quê que eu vou fazer, eu penso no que eu vou fazer, na consequência, tá ligado? Eu não aceito as coisas como elas são, bem a cara do Rap, tá ligado? Não aceito “ah, isso ali é assim há dez anos e não vai mudar”.

O protesto pode ser assim compreendido como importante aspecto para que Brown aprecie o Rap, uma vez que ele indica o protesto como um amálgama entre este gênero musical e sua vida. Ao afirmar: “*sempre fui encarnado em protesto, nunca gostei de desigualdade*”, o entrevistado indica que encontrou no Rap um meio de expressar e de realizar o protesto, o questionamento das coisas tal como elas se apresentam a ele. Deste modo, o Rap parece cumprir para nosso entrevistado a meta identificada por Spósito (1994), que considera este gênero musical uma expressão que critica os costumes da sociedade urbana brasileira e busca proporcionar aos jovens de periferia um aprofundamento do conhecimento sobre si. Semelhante postura apresenta J. C. G. Silva (1999), ao conceber que o auto-conhecimento é uma palavra-chave para os integrantes do Hip-Hop, condição esta expressa por meio das produções musicais dos rappers.

A importância do Rap como mediação para uma postura reflexivo-crítica do entrevistado é tamanha que se mostra em vários momentos da entrevista quando ele cita que não sabe como seria sua vida se não tivesse tido contato com o Rap. Com isso Brown indica o Rap como um aspecto central no processo de constituição de seu ser, pois, como ele afirma, “*pra mim o Rap é tudo, né cara? É minha vida. Eu sou fã, eu sou consumidor, eu sou Mc, entendesse? Tudo gira ao redor do Rap, tudo na minha vida gira pro Rap, tá ligado?*”.

Podemos perceber que o Rap aparece ao entrevistado não apenas como um momento de sociabilidade, mas, acima de tudo, como mediação para sua constituição enquanto sujeito ativo. Neste prisma, o processo de apropriação musical do entrevistado se mostra como uma possibilidade de relação com o campo da intersubjetividade, configurando-se como uma dimensão importante no processo de constituição deste sujeito, possibilitando a ele, como diria Vygotski (1995), construir sua perspectiva pessoal por meio dos outros³⁵.

Brown citou duas músicas que foram especiais em sua relação com o Rap e que se mostram como elementos capazes de sintetizar o que este gênero significa para ele. “Fim de semana no parque” foi mencionada justamente por ter sido o primeiro Rap que ele ouviu,

³⁵ A frase de Vygotski a qual nos referimos é a seguinte: “(...) passamos a ser nós mesmos através dos outros” (1995, p. 149).

desencadeando seu fascínio diante de algo até então desconhecido. Este contato com o novo, como já fora supracitado, afetou Brown tanto pela questão do protesto contido na letra desta canção, quanto pela sua forma musical, estruturada basicamente com a combinação do ritmo (batidas de bumbo e caixa, baixo e a voz do cantor) e da poesia (conteúdo da letra e a forma como esta é estruturada).

A outra canção citada foi “A verdadeira malandragem”, do rapper GOG. A importância desta música foi colocada pelo entrevistado devido à possibilidade que ele visualizou, a partir desta, de se colocar numa postura reflexivo-crítica.

Daí quando eu ouvi aquele outro som do GOG, “A verdadeira malandragem”, eu achava que era o bam, bam, bam na rua e pá, o gurizão, o malucão, mas ele dizia: “não, a verdadeira malandragem não é isso aí não cara, a verdadeira malandragem é estudar, é dar uma força pra coroa”. Aí ali mudou minha vida, tá ligado? Ali eu disse “porra, é verdade, né cara? Vamo aí, vamo aí”.

Esta canção ocupa um lugar de destaque na entrevista, pois sintetiza um movimento realizado pelo entrevistado mediante seu processo de apropriação musical. Estamos nos referindo ao fato de que a partir da audição desta música³⁶, Brown realiza um complexo processo de re-significação da forma de pensar sobre si, sobre o que é ser “*malandro*”. A importância deste acontecimento está no fato de que a partir do pensamento crítico o sujeito pode recuperar experiências já vividas, refletir sobre suas contradições e procurar novas formas de agir, isto porque “o conhecimento de nosso afeto o altera, transformando-o de um estado passivo em outro, ativo” (Lane & Camargo, 1995, p. 127). Este fenômeno se realiza com tamanha intensidade que, como diria Vigotski (2003, p. 134), “... nunca passa sem deixar marcas em nosso comportamento posterior”, perspectiva esta indicada também pelo entrevistado ao fazer a seguinte afirmação: “*ali mudou minha vida*”³⁷.

Destarte, poderíamos considerar que “Fim de semana no parque” foi importante para o entrevistado por ter sido seu primeiro contato com o Rap, possibilitando que ele

³⁶ Citamos esta canção como uma síntese do complexo processo de reflexão de si realizado por Brown no contato com o Rap, entretanto, há de se ressaltar que isto não aconteceu apenas com esta música, como pudemos perceber ao longo da entrevista.

³⁷ Isto será tratado adiante, no momento em que problematizaremos a possibilidade que o entrevistado vislumbra de transformar seus sentimentos e realizar novas objetivações no mundo a partir de sua relação com o Rap.

fosse afetado pelos elementos constituintes deste gênero musical: o ritmo, a poesia e o protesto. Já “A verdadeira malandragem” foi um momento no processo de apropriação musical realizado por Brown marcado por um vínculo mais evidente com o pensamento crítico em prol da mudança de sua forma de sentir, pensar e, possivelmente, agir no mundo. Com isto, não estamos fragmentando as formas de relação vivenciadas pelo entrevistado com tais músicas, como se o que ocorreu com a primeira não pudesse ter ocorrido com a segunda, ou vice-versa, estamos apenas utilizando um recurso didático para melhor compreender a especificidade de cada uma das canções citadas pelo entrevistado.

“Verdadeiro” x “rima forçada”

O entrevistado apresenta uma intensa relação com o Rap, uma vez que é ouvinte, consumidor e Mc, participando da cena rapper blumenauense desde seu início, em meados dos anos 90, e possuindo vasto conhecimento sobre a produção de rappers em nível regional, nacional e internacional. Diante da imensa gama de produções rappers as quais tem acesso, ele afirma que o motivo central para justificar a sua apreciação (ou não) de determinada canção está em seu caráter de veracidade. Em suas próprias palavras: *“primeiro de tudo eu olho se é verdadeiro, se for uma rima forçada aí eu já descarto. Tem que ser verdadeiro”*.

A importância do sentido de veracidade contido na canção aparece nas falas do entrevistado como uma espécie de momento-chave que vai indicar se o Rap é ou não válido para ser apreciado. Para Brown, o importante no Rap não está apenas na suposta qualidade da letra e/ou da base musical, pois o sentimento de veracidade que ela expressa é algo indispensável. A veracidade é tão fundamental ao entrevistado que mesmo se ele achar que determinada letra não é boa, mas sentir que *“o bagulho é verdadeiro”*, ele vai *“considerar”* a produção do rapper porque ele é *“firmeza”*. Esta fala de Brown pode ser pensada a partir da perspectiva de Maheirie (2001), que obteve informações semelhantes a esta em sua pesquisa de doutorado. Ao entrevistar músicos da cidade de Florianópolis, a autora cita que estes têm por objetivo expressar sentimentos verdadeiros e coletivos, de modo que a música possa ser manifestada de uma forma emocional capaz de cativar o

público. Neste sentido, podemos considerar que nossa pesquisa, juntamente com a desenvolvida por Maheirie (2001), aponta para o sentimento de veracidade (dimensão afetiva) como uma questão importante tanto no processo de produção, quanto no de apropriação musical.

Brown comenta que para saber se o Rap é “*verdadeiro*” ou se é uma “*rima forçada*”, é preciso conhecer a “*caminhada do MC*”. Isto é, não basta apenas ouvir uma canção isoladamente, como se ela fosse auto-suficiente, pelo contrário, é necessário entender o contexto de produção da canção que se está ouvindo e conhecer seu autor, procurando saber quem é e quais foram seus trabalhos anteriores. Com isto, a partir das falas de Brown, e com base nas contribuições de Maheirie (2001), podemos entender a música como uma atividade humana inserida num determinado contexto, uma vez que sua produção se dá a partir de elementos presentes na objetividade do mundo. Ademais, por entendermos o Rap como um gênero musical³⁸ – tomando como base a perspectiva de Bakhtin (2003) acerca dos gêneros de discurso – concebemo-os como um evento social, de forma que “cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo...” (p. 297, grifo do autor). Tal perspectiva pode ser pensada quando o entrevistado cita que é preciso contextualizar a música que se está ouvindo e não fazer como “*a molecada [que] vai muito na onda, tá ligado? Se isso aí tá tocando pra caramba, eles vão lá e escutam sem nem saber direito o que é*”.

A veracidade da produção rapper é algo muito importante no processo de apropriação musical realizado por Brown, uma vez que, para ele, é na música que o autor “*vai tá transparecendo as influências da vida dele. Tá falando da vida dele em forma de letra, o que ele vê, o que ele acha, o que ele sente*”. Neste sentido, nossa análise acerca do entrevistado se aproxima do trabalho de Maheirie (2002a, p. 49), ao considerar que “as músicas, com sua melodia e sua letra, expressam a objetivação da subjetividade do músico, com os seus anseios e preocupações, num caráter, ao mesmo tempo, singular e universal”.

³⁸ Piedade (1997), com base em Bakhtin, entende gêneros musicais como “esferas onde há tipos relativamente estáveis de músicas do ponto de vista do conteúdo temático, do estilo e da estrutura composicional” (p. 57). Menezes Bastos (2005) também contribui neste debate ao tomar a perspectiva bakhtiniana acerca dos gêneros de discurso para compreender os gêneros musicais como redes globais de circulação de informação que são apropriadas pelos sujeitos e recebem significações locais.

“Protesto inteligente, protesto bonito”

Apesar de citar o protesto como a “*cara do Rap*”, algo que lhe é específico, não é qualquer forma de protesto que o entrevistado aprecia, até porque “*hoje em dia o que mais tem por aí é música paulada, do protesto só pelo protesto*”. Esta questão colocada por Brown retrata uma das principais polêmicas existentes no Rap nacional. A discussão é a seguinte: de um lado existem os rappers e os ouvintes que concebem este gênero apenas como uma forma de protesto; de outro, há os que entendem que há espaço para quaisquer temas, sendo que o protesto não inviabiliza que o Rap receba um acabamento estético.

Eu defino o Rap como um campo, tá ligado? Tem nego que vai falar da sujeira e tem nego que vai falar da flor do campo, entendesse? São dois pontos de vista, só que se não for verdadeiro não cola. Hoje em dia eu prefiro falar das flores, eu prefiro a poesia, eu prefiro o ritmo, tá ligado? Eu tenho o meu protesto, tenho o meu momento de protesto, mas hoje eu já prefiro ouvir uma música mais de poesia, não só de protesto pelo protesto.

O que Brown procura no Rap não é um “*protesto liricamente violento*”, mas sim “*um protesto inteligente, um protesto bonito*”. Esta forma de protesto é indicada como aquela em que o rapper utiliza “*uma poesia, um bom jogo de palavras*”; “*uma batida muito louca*” e “*não só reclama, mas mostra a solução também*”. Ademais, a junção destes elementos compõe o que Brown considera “*o Rap perfeito*”. Portanto, o acabamento estético aparece como algo fundamental ao entrevistado para que o Rap possa se configurar como mediação para uma postura reflexivo-crítica, isto porque sua relação com este gênero ocorre mediante uma afetação que não é apenas cognitiva, mas também sensível, já que a forma como a canção é elaborada se mostra como um fator decisivo em seu processo de apropriação musical. Assim, ao indicar que o protesto precisa se apresentar numa forma específica para lhe afetar, nosso entrevistado revela as discussões propostas por Bakhtin (1998, 2003), ao considerar a forma do objeto como dimensão imprescindível para a relação estética. Conforme este autor, a forma não apenas expressa, mas constitui o objeto estético, oferecendo ao sujeito as condições necessárias para que este possa efetuar o

acabamento estético, entendido como uma ação realizada pelo sujeito (neste caso, o autor-contemplador), que atua de maneira ativa e eficaz, em relação a um objeto que é constituído em seus aspectos sensível e cognitivo.

A dimensão sensível da afetação vivenciada pelo entrevistado em seu processo de apropriação musical também aparece nos momentos em que ele faz referência ao Rap como algo capaz de transformar seus sentimentos. Vejamos:

É a música de auto-estima, tá ligado? Tipo, tu tá meio down e escuta aquele som “levanta a cabeça guerreiro, é o seguinte”, aquilo lá cutuca a tua auto-estima e tu pensa “é verdade, não é bem assim não, vamo aí...”, tá ligado? Sempre no protesto de auto-estima, né cara? Aumentando a auto-estima pra protestar.

Esta possibilidade do entrevistado vivenciar uma transmutação de seus sentimentos mediante sua relação com o Rap caracteriza o que Vigotski (1999, 2003) chamou de catarse. Tal fenômeno não se reduz apenas a expressar os sentimentos, já que possibilita a transformação destes, o que altera não apenas a forma como o sujeito sente determinada realidade, mas também a maneira como ele pensa e, possivelmente, age diante dela. Nestes termos, como bem disse o autor, “quem pensa que a emoção representa uma vivência puramente passiva do organismo e que ela não provoca nenhuma atividade está concebendo a questão de forma equivocada” (2003, p. 118). Esta possibilidade da relação estética agir como mediação para ações concretas do sujeito no mundo pode ser sintetizada com a seguinte afirmação de Brown:

Quando eu comecei a ouvir Rap eu disse “não, a situação é ruim, mas tem que mudar, não é assim não, vamo aí, vamo fazer alguma coisa pelo bairro aqui”, tá ligado? Aí comecei a me envolver mais com a Associação de Moradores e essas coisas.

Desta maneira, a forma como Brown realiza seu processo de apropriação musical nos auxilia a reconhecer a falseabilidade da dicotomia imposta entre objetivo/subjetivo, cognitivo/sensível, arte/vida, e a compreender a constante possibilidade humana de transitar de uma dimensão à outra. Isto porque a catarse se configura como “uma experiência afetiva

que transforma o pensamento e a sensibilidade, potencializando a capacidade de ultrapassar as próprias condições de existência” (Sawaia, 2003, p. 63).

A importância do Rap como mediação para o sujeito em relação a si e ao mundo, uma espécie de “organizador do comportamento” de Brown, como diria Vigotski (2003), pode ser entendida se atentarmos para o processo de identificação vivenciado pelo entrevistado no contato com este gênero musical.

Eu gosto de escutar a letra e dizer “pô, pior que é, eu já pensei nisso”. Eu gosto que o cara fale o que eu tô pensando, tá ligado? É o que eu mais gosto de ouvir no Rap, que o cara fale o que eu pensei... Alguma coisa que vai somar na minha vida, eu não vou ficar escutando por escutar, eu tenho que me identificar, tá ligado?

A intensidade da relação que o entrevistado estabelece com o Rap pode ser percebida se considerarmos o fato de que ele reconhece neste gênero seus próprios sentimentos e pensamentos, se “*identificando*” com ele e inserindo-o em sua vida. Frith (1987) nos auxilia a compreender a importância deste fenômeno ao considerar a música não apenas como uma possibilidade de expressar pensamentos e sentimentos, mas também de constituí-los, auxiliando as pessoas a construir sua perspectiva pessoal e, ao mesmo tempo, se localizar socialmente. Neste prisma, a partir de sua relação com a música, o sujeito pode procurar transcender o cotidiano, conhecendo, simultaneamente, a si e aos demais.

Se considerarmos toda a história de Brown com o Rap, surgida há 14 anos, percebemos que a maneira como ele se apropria deste gênero se constitui num processo de metamorfose. Inicialmente, o entrevistado aponta que foi capturado pelo protesto e que sua relação era estabelecida intensamente com o conteúdo das letras, procurando sempre ouvir “*música paulada*”, com forte teor de protesto, seja racial, social, político, etc. Isto não significa que ele não se apropriava da base musical, mas que esta era relegada a segundo plano em decorrência da prioridade concedida por ele à letra. Com o passar do tempo, Brown indica que manteve o interesse pelo protesto, porém passou a se preocupar mais intensamente com a forma como a música se apresentava a ele. Esta mudança de postura pode ser pensada, a partir das contribuições de Vázquez (1999), como um processo de transição de uma relação cognitiva/utilitária para uma relação sensível/estética. Tal

referência é importante não para instaurar uma dicotomia entre a primeira e a segunda perspectiva, mas para demarcar a especificidade constituinte da relação estética, indicada na mudança de postura de Brown em relação ao objeto estético, sendo que além de manter o interesse pelo protesto, também passou a atentar para a “*caminhada do Mc*”, a “*poesia*”, o “*jogo de palavras*”, a “*batida*”, e a “*mensagem de auto-estima*”.

Por fim, podemos pensar este processo de mudança na forma como Brown se apropria do Rap a partir da perspectiva bakhtiniana (2003), que considera que o sujeito só consegue se relacionar esteticamente com um objeto na medida em que exerce em relação a este o seu excedente de visão. Trocando em miúdos, e utilizando as palavras de Brown, podemos considerar que uma contemplação estética do Rap não ocorre quando o sujeito se fixa em apenas um elemento da obra musical, ouvindo só “*letra paulada*”, mas quando este se apropria da totalidade deste gênero musical e passa a ouvir “*aquela poesia tocando com aquela batida muito louca e os caras protestando*”. Outro indicativo da posição exotópica assumida pelo entrevistado pode ser percebida nos momentos em que ele revela que, mediatizado pelo Rap, passou a tomar a si próprio e a sociedade a qual pertence como objeto de reflexão (afetiva e crítica). Tal acontecimento, por sua vez, proporcionou metamorfoses em seu ser e o fez perceber qual é a “*verdadeira malandragem*”, passando a trilhar um caminho entrelaçado a sua perspectiva pessoal (“*a verdadeira malandragem é estudar, é dar uma força pra coroa*”) e também a coletividade na qual está inserido (“*comecei a me envolver mais com a Associação de Moradores*”).

5.3 Trocando idéia com João

“Som dos excluídos”

João tem 29 anos, possui o segundo grau completo e trabalha como operador de impressora numa pequena gráfica em seu bairro.

Em relação a suas memórias musicais, o entrevistado faz referência ao Sertanejo e as canções de Roberto Carlos, que eram apreciadas por seus familiares desde sua infância. O Rock também constituiu a atmosfera musical vivenciada por João, que conheceu este gênero musical com aproximadamente 12 anos de idade mediante seu tio que lhe deu uma

fita K7 do grupo Sepultura. Este contato com o Rock foi o primeiro momento capaz de despertar nele o “*encanto*” pela música, fazendo com que passasse a se relacionar com esta de uma forma mais intensa, na medida em que começou a ouvir não apenas as músicas que seus familiares apreciavam, mas também aquelas que ele se interessava.

O contato com a música esteve vinculado às formas de sociabilidade do entrevistado, que conheceu diversos grupos musicais a partir da indicação de seus amigos, envolvendo especialmente o Rock e o Rap. Este contexto foi constituído também a partir da prática esportiva, principalmente, o skate e o basquete de rua. O primeiro foi assimilado pelo entrevistado mediante a audição tanto do Rock, quanto do Rap, considerando que “*sempre tinha um som pro cara andar de skate*”. O basquete, por sua vez, foi praticado por Jão exclusivamente em relação ao Rap, pois para ele “*não tem como jogar streetball sem escutar Rap, porque se transforma em basquete*”.

Jão ouve Rap há aproximadamente 14 anos, afirmando-se como fã deste gênero musical desde então. Paralelamente ao Rap, o entrevistado apreciou o Rock, que, em sua perspectiva, possui a guitarra distorcida, o vocal e o ritmo “*funkiado*” como características principais. Esta apreciação do Rock e do Rap foi unificada e objetivada por Jão mediante sua participação como vocalista numa banda que se propunha a mesclar estes dois gêneros, atividade que foi desenvolvida durante aproximadamente 03 anos.

A relação de Jão com a música, sua apreciação, se desenvolveu, principalmente, a partir de dois grupos musicais: Rage Against the Machine e Racionais Mc’s. Mas o que possibilita ao entrevistado se apropriar simultaneamente de dois grupos que, aparentemente, são tão distantes, sendo o primeiro de Rock (norte-americano) e o outro de Rap (brasileiro)? Vejamos:

[no Rage Against the Machine] O que mais chamou a atenção foi o ritmo funkiado assim, tá ligado? A guitarra assim que encantou e o vocal, né? É um vocal simples cara, verdadeiro, sem ser lírico, entende? Um vocal assim que é o que o Rap é, né cara? O som dos excluídos na real. Eu digo que o Rap é o som de quem não sabe cantar, porque é falado né? Na real, é o som dos excluídos e o “Rage” assim era meio que um som bem lixão mesmo, né cara? O cara tocava assim, foda-se se berrava, entende? Isso que me fascinou, tu entende? Na real, o vocal dele assim era, não tem nada a ver com ser bonito, era simplesmente som de excluído.

Podemos dizer que o entrevistado concebe o grupo Rage Against the Machine como uma banda de Rock que toca Rap, pois possui elementos do gênero Rock (expressos mediante a utilização de guitarra, baixo e bateria) enformados numa perspectiva rapper (caracterizados pelo entrevistado por meio do canto-falado, do ritmo “*funkiado*” e do teor político das letras). Isto fica evidente quando o entrevistado utiliza uma metáfora para definir o guitarrista desta banda, denominando-o “*um Dj com uma guitarra na mão*”³⁹. Já Racionais Mc’s é considerado por Jão como o mais expressivo grupo de Rap nacional, caracterizado pela crítica social e política de suas letras. Neste prisma, para o entrevistado, os dois grupos se aproximam justamente pela forma como realizam suas produções, sintetizadas por ele como “*som dos excluídos*”, o que lhe autoriza a qualificar, durante toda a entrevista, ambos os grupos musicais como rappers.

Este caráter de veracidade identificado pelo entrevistado se refere ao fato de que, para ele, o Rap “*fala a real*”, pois produz suas músicas a partir do cotidiano das pessoas que experimentam o sentimento de desqualificação social advindo da dialética exclusão/inclusão social e não se preocupa em mascarar esta “*realidade*”, “*falando as coisas na cara, como elas são*”. O fascínio de Jão diante do protesto realizado por esses músicos pode ser pensado a partir das contribuições de Spósito (1994, p. 8), ao citar que os rappers consideram que “é preciso falar sobre o que se passa, cantar a vida das ruas, seus dilemas, denunciar ou ridicularizar o que ocorre na sociedade, fazer a crítica dos costumes”. Guasco (1998) também contribui para esta discussão ao mencionar que os rappers utilizam a palavra realidade/verdade com grande intensidade para expressar o contraste que há entre diferentes esferas da sociedade brasileira, sendo que a realidade/verdade vivida e expressa pelos rappers faz referência a violência, a injustiça e a discriminação que circula na periferia, condição esta tida por eles como extra oficial e marginal, uma vez que não é discutida abertamente pela sociedade.

Importante destacar que Jão utiliza o conjunto da obra sonora para identificar sua veracidade, não se atendo apenas a um de seus elementos isoladamente, mas indicando a constituição mútua entre a letra, a música e a performance do cantor. Aqui vale lembrar que

³⁹ Esta definição do entrevistado é justificada pelos efeitos especiais e pela forma de tocar utilizada pelo guitarrista, que, em alguns momentos, consegue produzir sons como se estivesse manipulando um toca-discos.

o Rap é descendente direto do Funk que, por sua vez, toma como base o Soul (fusão do Gospel e do Rhythm and Blues). Já o Rock surgiu a partir da apropriação realizada por jovens brancos sobre um gênero musical negro, o Rhythm and Blues (Vianna, 1988). Assim, mesmo sem o entrevistado fazer referência a raiz negra da qual se origina o Rap e o Rock, podemos inferir que o caráter de “*som dos excluídos*” também indica esta gênese comum de ambos os gêneros.

A referência feita por Jão ao Rock e ao Rap como gêneros que contestam a ordem social se aproxima da pesquisa que Seca (2004) desenvolveu com músicos underground franceses. A partir desta pesquisa, o autor considerou o Rock (principalmente o subgênero Hard Rock) e o Rap como alternativa estética que manifesta a dominação, a frustração e a exclusão vividas pelos jovens, configurando-se como modelos de mediação para as minorias em prol de reconhecimento social.

Outro ponto importante da entrevista é a referência ao vocal como elemento síntese para a veracidade da produção musical, relegando a este a capacidade de realizar a música de uma forma “*verdadeira*”. Neste aspecto, Jão nos remete as contribuições de Frith (1987), que considera a voz um componente importantíssimo para a música popular, entendida não apenas como algo que pronuncia palavras, mas como um símbolo da singularidade de cada cantor. Para o autor, a voz do cantor possui dois movimentos complementares: é por meio dela que as personalidades das estrelas/ídolos são construídas e, concomitantemente, age como facilitador da identificação do público com o artista, na medida em que “é através da voz do cantor que as pessoas são mais capazes de criar uma conexão com seus discos, de sentir que suas apresentações, de alguma forma, são delas” (p. 10).

“O Rap fala o que eu sinto”

Ao citar o Rap como o “*som dos excluídos*”, Jão justifica sua concepção ao considerar este gênero como parte da vida de milhares de jovens de periferia que, tal como ele, vivenciam cotidianamente situações baseadas numa ordem social desigual e injusta⁴⁰.

⁴⁰ Desigualdade e injustiça são concebidas aqui a partir da perspectiva de Sawaia (2001a), entendidas como a dimensão objetiva (da desigualdade social) e ética (da injustiça) da dialética exclusão/inclusão social. Segundo a autora, a desigualdade e a injustiça promovem a dimensão subjetiva do sofrimento ético-político,

Isto pode ser percebido quando João utiliza sua história de vida para justificar o motivo que o leva a ouvir Rap.

O Rap mexe cara, mexe, fala a real mesmo cara, fala a real. Porra, digamos assim, oh do que eles falam no som 80% eu passei e ainda passo... Os caras mexeram com tudo que eu mexi, assalto, tráfico, briga, tá ligado?... Ô véio, oh a minha história aí cara, pra que melhor que a minha? Sobre esse negócio aí de... Pô, 29 anos, quanta coisa que eu fiz aí? Fui preso com 18, mas depois não fui mais, tô vivo ainda. Tanta coisa que eu fiz aí oh, só isso aí já é uma, né véio? Então, que som que eu vou escutar?

O entrevistado cita o Rap como uma música capaz de expressar sua história de vida, que fala o que ele “*sente*” e por isso “*mexe*”, altera sua forma de pensar, sentir e agir no mundo, a tal ponto que “*o cara não é mais o mesmo depois de escutar aquilo ali, os caras mexem contigo lá dentro*”. Esta capacidade de transformação de si que o entrevistado percebe no Rap é justificada por ele mediante a dimensão afetiva, uma vez que o Rap é o “*som dos excluídos*” e “*mexe*” porque “*fala a real*”, o que ele “*vive*” e “*sente*”. Assim, a identificação do entrevistado ocorre por meio de um processo implicado pela afetividade, sendo o ápice desta relação caracterizado pela capacidade que o Rap tem de afetá-lo, de “*mexer*”, “*cutucar*”, “*arrepiar*” e até fazê-lo “*chorar*”. Esta possibilidade do entrevistado experimentar afetações a partir de sua relação com o Rap nos leva a recuperar a concepção basilar de Vigotski em seu livro “*Psicologia da arte*” (1999), onde concebe a arte como “*um conjunto de signos estéticos, destinados a suscitar emoções nas pessoas*” (p. 3).

As contribuições de Frith (1987) também nos auxiliam a compreender como é possível ao entrevistado tamanha afetação diante do Rap. Isto porque, segundo este autor, a música pode mediar a forma como o sujeito administra a relação entre sua vida emocional pública e privada, de tal maneira que as emoções do ouvinte podem ser expressas pelo artista com tanta propriedade que ele próprio considera que seria incapaz de fazê-la com suas próprias palavras. João indica isto ao afirmar: “*Tem som dos Racionais que eu choro... Racionais mesmo é o que mais consegue [fazer chorar], porque fala mais diretamente o que eu sinto*”.

pois apesar destas experiências serem geradas na intersubjetividade, elas são personificadas e sentidas pelo sujeito singular mediante o sentimento de inferioridade, de negação de sua humanidade.

A dimensão afetiva permite ao entrevistado realizar dois movimentos de identificação com este gênero musical, um na perspectiva singular e o outro na coletiva. O primeiro foi assinalado acima, quando tratamos do Rap como uma possibilidade de expressar e mediar a vida singular do entrevistado. Já o segundo movimento, em direção ao coletivo, faz referência à possibilidade que este gênero abre a Jão de adentrar no imaginário e se relacionar com a alteridade, permitindo-o transitar por um mundo de significação coletivo e, simultaneamente, compreender a si próprio como um sujeito singular constituído socialmente. Nesta medida, como considera Frith (1987), a música pode responder a questões de identidade singular e coletiva, possibilitando ao sujeito uma auto-definição pessoal e, ao mesmo tempo, definir seu lugar na sociedade.

Tem um som que fala de um cara que morreu num assalto, tá ligado? Tem umas paradas assim, tem um som que é triste pra caralho, tipo assim, uma mina que no primeiro dia de trampo foi estuprada, tá ligado? Um cara que queria ser jogador de futebol e o avô ajudava, daí o cara acabou matando o avô pelo crack. Tipo as histórias assim que porra, aquele som tu escuta ali que tu sai abalado, entende? Tu já “pô, esse mundo é cruel, né véio?”. Acho que ele é cruel e fascinante, entende? E o Rap, não deixa de ser.

A possibilidade que o entrevistado reconhece no Rap de poder se relacionar com a alteridade está presente no subtexto de toda sua entrevista, onde Jão indica que este gênero assumiu para ele um lugar de mediação entre ele e os manos (que estão em condições semelhantes à dele), e entre ele e a sociedade (que, em sua perspectiva, está em lado oposto ao seu). Esta relação baseada na igualdade (com os manos) e na diferença (com o restante da sociedade), possibilita ao entrevistado utilizar os referenciais deste gênero musical para compreender a si próprio e aos outros, procurando entender como “*esse mundo é cruel e fascinante*” ao mesmo tempo. Aqui temos que Jão faz valer o Rap como mediação para a construção de si como sujeito, entendido como um processo aberto e inacabado de se igualar e se diferenciar, pois, como aponta Ciampa, “a identidade do outro reflete na minha e a minha na dele” (1989, p. 59). Neste prisma, identidade possui caráter paradoxal, já que é permanência e transformação, síntese inacabada entre subjetividade e objetividade num

dado contexto, o que nos permite compreender os sujeitos e suas coletividades, localizando-os no tempo e na história (Maheirie, 2002b).

Aqui podemos problematizar a possibilidade que Jão reconhece no Rap de transcender sua situação singular em direção a alteridade, construindo zonas de sentido sobre si próprio e os outros, especialmente aqueles que ele julga iguais a si – os *manos* – que, como ele, experimentam cotidianamente a “*crueldade*” deste mundo. Neste sentido, as narrativas criadas nos Rap’s permitem ao entrevistado se lançar no imaginário, a tal ponto dele se “*abalar*” com a intensidade com a qual se dá esta experiência. Esta afetação acontece justamente porque, simultaneamente, ao se lançar no imaginário, Jão retorna a sua vida singular e se depara com a idéia de que o Rap é “*melancólico pelo fato da gente ter que aceitar o que é*”. Noutras palavras, por meio deste gênero musical o entrevistado realiza um duplo movimento, que parte do lugar singular que ocupa em direção a alteridade, via entrada no imaginário, possibilitando um retorno ao seu lugar, a partir de uma nova perspectiva.

As falas de Jão nos faz lembrar Bakhtin (2003), ao conceber que apesar da realidade estética e da realidade ética e cognitiva serem distintas, estas não são indiferentes uma a outra. O entrevistado acena para esta discussão ao comentar sobre a possibilidade de utilizar a música como mediação para a complexificação de sua existência, fato que é considerado por Bakhtin (2003) ao mencionar que a arte nos oferece a possibilidade de enriquecer nossa vida. Para o autor, “a obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influências sobre seguidores e continuadores” (p. 279).

Entretanto, é preciso ter claro a ressalva feita por Vigotski (1999) de que a vida aparece na arte transfigurada de maneira tal que não é possível realizar o deslocamento direto dos significados contidos na arte para a vida, e vice-versa, isto porque a interface entre ambas requer uma complexa produção de sentidos que se configura numa síntese dialógica. Isto leva o autor russo a afirmar que “a arte está para a vida como o vinho está para a uva” (1999, p. 307), pois ao recolher da vida o seu material, a arte produz algo que ainda não existia nas propriedades desse material, superando-o e fazendo surgir o novo – no

sentido vygotkiano (1998) do termo, que remete à ação de (re)combinação inovadora dos materiais já existentes para torná-los dispostos de uma forma até então inusitada.

“Rap é estimulante”

Mas como é possível que o entrevistado, mediante sua apropriação do Rap, possa adentrar no imaginário, se relacionar com a alteridade e, a partir daí, construir zonas de sentido sobre si e os outros? Noutros termos, o que é preciso para que Jão realize todo este complexo processo de significação a partir de um objeto estético, neste caso especificamente, o Rap? Eis a problemática que se nos revela e que trataremos de discutir a seguir.

Para que possamos compreender tal questão, em primeiro lugar é preciso atentar para a consideração realizada por Vázquez (1999, p. 115) de que “um objeto estético tem em primeiro lugar uma existência física”, ou seja, exige uma forma específica para que, de fato, possa existir. Esta indissociabilidade do estético com seu aspecto físico-perceptual nos permite considerar a forma não apenas como um modo de expressão, mas, acima de tudo, como elemento constituinte do objeto estético, meio pelo qual ele se realiza (Vázquez, 1999). Desta maneira, a dimensão sensível do objeto estético pode ser pensada como uma espécie de convite para que, a partir dela, o sujeito possa dar início ao processo de produção de sentidos que há na relação estética, já que esta contempla o sensível e o significativo, considerando que “o objeto estético é físico-perceptual, e nele o sensível se acha organizado em uma forma que o torna significativo” (Vázquez, 1999, p. 121).

A indissociabilidade entre a dimensão sensível e significativa do objeto e da relação estética aparece nas falas do entrevistado quando ele comenta que aprecia os Rap’s que conseguem “*encaixar o ritmo e a letra*”, pois “*não é todo ritmo que mexe contigo, assim como também tem batida doida com letra palha*”. O que Jão aprecia é a “*qualidade de todos os elementos juntos*”, já que se apenas um deles tiver “*qualidade*”, não será o suficiente para “*mexer*” com ele e fazê-lo “*curtir o som*”. O entrevistado considera importante a relação de complementaridade entre os elementos constituintes do objeto

estético com o qual ele se relaciona, citando a importância do “*vocal verdadeiro*”⁴¹, da “*letra*”, do “*ritmo*”, do “*peso da batida*”, do “*grave*”, da “*harmonia*” e dos “*efeitos*” (scratch e outros).

Assim, é a configuração arquitetônica, como diria Bakhtin (1998, 2003), que cativa João e lhe permite se apropriar daqueles Rap’s que apresentam seus elementos numa constituição dialética e dialógica, fenômeno este que proporciona as condições necessárias para o entrevistado realizar uma complexa produção de sentidos a partir da audição das músicas. Isto significa que quando João ouve uma música e encontra a forma que procurava, ele se “*encanta*” e passa a “*curtir o som*”, realizando uma contemplação que lhe permite oferecer acabamento estético ao objeto percebido. Como indicativo desta arquitetura rapper, o entrevistado cita as músicas “A fórmula mágica da paz” e “Da ponte pra cá”, ambas dos Racionais Mc’s, mencionando-as como uma síntese do que ele considera necessário num “*Rap bom*”. Para João, estas canções são capazes de unir a letra aos aspectos físico-sonoros da música, o que facilita a entrada do entrevistado na dimensão significativa da obra sonora.

Apesar de não estabelecer hierarquia entre os elementos musicais supracitados, o entrevistado concebe lugar de destaque ao “*grave*”, afirmando que

Num show o som alto mexe com a pessoa, faz a pessoa se animar e acredito que esse grave pancada do Rap ajuda visse. Levanta o cara, tipo pra ocupar o espaço e daí ali naquele espaço o cara vai escutar o resto, entende? Mas a pancada dá o... se a batida forte ali não for doída aí não vira.

Aqui fica evidente a relação da música com o corpo⁴², indicando este como lócus da afetação promovida no sujeito mediante o processo de apropriação musical, isto porque “tudo o que a arte realiza, ela o faz no nosso corpo e através dele” (Vigotski, 1999, p. 320). Esta postura do entrevistado também nos autoriza a propor nossa concepção da forma como a música se apresenta como uma espécie de convite para que o sujeito realize, a partir dela, um complexo processo de produção de sentidos, pois é a “*pancada que dá o... se a batida forte ali não for doída aí não vira*”. Neste momento é interessante considerar as

⁴¹ A importância do vocal foi discutida no núcleo de significação “Som dos excluídos”.

⁴² Vale lembrar que a relação da música com o corpo também aparece no processo de apropriação musical de João quando ele relatou a música como mediação para a prática esportiva (skate e basquete de rua).

contribuições de Santaella (2001), ao conceber que o ouvir não se restringe a apenas um órgão dos sentidos, uma vez que “... ouvir não se limita a uma escuta através do ouvido, mas amplia-se para uma escuta que reage no corpo” (p. 83). Maheirie (2001) também contribui com esta discussão ao considerar que, apesar de geralmente atentarmos para a identificação que os sujeitos realizam em relação as letras, há um envolvimento físico destes com a música que acontece por meio do ritmo (batida, pulsar, etc), mesmo que muitas das vezes não se tenha conhecimento disto.

Som assim mesmo pro cara carregar pra vida pra mim é o Rap, porque é o sofrimento que a maioria passou, não tem como, não tem. O cara até escuta uns outros sons, tu acha bonito, tipo uma Marjorie Estiano, tá ligado? Só que não tem, né cara? É o Rap que encanta, entende? O Rap abre o sorriso na cara.

“*Curtir o som*” e se “*encantar*” por ele são formas que o entrevistado utiliza para se referir à possibilidade de vivenciar uma relação estética com o Rap. A intensidade desta vivência se mostra quando Jão cita que este gênero é algo “*pro cara carregar pra vida*”, uma música que “*mexe*” e que possibilita a ele transcender seu lugar singular em direção da alteridade, fazendo referência novamente à afetividade como dimensão importante em seu processo de apropriação musical. As metamorfoses que Jão realiza em si mediante sua relação com o Rap podem ser percebidas quando ele indica a importância que este gênero ocupa em sua vida.

Quanto mais sofrimento, aí mesmo que o Rap bate... Antes de perder o cd, eu ouvia Racionais todo dia de manhã pra já sair de casa com a cara lavada, tipo pra animar. Às vezes ele ajuda a dá uma estimulada, né véio? O Rap é estimulante, pode ter certeza.

O Rap ocupa um lugar importante no cotidiano deste jovem, não apenas pela frequência com que ouve este gênero⁴³, mas, antes de tudo, pela possibilidade que este abre ao entrevistado de agir em prol da transformação e da superação de seus sentimentos, fenômeno que caracteriza o que Vigotski (1999, 2003) denominou de catarse. Se

⁴³ Jão afirma que ouve Rap todos os dias, nas mais diversas situações de seu cotidiano, tais como: em casa sozinho, andando na rua com walkman, na casa de amigos, em festas, praticando esportes, etc.

atentarmos para o movimento percorrido por Jão durante toda a entrevista, podemos perceber que em vários momentos ele aponta para a possibilidade da catarse quando afirma que o Rap “*mexe*” porque “*é o som dos excluídos*”, fala “*o sofrimento que a maioria passou*” e que ele também experimenta cotidianamente, sendo que “*quanto mais sofrimento, aí mesmo que o Rap bate*”. Isto indica que o Rap age como importante mediação para o entrevistado no sentido de possibilitar a ele “*sair de cara lavada*”, se “*animar*” e procurar entender como o mundo “*é cruel e fascinante*” ao mesmo tempo. Todo este complexo processo de metamorfose, implicado e realizado mediante a dimensão afetiva, permite a Jão considerar que o Rap é “*pro cara carregar pra vida*”, “*é estimulante*”, “*abre o sorriso na cara*”, de modo tal que “*o cara não é mais o mesmo depois de escutar aquilo ali*”.

Esta qualificação que Jão fez acerca do Rap como um “*estimulante*” nos permite citar a perspectiva de Vigotski (1999) como uma mediação para a compreensão da postura do entrevistado. Segundo este autor, a relação estética não se reduz a mera descarga de emoções no vazio, já que é “... um estimulante novo e fortíssimo para posteriores atitudes” (p. 318). Esta possibilidade catártica de promover transformações no sujeito, conforme o autor russo, não é uma característica imanente ao objeto estético, mas uma complexa produção psíquica realizada pelo sujeito mediatizado pelo objeto, ambos constituindo o que Vázquez (1999) denominou de situação estética. Neste prisma, a partir da forma como se relaciona com o Rap, Jão indica que realizou transmutações em suas formas de sentir (“*mexe*”; “*cutuca*”; “*arrepia*”; “*faz chorar*”), pensar (“*o cara ouve o som e se liga, pára mais pra pensar nas parada*”) e agir (“*o cara não é mais o mesmo depois de escutar aquilo ali*”).

Outro ponto importante para que possamos compreender a relação catártica que Jão efetua a partir de seu processo de apropriação musical é a posição exotópica que ele toma quando, mediatizado pelo discurso rapper, se relaciona com a alteridade, via entrada no imaginário, e passa a tomar novas perspectivas sobre si e a sociedade. Isto porque, conforme Bakhtin (2003), é por meio do excedente de visão que a relação estética se torna possível, pois “só no mundo dos outros é possível o movimento estético” (p. 102). A posição exotópica é aqui entendida como “uma relação de tensão entre pelo menos dois lugares: o do sujeito que vive e olha de onde vive, e daquele que, estando de fora da

experiência do primeiro, tenta mostrar o que vê do olhar do outro” (Amorim, 2006, p. 101). Assim, a produção psíquica realizada por João mediante o processo de apropriação musical, que culminou em complexas transmutações em suas formas de sentir, pensar e agir foram geradas mediante um movimento de distanciamento de sua perspectiva pessoal, em direção a alteridade, o que lhe proporcionou um retorno a sua perspectiva singular enriquecido com novos pontos de vista, permitindo-o considerar que ele próprio “*não é mais o mesmo*” depois de escutar este gênero musical.

5.4 Trocando idéia com Piá

“Som que fala a real”

Piá tem 22 anos, possui o Ensino Médio incompleto e trabalha como operador de máquina de bordado numa fábrica situada em seu bairro. Filho único, Piá não conheceu seu pai e foi criado por sua mãe na casa de seus avós maternos, contexto que lhe proporcionou contato com a música sertaneja e romântica, por meio de sua avó, e com o Rock nacional, gênero predileto de seu tio⁴⁴, que apreciava artistas como Raul Seixas e Legião Urbana.

O Rap apareceu na vida do entrevistado por volta dos 13 anos de idade, por intermédio de um amigo que lhe apresentou este gênero musical quando eles estavam em sua casa conversando. Já no primeiro contato com o Rap, Piá foi intensamente afetado, quando ouviu pela primeira vez a “*repezero*” dos Racionais Mc’s, com a música “Diário de um detento”. O entrevistado recorda que se impressionou com “*as coisas que os caras falavam*”, sendo que desde este momento passou a “*curtir direto, em casa, com os caras na rua, na baía*⁴⁵ *dos caras, direto, direto, ouvia em tudo quanto é lugar*”.

Quando questionado acerca do que mais lhe chamou atenção neste gênero musical, Piá deu-nos a seguinte resposta:

⁴⁴ Seu tio mora na mesma casa que Piá e é, aproximadamente, cinco anos mais velho que ele, fato que proporcionou um convívio intenso entre ambos.

⁴⁵ Gíria, sinônimo de casa.

Foi a letra, né cara? A letra dos caras contando a real, o que tá acontecendo mesmo. Eu ouvia direto o “Diário de um detento”, pra já pegar na cabeça e o cara cantar toda hora, ficava tentando gravar, tá ligado?

Aqui podemos perceber a forma como o entrevistado significa o Rap, considerando que *“é o Rap mesmo que bate, é a realidade mesmo que os caras falam, e às vezes tá acontecendo contigo. É o som que fala a real”*. A *“realidade”* a qual Piá se refere é aquela experimentada por milhares de jovens que vivem nas periferias de nosso país em contato direto com elementos do cotidiano que, muitas das vezes, lhes proporcionam a experiência do *“sofrimento ético-político”*, mediante o sentimento de inferioridade e de negação de sua humanidade (Sawaia, 2001b).

Entendemos que a veracidade da produção rapper apontada pelo entrevistado pode ser pensada não como um jogo *“verdade X mentira”* sobre o discurso rapper, mas como um indicativo da possibilidade que este abre ao ouvinte de reconhecer na música seus pensamentos e sentimentos, o que ocorre, segundo Piá, a partir da identificação de suas experiências concretas de vida com o enredo dos Rap's. Com isto não nos colocamos numa postura moral diante deste gênero musical, julgando se é *“verdadeiro”* ou *“falso”*, se é *“bom”* ou *“ruim”*, mas procuramos compreender como é possível ao ouvinte se apropriar dos discursos rappers como se fossem seus. Frith (1987), como já citamos anteriormente⁴⁶, nos auxilia a pensar este complexo processo ao considerar a capacidade mediacional da música, que pode auxiliar o ouvinte a conhecer e elaborar seus sentimentos. Isto é possível, segundo o autor, porque a afetividade é uma dimensão essencial na música, de maneira que o sujeito pode reconhecer na produção artística a sua perspectiva singular com uma exatidão tamanha que ele próprio julga incapaz de conseguir expressar-se com tal propriedade. Assim, a veracidade relegada pelo entrevistado ao Rap faz referência ao reconhecimento de sua perspectiva singular a partir deste gênero musical. Parafraseando Seca (2004), podemos dizer que é como se o Rap dissesse em voz alta aquilo que Piá pensa baixinho.

O que me encarna assim é o que os caras falam, né cara? É o que os caras falam mesmo, que nem quando os caras dizem assim “oh, polícia é sem

⁴⁶ Ver o capítulo *“Música sob o enfoque psicossocial: o ritmo da vida objetivado no coletivo”*.

vergonha”, sei lá, o cara se sente mais empolgado e tal. Mas não pro cara ir lá e fazer uma besteira... Uma parada que aconteceu com os caras, os caras vem e falam, passando pra ti, e também é uma coisa que tu também pode tá fazendo essa parada, tá ligado?

Importante salientar que este movimento de identificação da perspectiva singular de nosso entrevistado com o discurso rapper não é mero adereço em seu processo de apropriação musical e, conseqüentemente, em sua vida. Trata-se de um aspecto imprescindível, tanto para o desenvolvimento de nossa pesquisa, quanto para a maneira como Piá se constitui enquanto sujeito, já que, na perspectiva vygotskiana, a mediação é uma condição constitutiva do homem, que é, por excelência, um ser social (Vygotski, 1995). Neste sentido, ao se identificar com o Rap, o entrevistado pode construir novas zonas de sentido sobre si e os outros, fazendo avançar o processo de metamorfose de sua identidade, já que “cada indivíduo encarna as relações sociais, configurando uma identidade pessoal. Uma história de vida” (Ciampa, 1987, p. 127).

Ao ser questionado sobre quais elementos um Rap necessita ter para ele apreciá-lo, o entrevistado teceu o seguinte comentário:

Ah, umas letras mais da hora, né cara? Tem letra aí que fala de carro e coisa. Fala do dinheiro que eles tem, do dinheiro que não sei quem tem. Tem que falar sobre... sei lá, né cara? Falar que nem os caras tão falando aí, a realidade mesmo, né cara? O que tá acontecendo com todo mundo e não só com eles, tá ligado? Se tá ganhando ou perdendo, sei lá... eu acho palha quando os caras ficam falando só da vida dos caras e não pensam na vida dos outros, tá ligado?

A letra da música possui uma especificidade no processo de apropriação do entrevistado justamente porque viabiliza seu movimento de identificação com o Rap, uma vez que é a partir do discurso rapper que ele se lança no imaginário, criando zonas de sentido sobre si e os outros. Tal acontecimento se faz na e pela dimensão da alteridade, pois “a existência de um eu só é possível via relações sociais e, ainda que singular, é sempre e necessariamente marcado pelo encontro permanente com os muitos outros que caracterizam a cultura” (Zanella, 2005, p. 102). Isto pode ser percebido nos trechos da entrevista transcritos anteriormente, no qual Piá cita que os rappers realizam um movimento que parte

do social (“*uma parada que aconteceu com os caras, os caras vem e falam*”), em direção ao singular (“*passando pra ti, e também é uma coisa que tu também pode tá fazendo essa parada*”). Ademais, tal aspecto está presente durante toda a entrevista, nos mais diversos momentos em que ele cita temas que, em sua perspectiva, tratam do contexto social brasileiro, tais como: a dependência química e o crime como “*uma parada cabreira*”; o descaso do governo com a população, a desigualdade social, a corrupção policial e política; o preconceito das pessoas que “*só porque o cara usa calça larga e coisa, já é olhado como bandido*”, entre outros.

A partir da alteridade, das “*paradas*” que aconteceram com outros “*caras*”, o entrevistado “*imagina a situação da vida do cara*”, “*fica ligado*” e “*pensa a real*”. Isto é possível, na perspectiva de Piá, por meio de uma “*letra da hora*”, que trata não apenas da vida singular de um sujeito, mas propõe uma interface entre este e a sociedade, pois ele se “*encarna*” em ouvir o Rap que “*não fala só da vida dos caras [artistas], mas também da vida dos outros*”. Este comentário do entrevistado sobre a dimensão da alteridade nos faz lembrar Bakhtin (2003, p. 297), que considera “*impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições*”, uma vez que o discurso de um sujeito é sempre pleno de palavras dos outros, sua perspectiva é sempre constitutiva de outras perspectivas com as quais se relaciona.

Outro ponto interessante da entrevista é quando Piá comenta que o Rap lhe auxilia a “*ficar ligado*”, a “*pensar a real*”. Vygotski (1998), contribui na compreensão disto ao esclarecer o vínculo dialético existente entre imaginação e realidade. Segundo o autor, tal condição pode ser percebida se atentarmos para o fato de que a imaginação é uma ação que não apenas recolhe seu material da realidade concreta do sujeito, mas também pode contribuir para que ele complexifique sua experiência, por meio da experiência do outro. Isto significa que Piá, a partir da mediação dos rappers, pode se apropriar de uma realidade que não experimentou de forma direta – o que fica evidente nos momentos da entrevista em que ele se refere ao discurso rapper como mediação para uma ampliação de suas esferas de pensar, ao imaginar “*a vida dos caras*”. Neste prisma, além de fazer valer o Rap como elemento de identificação para suas próprias experiências, Piá também pode se apropriar deste gênero para ampliar seus horizontes de possibilidade e ter acesso a outros modos de viver. Trocando em miúdos, o entrevistado não apenas visualiza no Rap uma forma de

expressar seus sentimentos e pensamentos, como também reconhece uma possibilidade de enriquecer sua experiência, isto porque o signo ao mesmo tempo em que reflete também refrata (Bakhtin, 1990).

“Letra da hora” e “base sinistra”

Apesar de outorgar lugar de destaque à letra, Piá também oferece um olhar específico para a base musical, fato este percebido no movimento realizado pelo entrevistado durante toda a entrevista, que vai-e-vem da letra para a base, e vice-versa, citando ora uma, ora outra, como dimensões imprescindíveis em seu processo de apropriação musical. Isto porque, ao mesmo tempo em que cita a letra como o elemento que lhe cativa, o entrevistado recorre à base musical para justificar a apreciação de determinadas músicas, dizendo que *“o que mais encarna no Rap é aquelas bases sinistronas⁴⁷ assim, com uns sonzinhos no fundo”*.

A compreensão da importância da letra e da base para o processo de apropriação musical de Piá pode ser pensada se atentarmos para a função desempenhada por cada uma destas dimensões na perspectiva do entrevistado. No subtexto da entrevista, podemos perceber que os Rap's que possuem *“letra da hora”* são tomados por Piá como um discurso que lhe possibilita acesso a alteridade, via entrada no imaginário, experiência esta que se mostra como mediação para um processo reflexivo intenso. Já a base musical *“sinistra”*, possibilita ao entrevistado outra forma de relação com a música, pautada pela sensibilidade, experimentada mediante a afetação corpórea⁴⁸ proporcionada tanto pela dimensão físico-sonora da música, como pelo processo de significação desenvolvido pelo sujeito a partir de sua audição. Neste sentido, a experiência de nosso entrevistado se aproxima das reflexões de Vigotski (1999), que compreende a relação humana com as obras artísticas como uma experiência que une o sensível ao significativo, a forma ao conteúdo, a percepção sensorial ao processo de imaginação, de maneira tal que a

⁴⁷ Para Piá, a base sinistra é aquela que tem um ritmo mais arrastado, pesado, com sonorizações ao fundo, como arranjos de metais, sinetas, sirenes, barulhos de tiros, etc. *“Um som tipo de morto, que deixa o cara meio assim na adrenalina”*.

⁴⁸ Tal afetação será tratada no próximo núcleo de significação, quando o entrevistado comenta sobre a música *“Desculpa mãe”*.

decomposição desta relação em seus elementos constituintes não é capaz de apreender sua complexidade, uma vez que é somente mediante o todo artístico⁴⁹ que se torna possível a contemplação estética do objeto.

A maneira como Piá se apropria da “*letra da hora*” e da “*base sinistra*” acena para a singularidade do objeto estético, constituído na interrelação necessária entre forma e conteúdo (Bakhtin, 1998), perspectiva esta que pode ser sintetizada no seguinte comentário do entrevistado: “*eu acho a letra mais importante, mas a base tem que acompanhar a letra, tem que ser do mesmo estilo*”. Isto indica que a letra e a base musical se mostram ao entrevistado mediante uma relação de complementaridade, sendo que o que lhe captura é a unificação entre ambos. Tal relação pode ser percebida se atentarmos para o fato de que a letra, “*que fala as fita cabreira de crime, de droga*”, é somada aos “*sonzinhos de fundo*”, unificação esta que possibilita ao entrevistado realizar seu processo de significação, que, como veremos a seguir, ocorre com grande intensidade e lhe afeta como se ele fizesse parte da canção, experimentando as sensações tal qual a dos personagens da mesma.

“Desculpa mãe”

A intensidade com que Piá é afetado mediante sua relação com o Rap pode ser problematizada a partir da música “Desculpa mãe”, do grupo Facção Central. O entrevistado cita esta canção em vários momentos da entrevista, indicando-a como um importante elemento para a compreensão da forma como ele realiza seu processo de apropriação musical. Tal importância se dá pelo fato desta música ser citada em momentos de grande intensidade emocional presentes na entrevista, o que, na perspectiva sócio-histórica, não pode passar despercebido. Para esta perspectiva, a afetividade é reveladora do sujeito, na medida em que é um fenômeno ético-político, da ordem do encontro, constituído conforme a maneira como o sujeito afeta e é afetado, configurando-se numa dimensão constitutiva do pensamento e da ação, coletivos e individuais (Sawaia, 1998, 2000).

⁴⁹ A expressão “*som que fala*” usada por Piá é indicativa do todo artístico do Rap, fazendo referência a união entre a letra e a base musical.

A intensidade emocional presente nesta entrevista pode ser percebida nos momentos em que Piá faz referência à letra desta canção, que relata a história de um jovem que se envolve com o crime e as drogas, contrariando as expectativas de sua mãe, que sonhava com o filho estudando e trabalhando num emprego formal. Ao final da canção, a mãe falece acometida por um ataque cardíaco quando estava à procura de seu filho, que há alguns dias estava fora de casa para consumir drogas. Vejamos um trecho desta letra:

Mãe, não dei valor pro seu sonho, sua luta, diploma na minha mão, sorriso, formatura. Não fui seu orgulho, diretor de empresa, virei ladrão com a faca que mata com frieza ... Desculpa mãe pela dor de me vê fumando pedra, pela gloque⁵⁰ na gaveta, pelo gambé⁵¹ pulando a janela. (Refrão) Desculpa mãe, por te impedir de sorrir. Desculpa mãe, por tantas noites em claro, triste e sem dormir. Desculpa mãe, pra te pedir perdão infelizmente é tarde. Desculpa mãe, só restou a lágrima e a dor da saudade... Velha, doente, desafiando a madrugada, de porta em porta “alguém viu meu filho? Tô preocupada”. Fim de semana foi farinha, curtição, só cheguei hoje, de prêmio te trombei nesse caixão. Um vizinho ligou que foi ataque cardíaco, morreu na rua atrás da merda do seu filho (Desculpa mãe – Fação Central)

A ocorrência da afetação de Piá diante desta narrativa é intensa, lhe proporcionando sensações como “*coração disparado*”, “*adrenalina*”, “*arrepio*” e “*medo*”. A dimensão corporal destas afetações pode ser pensada a partir das contribuições de Seca (2004), que não as considera mero acaso, mas condição almejada pelos próprios músicos ao realizarem suas produções, uma vez que eles atuam sobre a sensibilidade dos ouvintes procurando alcançar suas vísceras e penetrar em seus corpos, de forma tal que o ouvinte passe a ignorar o ritmo de seu próprio corpo para vincular-se ao da obra sonora. Assim, poderíamos dizer que os rappers alcançaram seus objetivos (intencionais ou não) em relação a Piá, pois o entrevistado foi, no sentido exato da palavra, afetado pela música “Desculpa mãe”. Neste sentido, lembrando Bakhtin (2003, p. 305), que considerava que “o direcionamento, o endereçamento do enunciado é sua peculiaridade constitutiva sem a qual não há nem pode

⁵⁰ Arma.

⁵¹ Policial.

haver enunciado”, poderíamos considerar que os rappers autores desta canção conseguiram alcançar seu destinatário.

As afetações experimentadas pelo entrevistado revelam que ele está por inteiro no ato perceptivo, onde “se vê afetado profunda e integralmente, já que, em tal processo, não só se relaciona sensivelmente com o objeto, como também, pelo significado encontrado neste, põe em jogo tudo que é como ser que sente, pensa e padece” (Vázquez, 1999, p. 146). Assim, as sensações corpóreas supracitadas pelo entrevistado são um aspecto importante para a compreensão da maneira como ele se apropria desta música. Tais afetações ocorrem a partir da produção imaginária que Piá realiza com base no enredo da canção, ao se “*identificar*”⁵² com a personagem da mesma. Isto aconteceu, segundo o entrevistado, porque teve acesso a esta música num momento de sua vida em que agia tal qual a personagem da mesma, desapontando sua mãe, passando dias fora de casa para consumir drogas e deixando-a preocupada.

É a vida deles, só que também tava acontecendo na minha vida, né? Que nem eu, sai de casa e tal... A velha fica preocupada com o cara e o cara sem dar notícia. Aí eu me identifiquei nisso, né cara? Daí por isso eu comecei a curtir Rap. O Rap deixa o cara saber que tá ali acontecendo a parada com o cara e que pode também tá acontecendo contigo. Deixa o cara mais ligado, prestar mais atenção... Me identifiquei certinho mesmo, né cara? O som que tava acontecendo comigo mesmo, né? Me deixou meio cabreiro, fiquei com medo, assim, tá ligado? Imagina, o cara chegar aí e a mãe do cara ter um ataque por causa do cara? Pô, pára né? Mãe é mãe, né cara? Também às vezes o cara levar ela pra bobo⁵³, não tem? É foda...

Como podemos notar, Piá tem uma intensa relação com o Rap, sendo afetado numa perspectiva singular (quando reconhece sua vida nos enredos das canções) e coletiva (quando imagina a forma de vida de outras pessoas a partir dos Rap's). O ponto de apoio e encontro entre estas duas perspectivas pode ser percebido se atentarmos para a veracidade

⁵² Apesar de concebermos o conceito de identidade como articulação entre igualdade e diferença (Ciampa, 1987), esclarecemos que este é usado pelo entrevistado apenas para assinalar as semelhanças entre sua vida e os discursos rappers. Feita esta ressalva, decidimos aqui citar o termo entre aspas para indicar a perspectiva do entrevistado.

⁵³ Gíria, sinônimo de enganar, mentir, roubar.

indicada pelo entrevistado como o qualificativo deste gênero musical – “*som que fala a real*”.

Como assinalamos anteriormente, a “*realidade*” a qual Piá se refere diz respeito tanto ao reconhecimento da materialidade concreta de sua existência nos discursos rappers, como a possibilidade que ele visualiza de identificar, expressar e problematizar seus sentimentos e pensamentos a partir deste gênero musical. Esta postura do entrevistado pode ser compreendida a partir das reflexões de Vygostki (1992) acerca da relação de dialética constituição existente entre o pensamento e a afetividade. Considerando a música como uma forma de linguagem, e partindo das contribuições deste autor, entendemos a linguagem como um elemento constitutivo do sujeito, haja vista o lugar essencial da dimensão semiótica na existência humana. Assim, com base na teoria vygotskiana, entendemos que a linguagem se configura como uma objetivação humana repleta de significados, construída e apropriada na relação intersubjetiva, que demanda, ao mesmo tempo, ação, pensamento e afeto. Tal perspectiva nos auxilia a compreender a música como uma linguagem reflexivo-afetiva que cria e desperta a afetividade, ao mesmo tempo, que altera a forma do sujeito significar o mundo, “já que envolve um tipo de reflexão que se faz possível por meio da afetividade, e uma afetividade que se faz possível por meio de determinado tipo de reflexão (Maheirie, 2003, p. 148). Isto indica que mais do que um acordo racional, a identificação com o Rap pode ser pensada a partir da dimensão afetiva, pois “o sentimento de que tal coisa tem a ver com agente implica a partilha de sentimentos e idéias. A unidade de pensamento provém, em grande parte, da unidade de sentimento” (M. Silva, 1999, p. 144).

A posição revelada por Piá no trecho da entrevista citado anteriormente é esclarecedora da forma como ele realiza seu processo de apropriação musical e sintetiza sua postura diante do Rap. A posição assumida aqui pelo entrevistado não é exclusividade desta canção, uma vez que ele afirma se “*encarnar*” em ouvir Rap’s que tenham “*algumas letras assim que combinam com o cara*”, que “*fala da vida do cara*”, que “*fala a real*”, isto é, que lhe possibilite se “*identificar*”, como ocorreu com a música “Desculpa mãe”. Assim, sinteticamente, podemos considerar que Piá se apropria do Rap a partir de suas condições concretas de existência, assimilando aquilo que se iguala entre sua vida e os discursos rappers. Tal fato foi apontado pelo entrevistado no trecho transcrito acima com a afirmação

“*daí por isso eu comecei a curtir Rap*”, que justifica a identificação com as histórias narradas neste gênero musical como o motivo que o leva a apreciá-lo.

Por outro lado, tal postura pode ser pensada a partir das contribuições de Bakhtin (2003) como um indicativo de que Piá, ao se “*identificar*” com a personagem da canção, acaba se fundindo com ela, o que, segundo o autor, dificulta o estabelecimento de uma relação estética. Para compreender este acontecimento é interessante retomar a problematização bakhtiniana sobre a tragédia de Édipo, vejamos:

Fundindo-me com Édipo e perdendo o lugar que *ocupo fora* dele, deixo de enriquecer o acontecimento de sua vida com um novo ponto de vista artístico inacessível a ele a partir do lugar único que ele ocupa, deixo de enriquecer esse acontecimento da sua vida como autor-contemplador; mas desse modo destrói-se a tragédia, que era justamente o resultado desse *enriquecimento fundamental* essencial inserido pelo autor-contemplador no acontecimento da vida de Édipo... Se o autor-contemplador perde a posição firme e ativa fora de cada uma das personagens e vem a fundir-se com elas, destroem-se o acontecimento artístico e o todo artístico como tal, no qual ele é elemento indispensável como pessoa criadora autônoma (Bakhtin, 2003, p. 65-66, grifos do autor).

Tomando a concepção bakhtiniana de que a relação estética reside no lugar “fora” do objeto estético que é acessível ao autor-contemplador, entendemos que o espectador também possui condição de contemplar o objeto estético a partir de uma perspectiva exterior, fato que lhe abre possibilidade de realizar seu excedente de visão e se inserir ativamente, ora rejeitando, ora confirmando, enfim, oferecendo acabamento estético ao objeto. Entretanto, desconsiderando seu lugar “fora” do objeto estético Rap, Piá se coloca numa postura “interna” a este, o que lhe proporciona se reconhecer na personagem da canção “Desculpa mãe”. Esta posição é tomada pelo entrevistado com tamanha intensidade que, no decorrer da entrevista, ele cita afetações corporais como decorrência do temor que sua vida pudesse ter o mesmo desenrolar que a da personagem. Aqui fica evidente que Piá não assume o lugar “fora” onde pode exercer seu excedente de visão em relação a música, perdendo assim, como diria Bakhtin (2003), a singularidade e insubstituíbilidade de seu lugar no mundo ao fundir-se com a personagem.

Essa música aí da mãe aí... tá doído! Esse som aí mesmo qualquer um que escutar vai ver que é o cara falando a real mesmo. Quando ouvi esse som deu vontade de parar com tudo, né cara? Parar de incomodar a velha mesmo, porque eu incomodava pra caramba, né? Deu vontade mesmo, uma parada assim que fez o cara pensar “pô tenho que parar de incomodar a velha”.

Aqui podemos reconhecer o vínculo de proximidade/identificação realizado pelo entrevistado em relação às personagens da canção. Conforme Bakhtin (2003), esta forma de se relacionar com a obra sonora indica que Piá vivencia de dentro a situação das personagens, condição esta que, por não ser seguida de um retorno a posição exotópica acessível ao entrevistado, não permite o acontecimento estético. Nesta perspectiva, a postura adotada por Piá é capaz de motivar um ato ético, ao gerar comoção diante do sofrimento experimentado pelas personagens da canção, mas é incapaz de proporcionar uma superação afetiva de sua condição. Isto significa que apesar de relatar ter “*vontade de parar com tudo*”, o entrevistado não conseguiu transformar seus pensamentos, sentimentos e ações em prol deste objetivo, na medida em que não indicou nenhuma transmutação significativa nas esferas de seu ser a partir do processo de apropriação musical.

Apesar de termos respaldo teórico em Bakhtin⁵⁴ (2003) para considerar que Piá não contempla esteticamente a canção “Desculpa mãe”, por fundir-se com a personagem desta obra artística, podemos problematizar esta perspectiva ao atentarmos para duas questões: a) Piá não contempla apenas a letra das músicas, mas também a “*base sinistra*”, o que indica que sua relação com o Rap não é exclusivamente cognitiva, mas também sensível-afetiva; b) os momentos nos quais o entrevistado se vincula a dimensão da alteridade, fato que ocorre justamente por ocasião da entrada de Piá na dimensão significativa do texto musical, o que indica que ele se descola (em alguma medida) de sua posição singular e passa a pensar a partir da perspectiva de outros jovens que vivem nas periferias do Brasil. Neste sentido, apesar do movimento de distanciamento (aparentemente) não ser realizado com a mesma intensidade com que ocorre a entrada de Piá na obra musical – condição esta que nos leva a considerar sua contemplação como um acontecimento ético – não podemos afirmar que o entrevistado, em outros momentos de sua apropriação musical, não estabeleça

⁵⁴ Vázquez (1999) e Vigotski (1999, 2003) também possuem perspectiva semelhante a bakhtiniana no que se refere a relação estética como um movimento de aproximação e distanciamento do sujeito em relação a obra artística.

com o Rap uma relação estética. Isto porque o processo de apropriação musical de Piá não é um fenômeno fixo e estável, mas acontecimento vivo e mesmo que em nossa entrevista ele tenha indicado o estabelecimento de uma relação pautada por uma postura ética com o Rap, podemos considerar (a partir das duas questões apontadas acima) que há a possibilidade do entrevistado contemplar esteticamente este gênero musical em outros momentos.

5.5 Trocando idéia com Mix

“O Rap tem que ter uma batida massa”

Mix tem 24 anos, possui o Ensino Médio completo, trabalha como atendente num estacionamento de carros e também atua como vendedor autônomo. É um jovem que se considera “*movido a música*”, afirmando que não houve apenas Rap, mas também outros gêneros musicais, especialmente o Rock’n’Roll e seus sub-gêneros, como o New Metal, por exemplo, fato este conseqüente das mediações musicais que obteve durante toda sua vida⁵⁵.

A partir de suas memórias musicais, o entrevistado cita que não lembra de ter vivenciado nenhuma experiência musical significativa por mediação de seus pais, porque “*eles nunca foram de ouvir música em casa*”. Assim, seu processo de apropriação musical esteve relacionado a seu círculo de amigos⁵⁶, dentre estes, seu primo, o qual lhe apresentou vários grupos de Rock, como Pearl Jam, Nirvana, NO FX, Raimundos, Legião Urbana, entre outros.

O Rap apareceu na vida de Mix quando ele tinha aproximadamente 13 anos, por intermédio do irmão de um amigo que morava próximo a sua casa, jovem este que andava de skate e conhecia várias bandas, principalmente de Rock e de Rap. O primeiro contato de Mix com o Rap foi por meio de uma coletânea chamada “Sampa Rap”, disco que não lhe chamou muita atenção, pois a “*batida não era massa*”. Algum tempo depois, o

⁵⁵ Isto fica evidente no seguinte comentário do entrevistado: “*Com os meus treze anos eu já conhecia uma galera, daí os caras curtiam Rock, Rap, curtiam Punk, tá ligado? É por isso que hoje eu curto de tudo*”.

⁵⁶ Os amigos aos quais Mix se refere foram seus vizinhos, amigos de escola e demais jovens que, assim como ele, andavam de skate e tinham o Rap e o Rock como gêneros prediletos.

entrevistado teve acesso a outro disco de Rap, “Holocausto Urbano”, do grupo Racionais Mc’s: “A primeira batida que eu me encarnei mesmo foi a do ‘Homem na estrada’. Foi massa, eu gostei pra caralho. Pô, daí dali pra frente eu comecei a curtir Rap”. Deste modo, foi a partir da audição deste vinil que Mix passou a se interessar pelo Rap, em virtude da forma como as músicas dos Racionais Mc’s se mostravam a ele, especialmente a canção “Homem na estrada”. Quando questionado sobre o que lhe chamou atenção nesta música, o entrevistado teceu o seguinte comentário:

Sei lá cara, o descuido da sociedade com a favela ali. Isso aí é uma realidade, tá ligado? E é foda cara, é a realidade dos caras lá e não dá pra virá as costas pra eles não. E o cara botou uma melodia ali que pra mim ficou massa, porque pra mim na música melodia é tudo e ficou massa pra caralho, tá ligado? Ficou massa, foi simplzinho ali oh, voz e violão, mas pra mim esse Rap ali é o Rap.

O entrevistado indica que a partir da audição deste disco dos Racionais Mc’s passou a se relacionar com o Rap de um modo intenso, sendo afetado pela totalidade deste objeto estético, constituída, em sua perspectiva, pela letra, a melodia, a batida e a voz do cantor. Esta postura do entrevistado vai ao encontro das idéias de Bakhtin (2003), Vázquez (1999) e Vigotski (1999, 2003) e, simultaneamente, se aproxima dos demais entrevistados desta pesquisa, ao apontar para a relação estética como uma relação que se estabelece com a totalidade do objeto estético, não se reduzindo apenas a uma de suas dimensões isoladamente.

A importância da dimensão sensível do objeto estético no processo de apropriação musical de Mix está presente durante toda sua entrevista, se configurando como um critério essencial para promover sua apreciação (ou não) de determinada música. Isto porque o entrevistado considera que “é foda quando tem uma letra massa e uma melodia que não vai. Daí eu considero bom, mas eu não me encarno em escutar aquela parada. Eu me encarno é quando tem letra, tem batida e tem melodia massa”. A perspectiva de nosso entrevistado, ao citar a necessidade da letra, da batida e da melodia serem “massa”, pode ser pensada a partir das contribuições de Bakhtin (1926), que consideram que há uma exigência básica de adequabilidade entre forma e conteúdo do objeto estético, pois “eles devem ser igualmente adequados um para o outro” (p. 11). Assim, o Rap aparece ao

entrevistado como uma canção, ou seja, união entre letra e melodia (Menezes Bastos, 1995).

Além de citar a necessidade de adequação entre letra, batida e melodia, Mix também considera importante “*a ginga de cantar*” do Mc, “*a paradinha assim da voz que os caras fazem*”, se aproximando da concepção de que a voz pode ser entendida como instrumento musical (Frith, 1987, Vigotski, 2003), na medida em que não apenas expressa a letra, mas atua na organização sonora da canção. Desta maneira, para que Mix se “encarne” em ouvir uma música é preciso que esta se mostre arquetonicamente⁵⁷ (Bakhtin, 2003), possuindo um acabamento estético que facilite ao entrevistado se colocar numa postura estética diante dela, uma vez que, segundo Vigotski (1999), é mediante a articulação de todos os componentes da obra artística que esta se configura em algo esteticamente significativo.

O fato de Mix considerar que “*na música a melodia é tudo*” e que “*o Rap tem que ter uma batida massa*” pode ser pensado a partir da característica do objeto estético como fenômeno físico-perceptível, destacando sua qualidade enquanto objeto sensível capaz de afetar o sujeito que se relaciona com ele a partir desta perspectiva (Vázquez, 1999). Isto porque, a partir das contribuições de Bakhtin (1998, 2003), Vázquez (1999) e Vigotski (1999, 2003), reconhecemos a dimensão sensível como o cerne da relação estética, condição sine qua non para sua realização. Neste sentido, a maneira como o Rap é apreendido por nosso entrevistado não se trata apenas de um ato perceptivo-sensorial⁵⁸, mas de um complexo processo subjetivo elaborado pelo sujeito a partir das qualidades objetivas deste objeto. Vigotski (1999, 2003) esclarece isto ao afirmar que a obra artística requer um trabalho psíquico difícil e árduo por parte de quem a contempla, atividade esta que não é percebida passivamente apenas com os órgãos do sentido, mas complexificada pela postura ativa do sujeito, que tem seu processo de percepção mediado pelo sentimento, por uma determinada maneira de pensar e pela imaginação.

⁵⁷ Numa perspectiva bakhtiniana, “a verdadeira noção central da pesquisa estética não deve ser o material, mas a arquetônica, ou a construção, ou a estrutura da obra, entendida como um ponto de encontro e de interação entre material, forma e conteúdo (2003, p. XVII).

⁵⁸ Ressaltamos que o próprio ato perceptível-sensorial em si não existe isoladamente dos demais processos psicológicos, já que “perceber é, pois, um processo complexo no qual não só se percebe sensivelmente, como também, por sua vez, se recorda, se imagina, se sente e também se pensa” (Vázquez, 1999, p. 136). Ademais, “trata-se de um processo vivido por um indivíduo concreto, mas condicionado pela sociedade em que vive” (idem, p. 137).

“Tem que acrescentar pra comunidade”

Apesar de não estabelecer hierarquia entre os aspectos constitutivos do Rap (letra, melodia, batida e voz), nosso entrevistado delega uma especificidade a letra. Isto porque, para ele, esta é o principal canal de acesso ao universo de significação da canção, apesar de não ser o único. Seca (2004), ao pesquisar rappers franceses apresentou uma discussão próxima a esta, mencionando que apesar da importância do ritmo, a palavra é uma dimensão central no Rap, já que é mediante a entrada no recitativo que o sujeito pode experimentar “estados alterados de consciência”⁵⁹ (p. 48). Com isto queremos assinalar que para nosso entrevistado, assim como para a maioria dos leigos em música, a letra aparece como uma espécie de centro organizador das afetações sentidas pelo sujeito no contato com o objeto estético. Noutras palavras, é como se a letra auxiliasse o ouvinte a se relacionar com a música, meio pelo qual o autor pode agir como um “orientador autorizado” do ouvinte, como diria Bakhtin (p. 191, 2003).

Mix cita GOG como o seu “orientador autorizado” no que diz respeito ao Rap nacional, tomando a produção deste rapper como dimensão essencial em seu processo de apropriação musical. Neste sentido, o entrevistado aprecia GOG não por querer ser como ele, mas por identificar sua própria perspectiva na produção deste rapper, fato este que lhe abre possibilidade de complexificar sua existência mediante seu processo de apropriação musical (Frith, 1987; Seca, 2004).

Eu comecei a curtir mesmo pra caralho assim depois que eu comecei a escutar GOG, tá ligado? O Rap que eu gosto é que defende mais a periferia... E pra defender a comunidade eu digo que é GOG, tá ligado? Defende mesmo, defende idoso ali que sofre pra caralho, não tem? Defende a área, entendeu? Ele tem sentimento com a comunidade ali, com quem mora ali, tá ligado? Eu conheci o GOG assim e porra fiquei escutando GOG, GOG, GOG... Pra mim Rap nacional é GOG.

⁵⁹ Este conceito é utilizado pelo autor para designar a intensidade da afetação vivenciada pelo sujeito no contato com a música, fenômeno descrito a partir de expressões como: êxtase, magia, delírio, estado hipnótico, sensação de transporte a outro mundo, etc.

O rapper é tomado pelo entrevistado como um artista que tem uma produção musical muito valiosa, na medida em que consegue “adequar” – no sentido bakhtiniano (1926) – as dimensões sonora e escrita do Rap, a tal ponto de oferecer as condições necessárias para que Mix se coloque numa postura estética diante da sua obra musical. Toda a afetação do entrevistado diante do Rap é justificada por ele em virtude da dimensão ética, que pode ser sintetizada com a seguinte frase: “*o Rap tem que acrescentar pra comunidade*”. Assim, podemos pensar a forma como Mix se apropria da produção musical rapper – principalmente a de GOG – como um enlace entre as dimensões estética e ética. Com isto não estamos colocando uma em detrimento da outra, pelo contrário, estamos estabelecendo uma relação de complementaridade entre ambas. Vigotski (2003), acenou para esta perspectiva ao discutir a importância da educação estética como uma maneira de “inserir as reações estéticas na própria vida” (p. 239). Ou, como diria nosso entrevistado, o Rap precisa ter uma “*batida massa*”, uma “*melodia massa*”, assim como “*tem que acrescentar pra comunidade*”. Isto fica evidente quando Mix cita a letra da música “A verdadeira malandragem”, do rapper GOG. Vejamos um trecho da letra.

Andei uns cinco metros vi meu vizinho bebum, cambaleando com a garrafa de rum. Há ou não há a verdadeira malandragem, véi? Se há não é essa que eu vejo aqui. Chegou minha lotação e eu preciso ir, meu vizinho se levanta pra depois cair. Diz que bebe todas mesmo não tá nem aí. Duvido que alguém seja feliz assim... Dona Maria do Livramento, merendeira, diz que a verdura no sacolão tá mais cara que na feira. Odeia droga, pilantragem, bebedeira. Não entende a diferença entre as igrejas. Com a comadre aprendeu suas primeiras letras. Não se envergonha de dizer que só às vezes come carne de primeira. Faz cara feia quando o marido tá de cara cheia. Odeia comentários sobre a vida alheia. Desde o início, o vício do filho foi um desafio, transformar o joio em trigo. Costuma dizer que ninguém nasce ruim, aprende aqui no mundo e se construiu o seu barraco de fundos, vai conseguir tirar o seu moleque desse poço. Há ou não há a verdadeira malandragem, véi? Se há, é ela que eu vejo aqui, disposição pra prosseguir. A verdadeira malandragem vale mesmo ouro, procurada nos bares, nos bailes, em vários lugares, é encontrada na senhora de idade, que procura em si dignidade e força de vontade.

Esta canção é indicada por Mix como uma síntese do que é o Rap em sua perspectiva, citando-a como uma música “*massa*”, que consegue adequar a voz, a batida, a melodia, e a letra. Esta última aparece como importante dimensão ao entrevistado, já que “*acrescenta pra comunidade*”, “*defende a periferia*” e mostra aos ouvintes “*que a verdadeira malandragem é viver*”, é ter “*disposição pra prosseguir*” e “*procurar em si dignidade e força de vontade*”. Com isto podemos perceber que não é qualquer Rap que “*encarna*” o entrevistado, pois como ele diz: “*Eu reciclo né cara, o que eu gosto e o que eu não gosto, tá ligado? O que serve pra mim e o que não serve*”. Em suas próprias palavras, o que “*serve*” é o “*protesto legal*”, exemplificado com esta canção, que alia os aspectos sonoro-musicais (batida, melodia e voz) com a letra, procurando “*botar uma parada legal na cabeça dos caras, pra sei lá, tentar viver feliz, correr atrás dos direitos do cara, estudar, sei lá, influenciar isso aí, não tem? Tem que ser bola pra frente*”. Esta fala de Mix corrobora com a perspectiva de M. Silva (1999), que considera as manifestações do Movimento Hip-Hop (Rap, Break e Grafite) como “*linguagens artísticas emotivas e reflexivas, cuja especificidade é encontrar sua estrutura no próprio relato da base para a própria base, não de fornecer uma explicação intelectualíssima dos problemas sociais*” (p.144). Para a autora, assim como para nosso entrevistado, o Rap se mostra como uma forma de discurso particular, pois “*é alguém da periferia falando para alguém da periferia*” (p. 144), fato este que possibilita aos sujeitos problematizar, a partir de suas próprias perspectivas, questões sociais complexas que delimitam seus modos de viver.

A maneira como Mix se relaciona com o Rap, especialmente com a canção “*A verdadeira malandragem*”, lhe possibilita tomar um posicionamento crítico a cerca de si e da sociedade. Isto fica evidente quando ele faz a seguinte afirmação:

O Rap trouxe pra mim, sei lá, mais humildade. Me fez enxergar um mundo diferente que eu não conhecia, porque os caras não falam na tv que o povo é sofredor, e ali mostra, né cara? Ali canta qual é que é, e o cara vai se ligando.

Desta forma, Mix se apropria do Rap como uma mediação para um processo reflexivo-crítico, no qual a música aparece como uma maneira do sujeito conhecer a si, administrar seus sentimentos e se localizar socialmente (Frith, 1987). Este complexo processo desenvolvido pelo entrevistado a partir da audição deste gênero musical apresenta

proximidades com a pesquisa de Tella (1999), que considera o Rap como uma forma dos jovens de periferia atuarem no sentido de resgatar sua auto-estima e construir identidades coletivas, uma vez que, mediados por este gênero musical, estes jovens passam a formar espaços de lazer e de mobilização social, atuando no sentido de problematizar seus sofrimentos cotidianos e construir alternativas para a superação dos mesmos, procurando assim, como diria Mix, “*acrescentar pra comunidade*”.

“Som que arrepia”

A possibilidade de Mix realizar seu processo de metamorfose (Ciampa, 1987), de poder “*enxergar um mundo diferente que não conhecia*” por meio do Rap, acena para uma forma de relação específica com este gênero musical: trata-se da relação estética. Isto porque, conforme Vigotski (1999, 2003), a transformação do sujeito não ocorre passivamente, por uma intencionalidade imanente ao objeto, mas devido a complexidade constituinte da vivência experimentada pelo sujeito que se coloca numa postura ativa diante do objeto estético, promovendo uma espécie de curto-circuito de suas emoções e permitindo a ele ir além da perspectiva de horizonte que dispunha até então.

A afetação experimentada pelo entrevistado no contato com o Rap esteve presente durante toda a entrevista, podendo ser sintetizada da seguinte forma: “*No Rap tem que rolar, assim como em todos os sons, tem que dizer alguma coisa pro cara e é por isso que arrepia. Tem som que arrepia o cara porque fala pra caralho*”. A forma como o entrevistado qualifica sua afetação diante do Rap, com a expressão “*arrepia*”, indica que sua relação com este gênero se configura numa poderosa experiência cognitiva e afetiva. Aqui Mix, juntamente com os demais entrevistados desta pesquisa, nos permite citar as contribuições de Vigotski (1999), acerca da relação estética como um acontecimento que envolve a totalidade do sujeito e do objeto que lhe constituem, promovendo ao sujeito uma vivência intensa que pode alterar sua forma de sentir, pensar e agir no mundo.

A referência que o entrevistado faz a respeito da necessidade do Rap dizer algo para que ele possa se arrepiar não é mera casualidade, mas fruto de sua postura diante deste objeto estético, já que ele toma a letra como o principal canal de acesso ao universo de

significação da canção, como já citamos anteriormente. Isto porque a partir do discurso rapper, Mix tem a possibilidade de se relacionar com a alteridade, via entrada no imaginário. Vejamos:

“Homem na estrada” é massa pra caramba porque fala ali do cachorro disputando o pão com as criancinhas, tá ligado? É foda, pô, tu imagina ali a cena, é foda saber que tem gente passando por aquilo ali, né cara? Fico imaginando, como é que pode ter gente vivendo assim? Porque pô, a gente vive bem, é pobre e tudo, mas pô, a gente vive legal comparado com os caras lá... Esses dias eu tive em São Paulo aí oh, porra é foda, só na entrada tu se arrepiou cara. Porra é feio cara, tá ligado? E lá mesmo o cara deve se revoltar porque os caras vivem no lixo. Eu passei bem no centro assim, sem falar que na entrada ali... oh, meu Deus, eu me arrepio falando agora!

A intensidade da afetação é tamanha que Mix se arrepiou durante a realização da entrevista, no momento em que tornou presente uma experiência que vivera em passado recente, fato possível justamente porque a imaginação toma a memória como ponto de apoio para sua realização (Vygotski, 1998). Neste trecho da entrevista fica evidente a produção imaginária realizada por Mix a partir do discurso rapper, indicada no momento em que utiliza a letra da música para imaginar a “cena” das crianças disputando o pão com o cachorro⁶⁰, atividade esta que lhe possibilita organizar seus pensamentos e sentimentos a partir das condições de vida das personagens que compõe este Rap, a tal ponto de se perguntar: “*como é que pode ter gente vivendo assim?*”. Tal fenômeno aponta para o enlace existente entre imaginação e emoção, sendo que por meio da relação com uma imagem pode ocorrer uma elaboração e/ou desenvolvimento dos sentimentos do sujeito (Vygotski, 1998), o que aconteceu com nosso entrevistado ao se arrepiar diante da imagem que tornou presente da cidade de São Paulo, imaginando o sofrimento vivenciado cotidianamente pelos moradores das favelas.

A afetação de Mix diante deste gênero musical revela um aspecto essencial do ser humano, a alteridade, dimensão esta que nos remete ao homem como um ser social, que se

⁶⁰ O trecho da letra a qual Mix se refere é o seguinte: “Empapuçado ele sai, vai dar um rolê. Não acredita no que vê, não daquela maneira. Crianças, gatos, cachorros disputam palmo a palmo seu café da manhã na lateral da feira” (Homem na estrada – Racionais Mc’s).

constitui ao mesmo tempo em que é constituinte de outros sujeitos (Vygotski, 1995), já que o “homem tem uma necessidade estética absoluta do outro” (Bakhtin, 2003, p. 33). Assim, a imaginação e a alteridade se mostram como componentes necessários para que Mix possa estabelecer uma relação estética com o Rap, permitindo-o transcender sua perspectiva pessoal, na medida em que realiza um movimento que parte de sua posição singular em direção a alteridade – via entrada no imaginário – para, em seguida, retornar (transformado) a sua posição singular. Aqui fica evidente como Mix realiza seu excedente de visão, a partir do momento em que, mediado pelo discurso rapper, toma uma posição exotópica sobre si e passa a perceber sua vida com outros olhos (Bakhtin, 2003), refletindo sobre a complexidade constituinte de seu viver e de outros jovens de periferia, enxergando assim, como ele disse, “*um mundo diferente que não conhecia*”. Este “mundo diferente” que o entrevistado experimenta a partir do excedente de visão que realiza em relação ao Rap proporciona-lhe a possibilidade de (re)configurar suas formas de sentir, pensar e agir, fenômeno que indica a importância e a complexidade do movimento exotópico exercido por ele, uma vez que, como bem demonstrou Bakhtin (2003, p. 64), “de dentro de si mesma a vida não pode gerar uma forma esteticamente significativa sem ultrapassar seus próprios limites, sem deixar de ser ela mesma”. Assim, a partir de seu processo de apropriação musical, Mix se desprende de sua perspectiva pessoal em direção à alteridade, se lançou no imaginário, o que lhe possibilitou voltar novamente para sua vida, agora enriquecido pelo excedente de visão que lhe foi acessível a partir de perspectivas diferentes da sua.

5.6 Trocando idéia com Sansão

“Brincando de carrinho e curtindo Rap”

Sansão é um jovem negro de 23 anos de idade, trabalha como motoboy e cabeleireiro afro. Filho de pai carioca e mãe paulista, ambos negros e apreciadores da música negra brasileira, Sansão afirma que desde sua infância viveu numa atmosfera

familiar envolvida com a musicalidade negra, em especial o Samba, gênero predileto de seus pais.

Juntamente com o Samba, Sansão teve acesso ao Rap, que apareceu já em sua infância a partir da relação com seus primos vindos de São Paulo. Sem precisar ao certo sua idade nesta época, ele cita lembranças de imagens suas nas quais seus primos escutavam Rap em casa e ele ficava “*brincando de carrinho e ouvindo ‘homem na estrada’ e os clássicos do Racionais daquela época*”. Assim, Sansão comenta que o Samba e o Rap estiveram presentes em sua vida, desde sua infância, como uma espécie de trilha sonora cotidiana – o Samba caracterizado pelas reuniões festivas e o Rap como elemento cotidiano envolvendo sua relação com seus primos.

A partir deste contexto, Sansão qualifica a música negra como algo “*natural*” em sua vida, já que fez parte de seu cotidiano e ocupou lugar central no seu convívio familiar, constituindo-se como mediação para momentos de confraternização e lazer entre familiares e amigos. Ao mesmo tempo, ele aponta que a música contribuiu para a sua constituição enquanto sujeito, indicando o Samba e, especialmente, o Rap como importantes mediações na sua vivência cotidiana da negritude, oferecendo-lhe referenciais da cultura afro. Aqui é importante atentar para a proximidade existente entre a perspectiva de nosso entrevistado e o trabalho de Azevedo e Silva (1999), que consideram a música como uma dimensão importante da vida dos afro-descendentes, pois está presente nos momentos mais ordinários, bem como naqueles onde se projetam movimentos de contestação e organização social, configurando-se como um espaço de lazer e de mobilização.

A identificação do entrevistado a partir da dimensão étnica fica evidenciada na forma como ele compreende a música, afirmando que “*a música é negra*”. Ao fazer tal afirmativa, Sansão identifica a raiz africana que subjaz todos os gêneros que ele aprecia: Rap, Samba, Reggae, Rock, Soul, Funk, Maracatu, dentre outros, sintetizada por ele mediante a “*percussão*”, apontando-a como indicativo da contribuição do negro para a musicalidade mundial. Deste modo, as falas deste entrevistado nos permite trazer à discussão a perspectiva de autores como Menezes Bastos (1995), que cita o batuque como forma mito-arqueológica das músicas negro-africanas no Brasil, e Tatit (2004), que considera os batuques negros como os inauguradores da sonoridade brasileira, uma vez que desde a colonização até os dias atuais, a percussão e a oralidade se mostram como

características centrais na música popular brasileira, indicando a corporeidade como sua dimensão essencial.

No que tange especificamente o Rap, o discurso de Sansão nos remete a pesquisas que consideram este gênero como um dos galhos da grande árvore da música negra (Pimentel, 2000), um herdeiro da black music (Azevedo & Silva, 1999), já que os Dj's propuseram uma re-significação deste repertório musical e o transformaram em Rap, no início dos anos 80⁶¹. Assim, é preciso reconhecer que o Rap surgiu a partir de um longo percurso da música negra, caracterizado como uma sofisticada fusão entre a oralidade africana e a utilização de tecnologia musical⁶² (Magro, 2002; Spósito, 1994).

“Um negro numa cidade alemã”

Sansão nasceu em Blumenau, cidade com forte colonização alemã, sendo sua família a única família negra do bairro onde passou a infância, fato que gerou importantes conseqüências para suas experiências e de seus familiares.

Eu lembro que da minha idade todos os meus amigos sempre eram branco, alemão que falava alemão e tudo, tá ligado? Lembro de entrar nas casas assim, de ser convidado pras festas de família, aí isso é coisa que todo cara faz, tá ligado? Ele conta cinco piadas de negro e diz que o melhor amigo dele é negro e que ele não é racista... Tipo, na escola os moleques vinham atrás de mim e me batiam sem motivo, tá ligado?... As meninas nunca queriam ficar comigo.

O entrevistado cita que sua infância foi marcada por uma forte contradição entre os referenciais que possuía em casa, ligados a afro-descendência, e os expressos no contexto social, caracterizados pela cultura germânica. Conforme seus relatos, ele e seus familiares sofreram constante preconceito racial, expresso, por vezes, de forma direta, mediante agressões físicas e verbais, mas, principalmente, de maneira velada, manifesta sutil e

⁶¹ Apesar de não se limitar a black music, esta é a principal referência utilizada pelos Dj's brasileiros para a realização de suas produções, especialmente os artistas negros norte-americanos dos anos 70 (Azevedo & Silva, 1999). No Brasil, são considerados representantes deste repertório musical artistas como Tim Maia, Jorge Bem Jor, Gerson King Combo, entre outros.

⁶² Ver o capítulo “O Rap e sua(s) trajetória(s) sonora(s)”.

indiretamente, porém não menos nociva. Assim, na maioria das vezes, seja nas interações sociais ou em seu contexto familiar, a questão do preconceito racial não era colocada abertamente, mas tratada de forma indireta, configurando o que se costuma chamar de mito da democracia racial⁶³.

Sua mãe se configurou como importante mediação neste contexto, pois problematizou o lugar social dado ao negro na cidade de Blumenau e apontou para a necessidade de Sansão valorizar a si próprio como afro-descendente.

Minha mãe não vinha dizer assim “cuida com isso ou cuida com aquilo”, pra andar na linha, tá ligado? O que minha mãe dizia era “oh, as pessoas vão vim falar de ti, mas ergue a tua cabeça, tu não é feio, tu é diferente”, entende? “Muita gente tem medo do diferente” e coisa assim, entendeu? Tipo, pra auto-estima.

O entrevistado nos conta que sua mãe procurou lhe ensinar o “valor da cultura negra”, porém o fazia de forma sutil. No Rap, Sansão reconheceu a mesma intencionalidade, entretanto, diferentemente de sua mãe, este gênero trata o preconceito racial a partir de uma postura mais incisiva e direta, fato este que afetou intensamente o entrevistado.

Eu me identifiquei com o Rap por ter nascido numa cidade alemã sendo negro, tá ligado? Eu sofro preconceito desde que eu lembro de tá caminhando até hoje... É uma música que começou a dizer “negro é bonito, negro é bom, negro é capaz”, tá ligado? “Teu cabelo não é ruim, teu cabelo é enrolado e fica bonito redondo”, tá ligado? Isso eu lembro desde moleque. É uma música cantada pra mim, pros meus irmãos, pra minha família, tá ligado? E coisa que tu não tá acostumado... O Rap foi sempre uma coisa que foi contra o que eu ouvia na rua dos outros.

⁶³ Conforme Munanga (1994), o mito da democracia racial é baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três etnias constitutivas do Brasil (índio, negro e branco) e possui profunda penetração na sociedade atual, exaltando a idéia de convivência harmoniosa entre os membros destes grupos étnicos. Segundo o autor, tal fenômeno permite que as desigualdades sejam proliferadas, pois encobre os conflitos raciais e impede aos sujeitos das comunidades não-brancas tomarem consciência dos sutis mecanismos de exclusão aos quais estão expostos cotidianamente.

A relação de Sansão com a música, em especial com o Rap, esteve ligada desde sua infância com a questão étnica, uma vez que a musicalidade negra foi uma dimensão constitutiva de seu ser a partir do convívio familiar, configurada como mediação para a sua constituição enquanto sujeito ativo. Neste sentido, o Rap aparece ao entrevistado como “*uma música que coloca o negro como símbolo*” e manifesta o “*amor pelo negro*”, fato que lhe possibilita questionar a imagem do negro como “*feio*”, “*incapaz*”, e reconstruí-la como um ser humano que possui as mesmas capacidades que qualquer outro.

A dimensão étnica também pode ser evidenciada no momento em que o entrevistado cita a música “Júri racional” dos Racionais Mc’s como uma canção que marcou sua relação com este gênero musical. Ao falar desta música, o entrevistado se remete a sua letra, que trata do preconceito racial exercido pelos “*brancos*” e reforçado pelo próprio “*negro que não se assume*”, indicando a necessidade da “*auto-valorização do negro*”. A seguir temos um trecho da letra:

Você não tem amor próprio fulano. Nos envergonha, pensa que é o maior, mas não passa de um sem vergonha. Seus atos por si só definem sua personalidade. Mas a inferioridade que você sente no fundo dá aos racistas imundos razões o bastante pra prosseguirem nos fudendo como antes ... Existe um velho ditado do cativo que diz que um negro sem orgulho é fraco e infeliz como uma grande árvore que não tem a raiz. Mas se assim você quis, então terá que pagar ... Estou falando sobre nossa auto-estima, mas você despreza o seu irmão, não dá a mínima ... Quero nos devolver o valor que a outra raça tirou, esse é meu ponto de vista, não sou racista, morô? ... Auto-valorização, esse é o título da nossa revolução. Capítulo 1, o verdadeiro negro tem que ser capaz de remar contra a maré, contra qualquer sacrifício. Mas no seu caso é difícil, você só pensa no seu benefício (Júri Racional – Racionais Mc’s).

Esta canção é apontada pelo entrevistado com intensidade emocional, uma vez que ele próprio durante sua infância chegou a considerar que “*o negro era feio, que não era capaz*”, reafirmando o preconceito que ele próprio vivenciou⁶⁴. A partir da audição do Rap,

⁶⁴ Sansão refere que esta postura de reafirmar o preconceito racial ocorreu num período em que ele tinha acesso apenas a interações sociais calcadas no referencial euro-centrado, quando tinha contato apenas com pessoas brancas. A partir da audição do Rap e do relacionamento com pessoas negras, Sansão conta que obteve outros referenciais para suas ações.

especialmente desta canção, Sansão indica uma possibilidade de mudança em sua postura em relação à questão étnica, citando lembranças de quando ficava em casa ouvindo esta música junto com seu tio “sobre o irmão que traiu a cor” e discutindo esse assunto com sua mãe.

Sansão considera o Rap como o seu “veículo de informação”, citando-o como um meio possível de obter informações e referenciais que o auxiliem a construir sua perspectiva de vida numa postura crítica diante do que vive.

Se eu ligar a tv eu não vou ver um cara com dread, não vou ver um negro, tá ligado? No Rap eu posso ouvir um pouco de mim, da minha história, alguém falando de mim pra mim, com o meu jeito de falar, com o meu jeito de se vestir... É um veículo de comunicação que pra mim fala a verdade, não se omite, não é aquela imprensa marrom que a gente vê hoje... Eu sou o que eu sou pelo Rap, o Rap me deu muita instrução, me ensinou muita coisa. Me ensinou a valorização negra, a questionar mais o por quê que isso é certo e por quê que isso é errado, tá ligado? Me ensinou a questionar, me ensinou a me valorizar, me ensinou a respeitar, tá ligado? O Rap me ensina a ter respeito com os mais velhos, com crianças, com diferentes raças, com diferente religião, com o credo, até mesmo o homossexualismo que eu tinha preconceito.

Aqui podemos perceber a importância do Rap como uma manifestação urbana juvenil que apresenta um discurso étnico-racial e problematiza a marginalidade da população afro-descendente, numa “tentativa dos próprios negros se fazerem ouvir de forma peculiar, ou melhor, através de várias ‘falas’: a verbal, musical, vestimentária, performática” (Souza, 2002, p. 32). Isto possibilita ao entrevistado tomar o Rap como mediação para uma postura crítica, mediante a qual passa a perceber a si próprio, a questionar seu cotidiano e a projetar novas formas de viver. Desta maneira, a partir de seu processo de apropriação musical, Sansão não apenas critica a imagem desqualificada do negro blumenauense, mas passa a procurar referenciais neste gênero musical para reconstruir a imagem do negro (e de si próprio) como potencialidade⁶⁵. Esta caracterização do

⁶⁵ “Potência é a dimensão irreprimível de luta pela emancipação” (Sawaia, 2004, p. 174). Para a autora, inspirada em Espinosa, potência não é uma instância natural e imanente, mas acontecimento ético-político, da ordem do encontro, exercida a partir das condições de existência (sociais, históricas, culturais, econômicas, etc) dos sujeitos.

Rap não apenas como denúncia, mas também como possibilitador de novas perspectivas foi apontada por Tella (1999), ao citá-lo como importante elemento para a afirmação da negritude, mediante o qual se fazem importantes resgates culturais.

Importante destacar que esta possibilidade de relação que o entrevistado constrói com o Rap não está circunscrita somente à letra das músicas. Há de se fazer esta ressalva, pois a dimensão étnica deste gênero musical está já em sua forma, constituída pelo canto falado e pelas batidas e sons percussivos que lhe compõe, antes mesmo de qualquer temática que possa estar em seus versos. Isto porque são estes elementos que nos permitem identificar o Rap como um gênero pertencente à música negra, constituído num movimento que alia tradição e tecnologia, utilizando referências de gêneros como o Funk e o Soul, por exemplo (Magro, 2002; Spósito, 1994; Tella, 1999; Vianna, 1988, entre outros). Tal fato aparece nas palavras citadas por Sansão no início deste capítulo, quando faz referência à musicalidade negra – “*a percussão*” como dimensão essencial em seu processo de apropriação e que lhe permite transitar por diferentes gêneros musicais.

Além das conversas com sua mãe e da audição dos Rap’s, Sansão indica outro elemento importante para a re-construção de sua identidade étnica – a vivência da cultura afro mediante o contato com pessoas negras.

Eu lembro a primeira vez que eu subi aquele morro, a galera tocando Samba, eu vendo aquela negrada assim andando pra lá e pra cá, eu digo “meu, tenho que vir pra cá!”. Daí eu lembro que a partir desse dia eu saía da aula, ia pra casa, tomava banho e já vinha direto pro morro na casa do Mano⁶⁶. Lá eu ficava quatro, cinco dias, dormia lá, tá ligado? Eu tenho a mãe e o pai dele também como meus pais... As coisas que eles tinham, de poder brincar com negro, de conviver junto ali, de ter um sambão rolando, de ver negro andando pela rua, isso tinha no bairro deles, mas isso nunca tinha no meu, tá ligado?

Este relato do entrevistado é de grande valia para que possamos compreender a importância da mediação de pessoas negras em seu processo de apropriação musical. Tal experiência possibilitou a ele re-significar a sentença “*um negro numa cidade alemã*”. Se antes Sansão se sentia desconfortado por ser “*diferente*” de todos seus amigos “*brancos*”,

⁶⁶ Nome fictício.

a partir do convívio com pessoas negras ele passou a vivenciar o sentimento de comunidade, considerando o “*morro*” um lugar identitário capaz de lhe oferecer “... segurança e uma forte dose do sentimento de sentir-se gente entre pares” (Sawaia, 1995, p. 23). Comunidade entendida aqui como um tipo de vida em sociedade onde todos são chamados pelo nome e reconhecidos como seres humanos (Guareschi, 2004). Nesta perspectiva, é importante notar a multidimensionalidade constituinte dos espaços das cidades, uma vez que estes podem conter ao mesmo tempo o “estar junto” e o “estar discriminado”, a exclusão e a inclusão, conforme se configuram as relações estabelecidas entre os sujeitos (Sawaia, 1995). Aqui nos aproximamos da pesquisa de Magro (2002), que aponta o Movimento Hip-Hop como um espaço de referência para jovens de periferia, desenvolvendo um “sentido de comunidade que fundamenta um sentido de identidade radicalizado na experiência social, cultural e étnica” (p. 69).

Destarte, as conversas com sua mãe, o contato com o Rap e a vivência do sentimento de comunidade experimentado na relação com pessoas negras, se configuraram como mediações importantes para o entrevistado no questionamento do lugar social dado ao negro blumenauense e, simultaneamente, na re-construção da imagem de si a partir de elementos da cultura afro. Cabe ressaltar aqui o lugar privilegiado que o Rap ocupa no viver do entrevistado, onde “a música transformou-se em uma forma de resistência e preservação da memória cultural negra” (Tella, 1999, p. 61). Em suas palavras, “*o que a música veio me dizer também e a minha mãe sempre fortaleceu foi o meu lado negro*”.

“Revolução pelo cabelo”

Como podemos perceber, a partir da relação com o Rap, com sua mãe e com a comunidade negra, Sansão questionou a desqualificação da imagem do negro e re-construiu-a como potencialidade. Este acontecimento, considerado a partir das contribuições de Vygotski (1995), pode ser pensado como um processo de configuração do coletivo (elementos da cultura afro em contraposição à germânica) em singular (aspectos constitutivos do ser de Sansão), mediante o qual o entrevistado teve a possibilidade de

(re)construir sua perspectiva singular, sem deixar de pertencer a um dado contexto coletivo (um negro numa cidade alemã).

A configuração do coletivo em singular, sem deixar de continuar sendo social, se realiza mediante um movimento dialético entre o objetivo e o subjetivo. Conforme Sartre (1984), objetividade e subjetividade são esferas constitutivas do humano que se desenvolvem mutuamente num constante movimento de ir e vir de uma dimensão à outra, pois não há subjetividade que não se objetive, nem objetividade sem um processo de subjetivação. Assim, a partir desta perspectiva, é preciso que a apropriação musical realizada por Sansão se objetive em alguma esfera de seu ser, para que, novamente, possa passar pelo processo de subjetivação, configurando o constante movimento de seu viver, em totalizações abertas e inacabadas entre objetividade e subjetividade (Maheirie, 2002).

Neste momento é interessante atentar para o nome fictício dado ao entrevistado. Trata-se de uma referência à mitologia grega, isto porque o entrevistado, semelhante ao personagem mítico, apresenta o cabelo como fonte de energia para suas ações.

Ela [mãe] fez as tranças em mim, ela disse pra mim não cortar mais o meu cabelo. Porque o negro de Blumenau só raspava o cabelo e se deixasse grande o pessoal achava feio. Eu lembro que eu uso trança raiz, aquela rasteirinha, desde 98, fui um dos primeiros a usar esse penteado aqui, usar mesmo, não fazer um tempo e tirar. Desde 98 eu uso trança e nunca mais cortei o cabelo. E no começo tinha muito preconceito, o pessoal passava e falava sempre. Quando eu fiz dread foi a mesma coisa... E através disso minha mãe foi me ensinando que é bonito, é cultura, é nosso, entendeu?

Sansão aponta seu cabelo como um elemento capaz de promover e expressar sua apropriação da cultura afro. Desta maneira, o processo de re-construção de sua identidade étnica como potencialidade passou por uma apropriação corpórea dos valores afro, sendo que as tranças se constituem numa forma de exaltar as características negras e de se contrapor aos negros blumenauenses que, em sua maioria, procuram se aproximar do padrão euro-centrado de beleza.

O entrevistado indica que sua “*aceitação da negritude*” ocorreu mediante vários acontecimentos – conversas com sua mãe, audição de Rap’s, contato com pessoas negras, etc. – entretanto, o cabelo ocupa uma especificidade neste processo, já que ao mesmo

tempo em que atua como mediação no processo de subjetivação de sua identidade étnica, é também uma possibilidade de objetivação, uma vez que ele atua como cabeleireiro afro.

Quietinho, assim como o Rap é uma forma de revolução, eu também tô fazendo a minha revolução pela cidade. O Rap também me fala isso, tá ligado? Espalha, prolifera a tua cultura... Pra muitos eu tô fazendo só um penteado, só que eu tô proliferando a minha cultura, tá ligado? Isso é cultural, tipo um cara como tu⁶⁷ [se referindo ao pesquisador, que é branco] não vai sofrer o que eu sofri, não vai ter barreiras que eu tive. Mas se tu tiver o cabelo como eu tenho, tu já vai ver outra coisa, tu vai ter um outro ponto de vista, tá ligado? Vai passar por certas coisas que tu não passaria de preconceito. É desse jeito que eu tô fazendo a minha parte, que o Rap me ensinou.

Para que possamos compreender os penteados afros realizados pelo entrevistado como uma possibilidade de objetivação do “*amor negro*”, é necessário atentar para a forma como ele realiza seu processo de apropriação musical, haja vista a constituição mútua existente entre os processos de objetivação e subjetivação.

A possibilidade do Rap se configurar como mediação para uma postura crítica de Sansão no que diz respeito a sua identidade étnica aconteceu em meio a um processo que não se restringe ao ato cognitivo. O entrevistado indica que este gênero musical lhe afeta em sua totalidade, envolvendo-o sensível e cognitivamente, uma vez que sua relação com a música não se reduz ao seu “conteúdo”, mas, acima de tudo, porque a musicalidade – “*a percussão, o instrumental, a batidona, o gravezão*” – é algo que lhe cativa⁶⁸. Em suas palavras: “*é uma identificação total, é cultural, é a música e a política*”.

Sansão refere que para ocorrer essa “*identificação total*” é preciso que sua relação com o Rap se estabeleça de uma forma totalizadora, envolvendo todos os elementos que ele considera constituintes deste gênero, se aproximando da perspectiva de Vázquez (1999), que considera o objeto estético constituído pela unidade de seus aspectos sensíveis, formais e significativos.

⁶⁷ Importante destacar que os enunciados constitutivos desta entrevista precisam ser concebidos sempre a partir da condição de interação existente entre os sujeitos, lembrando que “cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva” (Bakhtin, 2003, p. 297).

⁶⁸ Sansão afirma que a percussão lhe permite transitar pelos diversos gêneros musicais, pois, para ele, “tudo liga a percussão”.

Eu gosto da musicalidade, da batida, duma levada. O Rap pra mim tem que ser nessa linha aí. Só que tem que ser inteligente... Uma discussão inteligente, um assunto que eu acho que deve tá sendo proliferado, entendeu?... Pra mim um Rap bom é isso. Eu faço uma mistura da instrumental da música, mas tem que ter algo cantado em cima dessa música... O que eu ouço, o que eu procuro, é a mistura da música boa, da batida boa, com uma letra que me interessa.

Sansão afirma que sua apreciação está condicionada ao conjunto da obra sonora, indicando-a como uma totalidade composta por: a) ritmo: designado como “*musicalidade*”, “*base*”, “*instrumental*”, “*batida*”, “*levada*”, “*gravezão*”; b) letra: “*conteúdo*”, “*discussão inteligente*”, “*informação*”; c) performance do cantor: “*flow*”, “*é o estilo que o cara canta*”, “*o jeito de falar*”.

O entrevistado indica que a performance do cantor ocupa uma especificidade, “*porque o Rap é isso, tu vai pegar uma instrumental e quem manda é o maluco na voz*”. A importância da forma como o Mc canta pode ser percebida quando Sansão cita os Racionais Mc’s como o melhor grupo de Rap brasileiro por ter os melhores Mc’s do país: “*eles conseguem pegar uma música de nove minuto, com um instrumental de uma caixa, um ximbau e um bumbo, e conseguem fazer uma música muito louca*”. Esta postura do entrevistado pode ser pensada a partir das contribuições de Frith (1987), que considera a identificação do ouvinte um fenômeno realizado a partir da forma como o músico se relaciona com seu público, pois quanto mais verdadeiros e espontâneos forem os músicos em relação ao sentimento que buscam transmitir, mais intensa será a identificação de seus ouvintes.

Apesar de conceder uma especificidade ao canto do Mc, Sansão se apropria do Rap a partir da relação de recíproca constituição entre todos os componentes da obra musical. Isto pode ser percebido quando o entrevistado comenta que há músicas em que apenas um elemento é “*bom*” – seja o ritmo, a letra ou o estilo de cantar do Mc – entretanto, este não é um tipo de Rap que ele aprecia, já que prefere ouvir músicas que conseguem “*misturar*” estes elementos sem estabelecer hierarquia ou, como diria Bakhtin (1998, 2003), compor uma estrutura arquitetônica. Aqui fica evidente que o processo de apropriação musical de Sansão está vinculado não apenas ao discurso político dos rappers, mas também a

“*musicalidade*”, caracterizada por uma forma sensível capaz de fazê-lo entrar num processo de significação, uma espécie de convite para adentrar no “*conteúdo*” das músicas. Numa perspectiva bakhtiniana (2003), podemos considerar que tal fenômeno ocorre em virtude da forma como Sansão se posiciona diante deste gênero musical, conseguindo exercer seu excedente de visão em relação a este, na medida em que contempla a totalidade da obra musical e não se detém apenas aos seus elementos isoladamente.

Sansão ilustra isto ao justificar o motivo que o leva a apreciar um grupo de Rap, citando, por exemplo, MV Bill em contraposição a Facção Central. A justificativa para sua postura diante destes dois rappers está justamente na forma como ele percebe suas produções, já que, para Sansão, “*é a mesma coisa sendo discutida só que de formas diferentes*”. O entrevistado considera o primeiro como um rapper “*inteligente*”, que tem uma “*sonzera*” e que é capaz de “*quebrar as barreiras*”. O segundo, por sua vez, não é concebido como “*ruim*”, pois tem sua relevância porque “*também fala a verdade*”, porém o entrevistado não “*curte*”, já que, para ele, estas músicas “*criam ainda mais barreiras*”. Esta capacidade que alguns rappers têm de “*quebrar barreiras*” é indicada por Sansão como algo central em seu processo de apropriação musical, considerando esta como uma possibilidade catártica – no sentido vigotskiano do termo (1999). Assim, ao falar sobre esta “*quebra de barreiras*”, o entrevistado se refere a possibilidade que ele percebe em alguns rappers de poder transformar seus sentimentos e pensamentos, modificando sua forma de sentir e agir no mundo. Vejamos:

Quando eu ouço um Rap, quando eu ouço MV Bill, ao mesmo tempo que eu acredito que essa vinda já era, que talvez numa segunda vinda a humanidade tenha um jeito, uma salvação, uma coisa assim, tá ligado? O Rap ele também me diz que eu não posso parar... Que nem diz o MV Bill, meu dinheiro entra pela porta de entrada e eu não, pela porta de serviço. Sentimento de revolta e a auto-estima vem junto, tá ligado? Cada obstáculo que o Rap demonstra ele mostra como um obstáculo, mas ele me faz entender como um desafio também, algo a ser superado, que me dê mais força pra continuar nessa caminhada, ensinar isso pro meu filho. É isso, tenho sentimento de revolta, de amor, raiva, tem tristeza, tem alegria, vitória, vejo derrota, mas ele me ensina que eu tenho que ir atrás da vitória.

Neste trecho podemos perceber a complexa teia de sentimentos e emoções mediante as quais o processo de apropriação musical de Sansão se realiza. Aqui podemos notar que o Rap é vivenciado pelo entrevistado como algo que lhe afeta em duas direções simultâneas: Sansão acredita que “*esta vinda já era, que talvez numa segunda vinda a humanidade tenha um jeito*”, assim como entende que o Rap lhe mostra as dificuldades como um “*desafio também, algo a ser superado*”. Neste sentido, a superação buscada pelo entrevistado é realizada num movimento de síntese aberta entre contrários, indicando a vivência catártica, mediante a qual ocorre a transformação de emoções angustiantes e desagradáveis em seus opostos. A importância desta vivência está no fato de que, mediante a transmutação afetiva, Sansão pode reorganizar seus processos psicológicos, observando os fenômenos de sua vida com outros olhos (Vigotski, 2003).

Importante lembrar que o valor da vivência estética, segundo o autor russo, está na intensidade com que afeta o sujeito que a realiza, não como algo que determina (causa) sua ação, mas como possibilidade de mediação que pode criar um estado sensível para ações futuras. Neste sentido, podemos compreender que Sansão estabelece uma relação estética com o Rap a tal ponto de promover uma metamorfose em seus sentimentos e pensamentos, “*quebrando barreiras*” e criando a partir desta catarse novos horizontes de possibilidade para seu ser: se antes Sansão era o menino que se achava “*feio*” e “*incapaz*” por ser negro, agora ele é um “*negro com orgulho*”, um cabeleireiro afro que “*espalha a cultura negra*” por uma cidade de colonização germânica e incentiva assim as pessoas a ter “*um outro ponto de vista*”.

A atuação profissional como cabeleireiro afro, enquanto uma forma de objetivação encontrada pelo entrevistado a partir de seu processo de apropriação musical, pode ser problematizada a partir do conceito de exotopia proposto por Bakhtin (2003). O autor utiliza este termo para se referir justamente a este “*outro ponto de vista*”, no qual, podemos dizer que o entrevistado afirma ter conseguido obter mediante o Rap e que busca incentivar em outras pessoas por meio dos penteados afro, procurando instaurar novos processos de subjetivação e objetivação na cidade em que reside. Neste sentido, podemos considerar que Sansão conseguiu “*quebrar barreiras*” de seu viver, transcendendo os horizontes que se mostravam dispostos em seu cotidiano ao se colocar como outro para ele mesmo, condição esta que lhe permitiu acessar novos modos de contemplar e de constituir a si mesmo e aos

demais, tomando a cultura afro como norte. Este acontecimento, como diria Bakhtin (2003), demonstra a necessidade estética absoluta que o homem tem dos outros, uma vez que somente a partir desta posição exterior (que é inacessível ao sujeito que permanece fixado em sua posição axiológica no mundo) é que o acabamento estético se torna possível.

6 JUNTO E MISTURADO, É LADO A LADO⁶⁹ (Sintetizando as Análises)

Neste momento apresentamos uma síntese das análises empreendidas no capítulo anterior. A opção por esta forma de apresentação, primeiramente numa perspectiva singular, análise intranúcleo de significação, para uma posterior análise internúcleos (Aguiar, 2006), foi tomada durante a realização da pesquisa em virtude da complexidade das informações adquiridas. Esta postura metodológica, considerando as contribuições de Vygotski (1992, 1995), Bakhtin (2006) e Sartre (1984), teve como intuito compreender de maneira viva e histórica o fenômeno investigado, procurando efetuar uma análise construtiva-interpretativa capaz de respeitar a dimensão interativa da produção de conhecimento e histórica do ser humano, sem descolá-lo dos processos e relações que o constituem. Além disso, tal opção buscou oferecer ao leitor uma visão totalizadora da investigação realizada, procurando lhe disponibilizar acesso à complexidade das informações adquiridas e das análises empreendidas.

Apesar de não realizarmos uma análise técnica, musicológica, do Rap, nossas reflexões sobre a forma como os entrevistados se apropriaram deste gênero musical procuraram não tratar a música como mero adereço desta investigação, uma vez que concebemos a especificidade do objeto estético Rap como condição constituinte do fenômeno estudado. Isto foi o que nos motivou a manter durante toda a pesquisa um intenso diálogo, não apenas com autores da Psicologia, mas também da Antropologia, Sociologia, Etnomusicologia, Filosofia, entre outras áreas, a fim de não reduzir a compreensão do processo de apropriação musical.

A seguir, apresentamos os núcleos de significação comuns, construídos mediante a articulação das informações adquiridas com os entrevistados.

⁶⁹ Refrão da música “Junto e Misturado”, de MV Bill.

O corpo no processo de apropriação musical

A dimensão corporal se mostrou como um dos pontos essenciais para o processamento de análise desta dissertação, aparecendo nas falas de todos os entrevistados como elemento constitutivo da maneira como eles se apropriaram do Rap. Isto nos alertou para o fato de que não podemos pensar o processo de apropriação musical como um fenômeno desencarnado, já que, a partir da perspectiva sócio-histórica, todo e qualquer acontecimento humano deve ser tomado em sua totalidade, sem o estabelecimento da clássica cisão cartesiana entre objetividade-subjetividade e/ou corpo-mente. Assim, com o desenrolar da pesquisa, pudemos perceber que o processo de apropriação musical, como um movimento de subjetivação, está impreterivelmente relacionado a processos de objetivação, o que caracteriza o subjetivo e o objetivo como esferas que se constituem mutuamente (Sartre, 1984).

Apesar de o corpo ser uma condição de exigência para a apropriação musical, este não se mostrou de forma homogênea nas falas dos jovens entrevistados nesta pesquisa, indicando que em cada sujeito a dimensão objetiva aparece de modo singular, posto que o corpo “é a posição de nossa subjetividade em meio as coisas. Neste sentido, a corporeidade é sempre o ponto de onde a consciência se faz presente no mundo” (Barrios, 1999, p.80).

Três entrevistados apontaram uma maneira semelhante de singularizar a dimensão corporal ao promover uma interface entre a música e o esporte. Brown, Jão e Mix indicaram esta perspectiva ao citar a prática do skate mediada pela apreciação musical do Rap, sendo que Jão acenou também para o basquete de rua como uma atividade física mediada por este gênero musical. Para estes jovens, tanto em relação ao skate quanto ao basquete, o Rap se mostrou como um elemento constituinte de suas ações, na medida em que “*sempre tinha um som pro cara andar de skate*” e também “*não tem como jogar streetball sem escutar Rap, porque se transforma em basquete*”.

Esta possibilidade da música agir como mediação para a prática esportiva pode ser pensada a partir de um elemento que une estas duas ações (música e esporte) aparentemente tão distintas: o corpo. Seja em relação à música ou ao esporte, o corpo se mostra como importante dimensão, uma vez que, tanto para a apreciação musical quanto para a prática esportiva, ele não é apenas um meio, mas condição constituinte de ambas as atividades.

Maheirie (2002b), que toma como base a ontologia sartreana, nos auxilia a compreender isto ao conceber o homem como um ser que se constitui, ao mesmo tempo, como corpo (objetividade) e consciência (subjetividade), não se limitando a nenhuma destas dimensões isoladamente e considerando que a consciência é intencionalidade que está sempre direcionada para algo que ela não é. Neste prisma, não é por meio do corpo que os entrevistados ouvem música ou praticam esporte, já que eles são o próprio corpo ouvindo Rap ou andando de skate. Assim, o corpo permite aos entrevistados, simultaneamente, realizar seus processos de subjetivação e objetivação, abrindo margem para a constituição de novos sentidos de seus corpos em devir.

Os processos de subjetivação desenvolvidos pelos entrevistados a partir de suas relações com o Rap ficaram evidentes no capítulo anterior quando tratamos das metamorfoses que eles realizaram em suas formas de pensar e sentir. Já os processos de objetivação puderam ser percebidos de forma indireta em todos os entrevistados, nos momentos em que eles acenam para transformações em suas formas de agir em virtude da mediação deste gênero musical. Aqui é importante lembrar que a música não age como uma determinação, mas como mediação das ações do ouvinte (Vigotski, 1999), condição esta que pode ser percebida quando Brown afirmou que a partir deste gênero musical ele passou a refletir criticamente sobre o que era ser *“malandro”*, o que lhe permitiu mudar sua forma de agir, tanto numa perspectiva singular (*“a verdadeira malandragem é estudar, é dar uma força pra coroa”*), quanto coletiva (*a situação é ruim, mas tem que mudar, não é assim não, vamos aí, vamos fazer alguma coisa pelo bairro aqui, tá ligado? Aí comecei a me envolver mais com a Associação de Moradores”*).

Os processos de subjetivação e objetivação realizados pelos entrevistados puderam ser percebidos de uma forma bastante esclarecedora nas falas de Sansão, que nos auxiliaram a compreender a indissociabilidade destas dimensões constitutivas do humano. O ponto de encontro dos processos de subjetivação e objetivação do Rap vivenciados por Sansão foi o corpo, onde a cor de sua pele foi imprescindível em seu processo de apropriação musical, já que para ele o Rap apareceu como uma forma de apropriação e de valorização da cultura afro. Isto permitiu a Sansão re-significar o lugar do negro, simultaneamente, na sociedade brasileira, na cidade de Blumenau e em sua própria perspectiva pessoal, transformando o menino que se achava *“feio”* por ser afro-descendente

num jovem que tem “*orgulho de ser negro*”. Este fenômeno possibilitou Sansão criar uma forma de objetivação como cabeleireiro afro, atividade que lhe permitiu objetivar sua subjetividade, proliferando a cultura afro numa cidade de colonização germânica, oferecendo as pessoas “*um outro ponto de vista*” ao colocá-las em contato com a cultura afro e incentivando assim novos processos de subjetivação em outras pessoas. Esta mediação que o corpo assume na vida do entrevistado pode ser pensada a partir da própria importância que a dimensão corporal assume nas culturas de origem africana, as quais não tratam o corpo como algo separado da razão ou inferior a esta, pelo contrário, procuram manifestá-lo em toda sua integridade, não retraindo-o ou escondendo-o (Duarte, 1999). Isto Sansão nos indicou quando teceu o seguinte comentário: “*pra muitos eu tô fazendo só um penteado, só que eu tô proliferando a minha cultura*”.

Outro aspecto que nos possibilitou reconhecer a importância do corpo no processo de apropriação musical foi o modo como os entrevistados apontavam afetações experimentadas em virtude da audição deste gênero musical. Tais afetações foram referidas por diferentes expressões, como, por exemplo, “*arrepia*” (Mix, Piá), “*coração disparado*” (Piá), “*adrenalina*” (Piá, Jão), “*sentir medo*” (Piá), “*chorar*” (Jão), entre outras. Estes discursos demonstram que a música é um fenômeno que age diretamente sobre o corpo, promovendo um envolvimento não apenas cognitivo, mas também físico, focando a relação dos sujeitos com a música, permitindo-os entrar em contato com o que Bakhtin (2003) denominou de “*carne mortal da vivência*” (p. 105). Ou seja, o corpo de cada sujeito, enquanto um conjunto de sensações orgânicas, de necessidades e desejos. Isto indica que,

Para além da identificação com as letras, a batida, o pulsar, enfim, o ritmo das músicas nos lança, tendo ou não conhecimento disto, a um envolvimento físico com elas e ao mesmo tempo com os outros, produzindo novas afetividades. Quando o som emerge do silêncio, ele transforma corporalmente os sujeitos que o escutam, podendo aumentar ou diminuir os batimentos cardíacos, a pressão sanguínea, a energia muscular e o metabolismo (Maheirie, 2001, p. 52).

Esta possibilidade de afetação do sujeito em relação à música ocorre justamente em virtude da maneira como ela é produzida e apropriada pelas pessoas, fenômeno que se dá, impreterivelmente, a partir de sua forma composicional, “*uma vez que a forma é,*

decididamente, própria de toda obra de arte (Vigotski, 1999, p. 42). Nestes termos, a forma incide sobre o corpo do mesmo modo que o corpo se mostra no processo de apropriação musical em relação à forma do objeto estético. Isto pode ser percebido em nossa pesquisa a partir da constatação de que todos os entrevistados despendiam grande atenção para a base musical, não se limitando apenas as letras das mesmas. Ao mesmo tempo, os entrevistados indicaram que a sonoridade das músicas não poderia ser tomada separadamente das letras, perspectiva esta semelhante a de Vázquez (1999), que considera a forma não apenas como a organização da matéria sensível, pois está diretamente relacionada a certo significado constitutivo da obra. Por isso, quando falamos da incidência da forma sobre o corpo dos entrevistados não estamos nos referindo a forma descolada de seu conteúdo, mas a sua manifestação enquanto dimensão sensível-significativa do objeto estético.

As relações entre a musicalidade e o protesto (forma e conteúdo)

A discussão que realizamos neste momento é de suma importância para a investigação do Rap, apesar de pouco considerada pelos seus pesquisadores, pois estes muitas vezes se voltam exclusivamente para os textos musicais. Sem negar a importância dos discursos rappers, consideramos necessário investigar a forma e o conteúdo sem estabelecer dicotomia entre ambos, procurando oferecer uma compreensão totalizadora das dimensões sonoras e textuais deste gênero musical, já que uma só se realiza em relação à outra. Isto nos leva a considerar que “o objeto estético é físico-perceptual, e nele o sensível se acha organizado em uma forma que o torna significativo” (Vázquez, 1999, p. 121).

Esta concepção totalizadora do objeto estético Rap nos foi apontada pelos entrevistados de diferentes modos. Jão, por exemplo, aprecia a “*qualidade de todos os elementos [do Rap] juntos*”; Piá acha “*a letra mais importante, mas a base tem que acompanhar a letra, tem que ser do mesmo estilo*”; Mix considera que “*tem que ter letra, batida e melodia massa*”; Sansão afirma que procura “*a mistura da música boa, da batida boa com uma letra que me interessa*”; e Brown, por sua vez, apresenta uma perspectiva capaz de sintetizar as anteriores ao conceber que “*o Rap é um corpo, o ritmo é o coração dele e a poesia é a alma, um completa o outro*”.

Apesar de nossa pesquisa indicar que a contemplação estética do Rap exige que este seja considerado como um objeto estético estruturado arquitetonicamente (Bakhtin, 1998, 2003), há de se ressaltar que esta concepção não apareceu de forma clara, nem tão pouco homogênea, nas falas dos entrevistados. Em vários momentos das entrevistas os sujeitos tocavam neste tema por vias diferentes, ora indicando a supremacia da letra sobre a base musical, ou vice-versa, ora citando o estilo de cantar do *Mc* como algo imprescindível, e até mesmo afirmando que o que importava era a postura adotada pelo rapper. Entretanto, ao mesmo tempo em que nos inseríamos neste polêmico debate entre forma e conteúdo, os entrevistados acenaram para uma possibilidade de resolução desta questão: não se trata de pensar a forma versus o conteúdo, mas a forma em relação ao conteúdo. Percebemos isto ao notar que os sujeitos retornavam em diferentes momentos da entrevista as questões ligadas à forma e ao conteúdo, realizando um movimento de vai-e-vem de uma dimensão a outra, citando cada uma, em momentos distintos, como dimensão imprescindível no processo de apropriação musical.

Foi a partir daí que entendemos que fora da relação com o conteúdo a forma não pode ser esteticamente significativa, de modo tal que a configuração do objeto estético Rap se dá justamente na totalização constituída pelo texto musical, o ritmo, a melodia e o estilo de cantar do *Mc*. Neste sentido, ao produzir um Rap, “os Dj’s colocam, literalmente, os sons uns em cima dos outros, criando um diálogo entre palavras e sons sampleados” (Rose, 1997, p. 208). Noutros termos, como diria Piá, “*o Rap é um som que fala*” (grifo nosso).

Assim, a partir da perspectiva dos entrevistados, pensamos o ritmo, a poesia, a melodia e o canto do *Mc* como uma unificação contraditória, pois apesar de serem diferentes, eles constituem uma totalidade: um contém o outro e não é sem ele (no caso específico da canção). Podemos pensar essa relação, metaforicamente, como a existente entre as dimensões cognitiva e afetiva do psiquismo humano que, como bem demonstrou Vygotski (1992, 1995), apesar de possuírem suas especificidades, só existem uma em relação à outra. Esta complexa relação pode ser entendida, também, a partir da contribuição de outros pesquisadores do Rap, como Seca (2004) que, mesmo sem adentrar neste debate, entende que não é possível considerar a importância deste gênero musical apenas em virtude de seu protesto, já que o Rap não se restringe ao conteúdo de suas letras. Neste

sentido, estamos de acordo com Barrios (1999), quando afirma que a experiência estética demonstra que a sensibilidade só se realiza no sentido.

Apesar de constituírem uma unidade, a letra e a base musical se mostraram como elementos que possuem funções diferentes no processo de apropriação de nossos entrevistados. A base musical atuou como uma mediação para os entrevistados se relacionarem com a música a partir de sua sensibilidade, experimentada mediante afetações corporais proporcionadas pela dimensão físico-sonora da música (como pudemos ver no núcleo de significação anterior). Isto nos permite compreender que “a arte musical reside, em primeiro lugar, no modo como a música me toca” (Maheirie, 2003, p. 151), isto porque, como diria Vigotski (1999), a obra artística começa onde inicia o seu mínimo, o que ocorre na sua dimensão formal. Apesar de concordarmos com estes autores, entendemos que é preciso tomar cuidado para não estabelecer hierarquias e dicotomias entre os processos (perceptivo, reflexivo, imaginário, etc) ocorridos na apropriação musical, pois os processos psicológicos complexos não atuam de forma linear, mas dinâmica e dialética (Vygotski, 1995). Consideramos, deste modo, um erro pensar o processo de apropriação de uma música como um acontecimento dividido em etapas que se sucedem temporariamente, como se linearmente esta fosse tomada pelos órgãos do sentido, para posteriormente ser objeto de reflexão, podendo produzir alterações emocionais e gerar produções imaginárias.

Além de reconhecer a forma do objeto estético como uma possibilidade que o sujeito tem de acessar o mundo por uma via sensível, pudemos perceber que a letra das canções permite aos entrevistados realizar processos de significação enquanto se apropriam de determinada música. Isto nos levou a considerar a letra como um canal de acesso privilegiado ao universo de significação da canção, já que a partir dela o sujeito realiza a produção de sentidos constitutiva do processo de apropriação da obra sonora. Nesta perspectiva, podemos considerar que o que ocorre, considerando a forma e o conteúdo do objeto estético, “é uma entrada no mundo dos símbolos pela porta do sentimento comum engendrado pelas combinações harmônicas e rítmicas” (Seca, 2004, p. 15).

Alteridade e imaginário

Apesar de não estabelecermos dicotomia entre as dimensões constitutivas do objeto estético Rap, reconhecemos uma especificidade desempenhada pelo discurso rapper, pois este atuou como importante mediação para os entrevistados realizarem complexas produções reflexivas, emotivas e imaginárias em seus processos de apropriação musical. Isto nos levou a considerar o enredo como uma dimensão essencial deste gênero musical, já que a forma como suas letras são estruturadas geralmente apresentam como eixo principal a narrativa de histórias ocorridas com personagens relacionados ao contexto das periferias urbanas. Tella (1999) nos auxilia nesta reflexão ao considerar que o discurso possui um importante papel no Rap, uma vez que é por meio dele que os rappers manifestam de forma intensa suas angústias, medos, inquietações, anseios, etc. Tal característica deste gênero musical também nos auxilia a compreender uma questão que nos instigou durante a pesquisa: por que todos os entrevistados decoravam as letras para cantá-las junto com os rappers?

Para pensar isto utilizamos as contribuições de Frith (1987), que considera a música uma possibilidade de mediação para o sujeito compreender a si mesmo, auxiliando-o a responder questões de identidade singular e coletiva, a partir da qual o sujeito produz uma auto-definição pessoal e, ao mesmo tempo, define seu lugar na sociedade. Neste sentido, cantar junto com um rapper não significa que o ouvinte quer ser ele, mas sim que este identifica sua própria perspectiva na produção rapper, fato que pode lhe possibilitar complexificar sua existência a partir do processo de apropriação musical (Frith, 1987; Seca, 2004). Isto nos faz compreender que “ao falar de situações simples e aparentemente íntimas do cotidiano, uma canção pode estar falando do que acontece com as pessoas de uma forma geral, mas que elas não conseguem definir com suas próprias palavras” (Maheirie, 2001, p.105).

Com a socialização das experiências individuais, cresce também o sentimento de pertencer a um grupo, no qual as experiências individuais são vividas por outros jovens do mesmo meio social. E é esse sentimento que gera uma satisfação de cantar para um público e, nesse sentido, a letra de um rap não é apenas a história

de um indivíduo, mas a história de muitos outros jovens que estão ouvindo e cantando uma música juntamente com o grupo (Weller, 2004, p. 107).

Isto indica o que Seca (2004) concebeu como a possibilidade que o Rap abre de não apenas falar sobre a política e o social, mas também sobre a vida e os sentimentos experimentados nesta, enfim, falar do “eu cotidiano” (p. 117). É justamente esta dialética entre o social e o singular que leva Vigotski (1999) a considerar a arte como uma “técnica social do sentimento” (p. 315) que permite cada sujeito singular se apropriar das produções culturais.

... a arte é uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser. Seria mais correto dizer que o sentimento não se torna social, mas, ao contrário, torna-se pessoal, quando cada um de nós vivencia uma obra de arte, converte-se em pessoal sem com isso deixar de continuar sendo social (Vigotski, 1999, p. 315).

A alteridade se configura assim como dimensão essencial na relação do sujeito com a arte, já que, como diria Vigotski (1999, p. 315), “a arte é o social em nós, e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que as suas raízes e essência sejam individuais”. A partir desta perspectiva, entendemos a relação estética como uma relação dialética entre sujeito e objeto, considerando que ambos possuem dimensões constituídas tanto pelo singular quanto pelo social. O sentimento social que é constitutivo de um objeto é acessado por cada sujeito que se relaciona com ele, ação esta que efetiva a existência estética daquele objeto, pois fora dessa relação, a dimensão estética existe apenas como potencialidade (Vázquez, 1999).

Esta interface entre coletivo e singular se mostrou de diferentes formas nas falas dos entrevistados, indicando especificidades na maneira como cada um se apropriou do Rap. A partir da utilização do método progressivo-regressivo proposto por Sartre (1984, p. 176), que aponta para “... um vaivém enriquecedor entre o objeto (que contém toda a época como significações hierarquizadas) e sua época (que contém o objeto na sua totalização)”, percebemos que o processo de apropriação musical dos entrevistados revelou o estabelecimento de tensas relações entre estes e a cidade de Blumenau. Progressivamente,

pudemos ver a história singular de cada sujeito pesquisado, a maneira como cada um tomou contato com este gênero musical e o fez elemento constitutivo de diferentes esferas de sua vida (lazer, sociabilidade, crítica social, afirmação de si, etc.). Regressivamente, consideramos a cidade de colonização germânica na qual estão inseridos estes sujeitos, atentando para a forte marca ainda presente nos dias atuais das tradições e dos costumes de seus colonizadores, considerando esta cidade inserida no atual contexto de globalização. Assim, a Blumenau germânica e rica apareceu nas falas dos entrevistados em contraposição a blumenau⁷⁰ miscigenada e pobre vivenciada por eles cotidianamente, o que nos permitiu considerar que os entrevistados tomaram a música como uma forma de (re)apropriação da cidade, resignificando-a e indicando-a como um lugar que pode conter, ao mesmo tempo, a exclusão e a inclusão, o estar junto e o estar separado (Sawaia, 1995). Desta maneira, apesar da cultura germânica ser intensamente veiculada em Blumenau, os entrevistados apontaram o Rap como uma manifestação que apresenta outros referenciais, ligados principalmente a cultura afro, o que lhes permitiu questionar a imagem euro-centrada da cidade e construir novas zonas de significação sobre ela e sobre si mesmos. Magro (2002) nos auxilia a compreender este acontecimento ao falar do Rap e do Hip-Hop como transgressão, na medida em que abrem possibilidade para a construção de alternativas à monocultura e promovem interculturalidade. Isto pode ser entendido também se atentarmos para o fato de que, como considera Markman (2007), embora possamos observar na formação da etnia brasileira importantes contribuições culturais específicas (africana, açoriana, germânicas, etc), na contemporaneidade existe uma inter-relação entre estas diversidades, o que configura nosso país como um mosaico cultural.

As formas de singularização realizadas pelos entrevistados acerca da cidade onde residem fizeram com que esta, como diria Sartre (1984), tomasse fisionomia, corpo e voz, fenômeno que pode ser percebido em cada uma das entrevistas. Brown e Sansão demonstraram isto de modo intenso justamente por serem afro-descendentes, relatando experiências de vida contrapostas à imagem euro-centrada construída sobre a cidade e disseminada no imaginário social. A contraposição entre os referenciais germânicos e os ligados a cultura afro ficaram evidentes, principalmente, nas falas de Sansão, já que ele teve contato somente com pessoas brancas durante toda sua infância, diferente de Brown, que

⁷⁰ Com letra minúscula para fazer referência a dimensão periférica/oculta/excluída da cidade.

desde criança pode contar com a mediação de pessoas negras que lhe auxiliaram a (re)significar a condição de vida do “*negro numa cidade alemã*”. Apesar das especificidades experimentadas por Sansão e Brown, em virtude das diferentes possibilidades de mediação étnica as quais cada um teve acesso, pudemos constatar que o Rap apareceu para ambos como importante elemento de constituição identitária⁷¹, tanto numa perspectiva singular, quanto coletiva. Isto porque, a partir deste gênero musical, eles exerceram a “*auto-valorização*” e o “*amor pelo negro*”, o que lhes possibilitou questionar o lugar social dado ao negro na cidade e no país, utilizando elementos da cultura afro para (re)construir a imagem de si como um ser humano que possui as mesmas capacidades que qualquer outro.

É importante apontar esta questão étnica justamente porque o Brasil é um filho demasiadamente ingrato, posto que a importância da contribuição africana para a constituição de nosso país ainda hoje não é reconhecida socialmente (Santos, 2001). Entretanto, apesar de sua importância, o referencial étnico não é o único no Rap, já que, como considera Guasco (1998), é ingenuidade pensar que, na atualidade (nas sociedades complexas e no espaço da metrópole), a identidade de um grupo social seja construída a partir de um único fator. Em outro trabalho, o mesmo autor nos auxilia neste debate ao afirmar que

... não faz sentido pensar na concorrência entre uma identidade étnica e uma identidade relativa a uma determinada condição social, porque no discurso dos rappers as duas identidades aparecem normalmente associadas ou sobrepostas. Do lugar de onde eles falam, as palavras preto e periferia remetem diretamente uma a outra, embora não queira dizer a mesma coisa. Isso porque, no discurso dos rappers, o negro é em geral pensado no contexto social da periferia e a periferia, por sua vez, é em geral pensada como um contexto no qual predomina uma população negra (Guasco, 2001, p. 94-95).

Esta aproximação de significados entre a identidade étnica e a condição social também pode ser percebida em nossa pesquisa quando Piá, Jão e Mix (que não são afro-descendentes) indicaram o ser “*pobre*”, ser “*drogado*”, ser “*bandido*”, enfim, ser

⁷¹ Identidade deve ser compreendida, aqui, como processos abertos e inacabados de totalizações em curso (Maheirie, 2002), que contempla movimentos de igualar-se e diferenciar-se na relação com o outro.

“*excluído*”, como elementos de mediação com este gênero musical. Assim, os entrevistados apontaram para questões relacionadas a dialética exclusão/inclusão social – o sentir-se “menos gente” (Sawaia, 2001b) – como dimensões importantes no processo de apropriação deste gênero musical. Outros pesquisadores do Rap corroboram com nossa reflexão ao considerá-lo uma manifestação cultural híbrida (Herschmann, 2000), uma zona de mestiçagem (Seca, 2004), “neste sentido, a identificação que começou pela cor da pele, ampliou-se para abrigar outros sentidos: exclusão, indignação, repúdio à violência e às injustiças, etc.” (Kehl, 1999, p. 103). Além disso, não podemos esquecer que nos últimos anos o Rap tem se configurado como um produto comercial intensamente consumido em nosso país, o que permitiu sua disseminação para além dos contextos e populações periféricas.

Para que possamos compreender a alteridade como dimensão mediadora – e imprescindível – do sujeito em contato com as artes é preciso considerar o papel do imaginário neste processo, já que é a partir destas duas dimensões que se torna possível a relação estética (Vygotski, 1999). Nesta perspectiva, a mediação do imaginário é condição de possibilidade para a ocorrência da relação estética, uma vez que esta se configura como uma ação que requer um certo descolamento da realidade concreta, a qual é complexificada por uma forma de percepção que busca ir além dela para realizar complexos processos de significação. Assim, é via entrada no imaginário que o sujeito consegue transcender sua perspectiva pessoal para se relacionar com a alteridade, se apropriando desta, concordando, refutando, complementando, enfim, reinventando os discursos que circulam socialmente. Vázquez (1999) também acenou para esta discussão ao considerar que o objeto estético para se configurar como tal necessita do olhar humano, pois o que caracteriza um quadro não está apenas no espaço físico delimitado de sua moldura, mas também no espaço criado pelo artista e co-criado pelo espectador. Assim, “a obra sempre aponta uma série de circunstâncias, situações ou objetos que devem ser completados pela imaginação do receptor” (Barrios, 1999, p. 72).

Vygotski (1998) considera a atividade imaginativa tão fundamental ao ser humano que a concebe como base para toda e qualquer atividade criadora, seja ela artística, científica, técnica, etc. Para o autor, a imaginação é uma condição humana, pois tudo o que foi criado pelo homem e nos rodeia é produto dela, de modo que “todos os objetos da vida

diária, sem excluir os mais simples e habituais, vem a ser algo assim como fantasia cristalizada” (p. 10).

Em nossa investigação a participação da imaginação no processo de apropriação musical nos fez perceber a importância do enredo para o Rap – como já citamos no início desta sessão. A maneira como o enredo é estruturado neste gênero musical nos levou a considerá-lo como uma espécie de cinema sonoro, característica esta que apareceu nas falas dos entrevistados que se referiram as narrativas rappers como produções intensamente ricas em detalhes descritivos, o que lhes possibilitava se lançar nas canções, como se pudessem vê-las diante de si ou mesmo participar delas.

A produção imaginária realizada por cada entrevistado apareceu em vários momentos das entrevistas, como, por exemplo, quando Piá disse que “*imagina a situação da vida do cara*”, a partir das letras das músicas. Este acontecimento não ocorreu de forma passiva, pois que ao se lançar no imaginário Piá produziu zonas de sentido sobre outros jovens que vivem em contextos de exclusão e, ao mesmo tempo, sobre si próprio, recuperando experiências de vida que se aproximavam daquelas expressas pelos rappers.

Os relatos de Mix também nos auxiliam a compreender a função desempenhada pelo imaginário no processo de apropriação musical, ao considerá-lo como uma ação que permite ao ouvinte “*imaginar ali a cena acontecendo*” e se relacionar com o objeto estético a partir de uma postura empática. Considerando as contribuições de Bakhtin (2003), entendemos que tal acontecimento tem sua importância justamente porque é este movimento de aproximação, seguido de uma ação exotópica, que oferece a possibilidade do sujeito estabelecer uma relação estética. Este complexo processo dialético de aproximação-estranhamento que ocorre mediante a imaginação pode ser problematizado a partir da seguinte fala de João:

Tem um som que fala de um cara que morreu num assalto, tá ligado? Tem umas paradas assim, tem um som que é triste pra caralho, tipo assim, uma mina que no primeiro dia de trampo foi estuprada, tá ligado? Um cara que queria ser jogador de futebol e o avô ajudava, daí o cara acabou matando o avô pelo crack. Tipo as histórias assim que porra, aquele som tu escuta ali que tu sai abalado, entende? Tu já “pô, esse mundo é cruel, né véio?”. Acho que ele é cruel e fascinante, entende?

O entrevistado indica que tomou o enredo do Rap como uma espécie de ponte, de mediação, para sua produção imaginária. Apesar de se colocar numa postura de empatia em relação ao discurso rapper, Jão demonstra que realizou seu excedente de visão e ocupou uma perspectiva singular fora dele o que, por sua vez, lhe possibilitou se voltar para suas condições concretas de existência e considerar que o mundo não é apenas “*cruel*”, mas também “*fascinante*”.

Assim, a imaginação, a partir da alteridade, se mostrou como componente imprescindível para que os entrevistados pudessem estabelecer uma relação estética com o Rap, transcendendo suas perspectivas pessoais, na medida em que realizaram movimentos que partiam da posição singular ocupada por cada um em direção a alteridade, para, em seguida, retornar (transformado) para esta. Isto permitiu que Mix, por exemplo, mediado pelo discurso rapper, tomasse uma posição exotópica sobre si e passasse a perceber sua vida com outros olhos, refletindo sobre a complexidade constituinte de seu viver e de outros jovens de periferia, enxergando assim, como ele disse, “*um mundo diferente que não conhecia*”. Tal fenômeno tem sua importância por proporcionar ao entrevistado a possibilidade de (re)configurar suas formas de sentir, pensar e agir, pois, a partir de seu processo de apropriação musical, Mix transcendeu sua perspectiva pessoal em direção à alteridade, se lançando no imaginário e voltando para sua vida de um modo “*diferente*”, enriquecido.

Este complexo movimento que os entrevistados realizaram durante toda a entrevista, num vai-e-vem da arte para a vida, e vice-versa, indica que “... o imaginário não é a antítese da realidade, senão que esta, marcada pela subjetividade humana, o engloba e lhe confere um lugar de destaque nos processos psicológicos mais complexos, como por exemplo, os processos de criação” (Maheirie, 2006, p. 150).

As formas como os entrevistados realizaram suas produções imaginárias em meio ao processo de apropriação musical podem ser pensadas a partir das contribuições de Vygotski (1998), que concebeu quatro tipos de relação entre a imaginação e a realidade.

A primeira forma de vinculação entre imaginação e realidade apontada pelo autor considera que a imaginação ocorre com base nas experiências concretas vividas pelo sujeito. Isto pode ser percebido em vários momentos das entrevistas, como, por exemplo,

quando os entrevistados citaram que o Rap “*fala a real, fala da realidade*” (Brown, Jão, Piá, Mix e Sansão); “*canta o sofrimento que a maioria passou*” (Jão); “*canta uma parada que pode tá acontecendo contigo*” (Piá), etc. É neste sentido que entendemos as falas dos entrevistados como uníssonas a perspectiva de Maheirie (2003), que considera a música como consequência de um complexo processo de criação que deve ser sempre compreendida como produto histórico-social, por meio do qual sons são transformados numa objetividade subjetivada, como negação dialética do determinismo de um contexto.

O segundo modo de relação entre imaginação e realidade aponta para o enriquecimento que a produção imaginária pode propiciar a experiência humana, o que ficou evidente nos diversos momentos em que os entrevistados tomaram os discursos rappers como mediação para uma postura reflexivo-crítica acerca de si e do contexto social brasileiro. Assim, a produção imaginária realizada pelos entrevistados durante o processo de apropriação musical lhes possibilitou organizar e elaborar seus pensamentos e sentimentos a partir das histórias vividas pelos personagens dos Rap’s – “*ali canta qual é que é, e o cara vai se ligando*” (Mix); “*o Rap trouxe pra mim, sei lá, mais humildade. Me fez enxergar um mundo diferente que eu não conhecia*” (Mix); “*eu sou o que eu sou pelo Rap, o Rap me deu muita instrução, me ensinou muita coisa*” (Sansão); “*O Rap faz pensa a real*” (Piá).

A terceira forma, por sua vez, se refere ao enlace emocional, fenômeno que se mostra tanto na participação exercida pela afetividade na construção de imagens, quanto na transmutação afetiva que o sujeito pode experimentar a partir da produção imagética. Neste momento, poderíamos recordar inúmeras ocasiões das entrevistas, seja quando os sujeitos indicaram a experimentação afetiva a partir dos discursos rappers, o que lhes causava intensas afetações (“*mexe*”; “*cutuca*”; “*arrepia*”; “*faz chorar*”; “*coração disparado*”; “*medo*”; etc.), seja quando eles acenaram para a possibilidade da transmutação afetiva, penetrando no mundo imaginário e modificando suas perspectivas de vida (“*tu tá meio down e escuta aquele som ‘levanta a cabeça guerreiro, é o seguinte’, aquilo lá cutuca a tua auto-estima*”; “*eu ouvia Racionais todo dia de manhã pra já sair de casa com a cara lavada, tipo pra animar*”; “*sentimento de revolta e a auto-estima vem junto*”).

Por fim, Vygotski (1998) aponta para um vínculo entre imaginação e realidade que se refere a criação, ação que exige uma objetivação do que fora previamente imaginado.

Apesar de não ser uma ocorrência direta da experiência estética⁷², a objetivação das produções imaginárias pode ser percebida nas próprias vidas dos entrevistados, que realizaram objetivações em seus próprios modos de ser (sentir, pensar e agir). Brown nos auxilia a pensar isto ao afirmar que mediatizado pelo Rap passou a se “*envolver mais com a Associação de Moradores*”. Sansão também indicou esta questão ao optar pela atividade profissional de cabeleireiro afro, visualizada como uma forma de objetivar o “*amor pelo negro*” e de “*espalhar a cultura afro*” na cidade de Blumenau. Aqui é importante considerar que, como alertou Vygotski (1998), não há passagem linear, direta, do imaginário para a criação, mas um complexo processo de transformação de uma dimensão em outra, fenômeno denominado pelo autor como “as torturas da criação”. Da mesma maneira, pudemos perceber em nossa investigação que a apropriação do Rap não aconteceu como um fenômeno passivo, já que exigiu intensa atividade psíquica por parte dos ouvintes que realizaram complexos processos de produção de sentidos a partir das obras musicais com as quais tiveram contato. Parafraseando o autor russo, podemos considerar que os entrevistados nos mostraram “as torturas da apropriação”, indicando que a partir da apreciação do Rap eles realizaram a “segunda síntese criativa” (Vygotski, 2003), a qual se configurou em complexos processos de subjetivação e objetivação.

Catarse: o Rap “ *aumentando a auto-estima pra protestar*”⁷³

A discussão que realizamos acima, sobre a alteridade e o imaginário como dimensões constituintes da relação estética, nos remete ao conceito de exotopia (Bakhtin, 2003) como condição e possibilidade para a catarse. Isto, pois, a partir da perspectiva bakhtiniana (2003), entendemos que o sujeito só consegue se relacionar esteticamente com um objeto na medida em que exerce em relação a este o seu excedente de visão. Neste sentido, na relação estética o entrevistado se experimenta numa posição de fronteira entre si

⁷² “Por isto a arte pode ser denominada predominantemente adiada, porque entre a sua execução e o seu efeito sempre existe um intervalo demorado” (Vygotski, 1999, p. 320).

⁷³ Este núcleo de significação não faz referência à entrevista de Piá, já que consideramos que ele não contempla o Rap a partir de uma perspectiva estética, conforme problematizamos no item 5.4 desta dissertação.

e os outros, realizando um estranhamento de si e do outro e se permitindo tomar novas perspectivas a partir de sua relação com a totalidade do objeto.

Este complexo movimento possibilita ao sujeito um distanciamento da realidade concreta para imergir numa realidade estética, circunscrita ao imaginário e a afetividade (Vigotski, 1999), fenômeno que pode ser percebido em diversos momentos das entrevistas. A partir das falas de Brown, por exemplo, temos um indicativo da posição exotópica assumida pelo entrevistado nos momentos em que ele revela que, mediatizado pelo Rap, passou a tomar a si e a sociedade como objeto de reflexão (afetiva e crítica).

Daí quando eu ouvi aquele outro som do GOG, “A verdadeira malandragem”, eu achava que era o bam, bam, bam na rua e pá, o gurizão, o malucão, mas ele dizia: “não, a verdadeira malandragem não é isso aí não cara, a verdadeira malandragem é estudar, é dar uma força pra coroa”. Aí ali mudou minha vida, tá ligado? Ali eu disse “porra, é verdade, né cara? Vamos aí, vamos aí”.

Outro exemplo pode ser elencado com o seguinte comentário de Sansão:

Eu comecei a ouvir o Rap como música, aí eu fui vendo a minha vida toda como eu vivia. Tipo perseguição na escola, as meninas não queriam ficar comigo, vê os caras tudo com mina e eu não. Pra mim era normal, né? Era tido como normal, o negro é pobre e bababá, isso é cultural já, né? Daí o Rap começou a questionar isso pra mim, me fez questionar isso, prestar atenção nisso.

Neste trecho podemos ver como a partir da apropriação deste gênero musical Sansão passou a olhar para si – “*viendo a minha vida toda como eu vivia*” – e a questionar suas experiências de vida e os significados/sentidos produzidos nesta. Sua forma de objetivação como cabeleireiro, ao realizar penteados “afro” em moradores de uma cidade germânica, também é uma ação indicativa de sua posição exotópica no sentido de que permitiu ao entrevistado, e as pessoas nas quais ele realiza seus penteados, tomar um excedente de visão e colocar-se como outro para si. Da mesma maneira, as entrevistas de João e Mix indicaram a tomada de uma postura exotópica ao apontar o Rap como importante mediação reflexiva sobre a complexidade constituinte do viver singular de cada entrevistado e da sociedade a qual pertencem, enxergando assim, “*um mundo diferente que*

não conhecia” (Mix). Neste prisma, a produção psíquica realizada pelos entrevistados a partir do processo de apropriação musical culminou em complexas transmutações em suas formas de sentir, pensar e agir, acontecimento caracterizado por um movimento de distanciamento da perspectiva pessoal em direção à alteridade, o que possibilitou que cada um deles retornasse para sua perspectiva singular enriquecido com novos pontos de vista. Brown nos acenou isto no trecho transcrito acima, com a seguinte afirmação: “*ali mudou minha vida*”.

Desta maneira, concebemos a postura exotópica, de distanciamento e estranhamento experimentada pelos entrevistados em relação ao Rap, como uma questão essencial para o debate acerca da relação estética no processo de apropriação musical. Isto porque “ao distanciar-se de certa realidade e ‘tirar-lhe essa marca de familiaridade que hoje os mantém ao alcance da mão’, o sujeito recupera sua liberdade, seu poder reflexivo e crítico, sua capacidade de aceitar uma nova realidade” (Vázquez, 1999, p. 152).

Importante destacar que este distanciamento que o sujeito realiza mediante a relação estética lhe promove intensas transmutações afetivas, o que pode ser percebido claramente a partir do discurso de Brown:

É a música de auto-estima, tá ligado? Tipo, tu tá meio down e escuta aquele som “levanta a cabeça guerreiro, é o seguinte”, aquilo lá cutuca a tua auto-estima e tu pensa “é verdade, não é bem assim não, vamos aí”, tá ligado? Sempre no protesto de auto-estima, né cara? Aumentando a auto-estima pra protestar.

Esta fala pode ser complementada com as expressões usadas pelos outros entrevistados para se referirem a superação de seus sentimentos a partir de suas relações com o Rap. Jão, por exemplo, disse que “*quanto mais sofrimento aí mesmo que o Rap bate*”, isto porque, para ele, este gênero musical é “*estimulante*”, “*mexe*”, “*cutuca*”, “*abre o sorriso na cara*”, “*encanta*”, “*anima*”, faz a pessoa “*sair de cara lavada*”. A entrevista de Mix também nos auxilia a entender a vivência catártica, considerando que a afetação experimentada pelo entrevistado no contato com o Rap permeou todo seu discurso e pode ser sintetizada com a seguinte frase: “*No Rap tem que rolar, assim como em todos os sons, tem que dizer alguma coisa pro cara e é por isso que arrepia. Tem som que arrepia o cara porque fala pra caralho*”. Tal fenômeno pode também ser percebido quando Mix cita que

“tem que ter sentimento pela comunidade” e “passar respeito e auto-estima”. Assim, parafraseando Mix, poderíamos dizer que “tem que rolar a catarse” para que o processo de apropriação musical se torne um momento gerador de sentidos capaz de enriquecer a vida do sujeito e elucidar o seu psiquismo.

As falas dos entrevistados apontaram para uma imensa gama de sentimentos opostos que é vivenciada no processo de apropriação musical, fenômeno que lhes possibilita “levantar a cabeça” (Brown) diante de situações de sofrimento e “sair de cara lavada” (Jão). A complexidade afetiva constituinte da catarse pode ser também visualizada no seguinte trecho da entrevista de Sansão:

Quando eu ouço um Rap, quando eu ouço MV Bill, ao mesmo tempo que eu acredito que essa vinda já era, que talvez numa segunda vinda a humanidade tenha um jeito, uma salvação, uma coisa assim, tá ligado? O Rap ele também me diz que eu não posso parar... Sentimento de revolta e a auto-estima vem junto, tá ligado? Cada obstáculo que o Rap demonstra ele mostra como um obstáculo, mas ele me faz entender como um desafio também, algo a ser superado, que me dê mais força pra continuar nessa caminhada, ensinar isso pro meu filho. É isso, tenho sentimento de revolta, de amor, raiva, tem tristeza, tem alegria, vitória, vejo derrota, mas ele me ensina que eu tenho que ir atrás da vitória.

Podemos perceber, a partir das falas de Brown, Jão, Mix e Sansão, que é por meio da contradição afetiva que todas estas complexas vivências são experimentadas pelos entrevistados, configurando a catarse como uma espécie de “jogo de sentimentos” (Vigotski, 1999, p. 257), haja vista que “a contradição, a repulsa interna, a superação, a vitória; todos eles são componentes necessários do ato estético” (Vigotski, 2003, p. 235). Dessa maneira, a contemplação estética do Rap não se reduz a mera identificação e/ou descarga de emoções a partir dos discursos rappers, uma vez que, conforme o autor russo, a catarse não se caracteriza pela simples expressão de sentimentos que contagiam o ouvinte, mas por um curto-circuito que gera complexas transmutações em seus sentimentos. Isto significa que “a arte suspende o homem de sua vida cotidiana, demonstrando que ele é mais rico que sua vida. A arte não distrai nossos sentimentos ou nos contagia, mas sim nos força a vencer o sentimento” (Sawaia, 2006, p. 90).

Seca (2004) nos auxilia a compreender a importância da contradição afetiva que ocorreu na relação de nossos entrevistados com a música. Para o autor, a música underground (Rap, Rock e Tecno) tem sua importância justamente pela intensificação afetiva que realiza, posto que faz circular fortes emoções e se configura como uma forma de comunicação catártica, uma espécie de terapia que possibilita intensas transformações afetivas e reflexivas que são denominadas por seus adeptos com expressões como: êxtase, magia, delírio, felicidade, força extraordinária, etc. Maheirie (2003) também contribui para a compreensão da complexa relação que nossos entrevistados estabeleceram com o Rap ao considerar que a afetividade é uma postura central no sujeito musical, pois “traz uma dimensão que se objetiva no corpo, outra que implica numa seleção de pensamentos, e uma terceira que se constitui em imagens, sem as quais não constituiríamos um mundo ‘mágico’” (p. 150). Assim, a afetividade não é apenas uma forma de ligação/identificação de nossos entrevistados com o Rap, já que, conforme Maheirie (2006), a afetividade orienta a maior parte das ações humanas no mundo e abarca as formas perceptiva, reflexiva e imaginativa, se configurando como dimensão unificadora do sujeito.

Ao considerar a afetividade uma dimensão unificadora do sujeito, pudemos perceber que as afetações experimentadas pelos entrevistados revelam que eles estão por inteiro no processo de apropriação musical, já que, como considerou Vázquez (1999), a contemplação não permite apenas ao sujeito se relacionar sensivelmente com um objeto, mas também produzir complexas significações que colocam em jogo tudo o que o sujeito é como ser que sente, pensa e padece. Assim, as vivências afetivas experimentadas pelos entrevistados constituem uma dimensão extremamente importante no processo de apropriação do Rap, pois a experiência estética exige do sujeito um afastamento da realidade concreta, para, a partir desta, se inserir no campo do imaginário e dos afetos (Vigotski, 1999). É este acontecimento que possibilita ao sujeito vivenciar emoções de ordem estéticas, as quais são denominadas por Vigotski de “emoções inteligentes” (1999, p. 267), por serem constituídas e desencadeadas pela atividade imaginária. Neste prisma, entendemos que a relação estética configura “... uma experiência vital e sensível, onde se perde a distância entre imaginação e realidade, e onde se acede a um mundo de sentido por via lúdica” (Barrios, 1999, p. 69). Isto indica que a importância da afetividade está justamente nesta possibilidade que ela abre ao sujeito de poder aceder de maneira privilegiada a um mundo novo de significação

(Barrios, 1999). Deste modo, entendemos que os entrevistados, mediatizados pelo Rap, conseguiram adentrar em contextos de exclusão de uma forma lúdica, transformando o sofrimento em lazer, sociabilidade, afirmação de si, crítica social, enfim, re-significando os discursos circunscritos a periferia e colocando em jogo uma disputa de sentidos sobre a vida neste contexto.

A partir desta perspectiva, podemos considerar que a apropriação musical não se restringe apenas a ouvir música, mas se configura numa complexa produção de significação mediada sensivelmente, pois, ao criar e despertar a afetividade, a música pode alterar a forma como o sujeito significa o mundo e a si próprio (Maheirie, 2003). É importante demarcar isto, porque

a atividade de significar é uma expressão da atividade revolucionária do homem, pois é base da liberdade. Permite ao homem distanciar-se das imagens fornecidas pela percepção e pela sensação imediata, libertar-se da fisicidade, da imediatividade da realidade. E é a capacidade de sinalização que lhe permite a atividade criadora, que faz do sujeito um ser projetado para o futuro (Sawaia, 2006, p. 88).

Ao considerarmos que a vivência estética não se limita ao prazer sensível, posto que possibilita a abertura de um mundo de sentido novo ao sujeito, reconhecemos que “as artes num sentido bem amplo também lidam com o problema da identidade e podem nos ensinar muito a respeito” (Ciampa, 1989, p. 60). Como pudemos perceber com as entrevistas, a contemplação estética do Rap permitiu que cada entrevistado construísse novas zonas de sentido sobre si e os outros, fazendo avançar o processo de metamorfose de sua identidade.

Foi a partir do reconhecimento desta função mediacional do Rap na construção da identidade de nossos entrevistados que passamos a concebê-lo como um ato pedagógico, como uma forma de (re)educação experimentada por estes jovens, não apenas como um instrumento de reflexão crítica, mas, além disso, de superação afetiva. Arriscaria-me até a dizer que para Brown, Jão, Mix e Sansão, o Rap foi peça-chave em suas vidas, “*a trilha sonora da vida*” (Brown) que mediou complexas transformações para o ser destes jovens, agindo como uma espécie de “organizador do comportamento” – como diria Vigotski (1999). Tal aspecto permeou o subtexto das entrevistas e pode ser sintetizado com a

seguinte frase de Jão: “*som assim mesmo pro cara carregar pra vida pra mim é o Rap*”. Mais uma vez, nossa análise se aproxima da efetuada por Seca (2004) acerca de jovens adeptos do underground, ao considerar que estes realizam uma re-apropriação de suas biografias por meio da música. Neste sentido, unificando as reflexões do autor francês as nossas, consideramos o processo de apropriação musical como uma relação dialógica entre som, letra e contexto, fenômeno que possibilita movimentos de (re)invenção biográfica dos sujeitos.

A possibilidade de (re)invenção biográfica apontada pelos entrevistados a partir da contemplação estética do Rap indica que a relação estética possibilita a criação de novos sentidos, promovendo novas formas de pensar e de sentir, o que abre possibilidade para um novo agir. Isto significa que a relação dos entrevistados com o Rap não pode ser caracterizada somente por sua dimensão cognitivo-reflexiva, já que a contemplação estética deste gênero musical não se limita a tomada de consciência e abarca intensas transmutações afetivas, as quais permitem aos entrevistados se (re)criarem como sujeitos.

As informações adquiridas nas entrevistas nos permitem utilizar o conceito de potência de ação para que possamos problematizar as transmutações vivenciadas pelos entrevistados, considerando que este conceito realça o papel positivo da afetividade como elemento constitutivo do pensar e do agir (Sawaia, 2001b), o que indica o enlace entre as dimensões afetiva, cognitiva e comportamental humana. É na interface destas dimensões que o processo de apropriação musical pode ampliar a potência de ação dos entrevistados, possibilitando-os exercer a dimensão irreprimível do humano de luta pela emancipação (Sawaia, 2004), potencialidade que se realiza conforme o modo como o sujeito afeta e é afetado pelos outros e que lhe possibilita agir, simultaneamente, na configuração da ação, do significado e da emoção, coletivas e individuais⁷⁴ (Sawaia, 2001b). Tal perspectiva acena para a afetividade como uma dimensão imprescindível no processo de apropriação musical, uma vez que, como diria Frith (1987), a música é uma fonte de emoções fortes, o que revela a importância da catarse como um processo de transmutação afetiva, que contribui para a ampliação do horizonte de possibilidades dos entrevistados, já que “nenhuma forma de conduta é tão sólida como a ligada à emoção” (Vigotski, 2003, p. 121).

⁷⁴ Barrios (1999), corrobora com esta perspectiva ao considerar que a experiência estética contempla a sensibilidade, a emotividade e a racionalidade de forma integrada.

Ao indicar o Rap como mediação para a ampliação da potência de ação, os entrevistados acenaram para este gênero musical como um fenômeno que une as dimensões ética e estética do humano, o que pode ser pensado a partir das proposições de Vigotski (2003) acerca da educação estética. Para o autor, a educação estética não visa embelezar a vida, mas (re)elaborar criativamente a realidade, ampliando a experiência humana singular a partir da incorporação da experiência acumulada pela humanidade, a tal ponto de inserir as reações estéticas na própria vida e gerar relações eticamente sensíveis à realidade. Neste sentido, os entrevistados não utilizam o Rap para mascarar ou embelezar suas vidas, mas para esteticizar o seu viver, procurando (re)elaborar criativamente a realidade e ampliar suas experiências, o que pode ser alcançado, segundo Brown, com o “*protesto bonito, inteligente*”.

A função educativa que os entrevistados outorgam ao Rap pode ser compreendida como um fenômeno de mediação para ações futuras, visto que “o efeito da catarse é o da reorganização dos nexos entre as funções psicológicas superiores, mediada pelo sentimento e pela fantasia, impacto cognitivo e afetivo que se produz no sujeito” (Sawaia, 2006, p. 90). Isto pode ser percebido na seguinte fala de Sansão: “*Eu sou o que eu sou pelo Rap, o Rap me deu muita instrução, me ensinou muita coisa... Me ensinou a questionar, me ensinou a me valorizar, me ensinou a respeitar, tá ligado?*”. Ademais, podemos apontar a atuação de Sansão como cabeleireiro afro como uma forma de viver criativamente o cotidiano, um modo encontrado pelo entrevistado de realizar uma superação do já instituído em prol de algo novo, superando a imagem desqualificada do negro na cidade de Blumenau para afirmá-la como positividade.

Esta possibilidade de mediação afetivo-reflexivo-crítica desenvolvida pelos entrevistados em relação ao Rap é um dos aspectos centrais deste gênero musical no Brasil, senão sua principal característica, uma vez que a manifestação da arte como ação política é uma constante no Rap nacional (J.C.G. Silva, 1999). Com isto, não estamos negando a possibilidade de outros gêneros musicais se mostrarem como mediação para o debate político, mas apenas reconhecendo que, em se tratando do Rap nacional, a vinculação entre arte e política não é mero acaso, senão condição constituinte deste gênero, já que este não é apenas um veículo de denúncia social, mas, acima de tudo, uma abertura ao debate que busca construir, por meio da expressão artística, alternativas e espaços de autonomia para

jovens de periferia. Nossos entrevistados nos mostraram que não podemos pensar dicotomicamente a relação entre arte e política, ao acenar para o Rap como um fenômeno que pode ser entendido como lazer, sociabilidade, manifestação cultural, denúncia das condições sociais, econômicas e políticas, mediação para a construção da identidade e para afirmação da própria existência (tudo isso ao mesmo tempo, ou uma possibilidade diferente de cada vez).

Tais reflexões são imprescindíveis para que possamos superar a perspectiva unilateral que qualifica a música, especialmente o Rap, como discurso político ou como expressão artística, numa postura dicotômica e reducionista, a qual não é capaz de contemplar as interfaces que podem ocorrer entre arte e política. Vigotski nos auxilia a dialetizar esta perspectiva ao fazer a seguinte afirmação: “se os poemas sobre a tristeza tivessem apenas a finalidade de nos comunicar tristeza, isso seria muito triste para a arte” (2003, p. 232). Neste sentido, considerando as reflexões do autor russo com as informações adquiridas nas entrevistas, podemos conceber que o protesto no Rap não tem única e exclusivamente a intenção de denunciar, já que, como disse Brown, o protesto também pode ser “*bonito*”, “*inteligente*”, auxiliando o sujeito a superar criativamente seus sentimentos e pensamentos, o que o entrevistado denominou de “*protesto de auto-estima*”.

Guasco (1998, p. 04) nos auxilia em nossas reflexões ao conceber o Rap e o Hip-Hop “... ora como proposta estético-artística, ora como movimento cultural, ora em seu sentido e alcance de movimento social”, sendo que tais possibilidades de abordagem não implicam em contradições, mas em diferentes dimensões de um mesmo fenômeno. Isto precisa ser pensado a partir da forma como cada sujeito se apropria deste gênero musical, já que só assim conseguiremos identificar se o Rap é tomado numa função utilitária de discurso político, como puro elemento de lazer e sociabilidade, ou se é mediação para uma relação estética. Isto significa que as possibilidades de relação utilitária ou estética não estão circunscritas apenas no objeto, depende impreterivelmente da maneira como o sujeito se posiciona diante deste. Vigotski tem uma bela analogia que nos auxilia a compreender isto, vejamos: “ao observar uma maçã pintada em um quadro, quando a atividade ligada à intenção de saborear uma maçã de verdade está mais intensamente desenvolvida em mim, é claro que o quadro permanecerá fora de meu campo de apreensão” (2003, p. 228). Noutros termos, se só vemos o discurso político do Rap não somos capazes de nos apropriar das

demais dimensões constituintes deste objeto (harmonia, ritmo, melodia, enredo, voz do cantor, etc.) e de vivenciarmos uma relação estética com ele.

Esta discussão indica que a arte e a realidade podem ser pensadas separadamente apenas de modo didático, a fim de considerar a especificidade de cada uma, mas nunca podem ser tomadas antagonicamente. A partir de Bakhtin (1926, 1998, 2003), Vázquez (1999) e Vigotski (1999, 2003), entendemos que a arte e a vida são dimensões que se constituem mutuamente, mediante a qual a ação humana se realiza em toda sua complexidade.

7 É IDÉIA DE 1000 GRAU NO BAGULHO⁷⁵ (Considerações Finais)

Por mais que o ato de escrever me pareça inconcluso – pois sempre que revisito um texto reconheço possibilidades de alterações – esta dissertação não mais precisa de minhas palavras, por risco de tornar-me repetitivo. O que este texto necessita agora é da contribuição de outras vozes, com as quais poderá ser (re)inventado, enriquecido pelo excedente de visão do leitor que o contempla de uma perspectiva que, para mim, não é acessível.

Por isso, ao invés de escrever uma conclusão teórica, realizando a síntese das discussões empreendidas durante toda a dissertação, optei por uma forma diferente de finalizar este trabalho – até porque a síntese das análises já foi realizada no capítulo anterior. Após tanto “trocar idéias com os manos”, decidi convidar o leitor para desfrutar de uma interessante composição de GOG, um dos rappers citados pelos entrevistados.

A rima tem urgência, o caso é complicado. Tem que ser certa, não pode errar o alvo. A rima denuncia e sacrifica o que a lei do homem não entende e santifica. Hora rica, hora pobre, hora vibra, hora sofre. A rima é muito mais que a tinta e o pergaminho. Errou quem comparou seu teor ao do vinho. Pra quem sente frio é cobertor. É alívio na hora da dor. A rima não se silencia nos lamentos, nos desgostos. É eterna, seu autor nunca está morto. Muita gente subiu e a traiu. Consolada por ela quando caiu. A rima transforma o homem por inteiro, cela fechada, mente aberta, descrevendo o cativo. Jóia rara, ouro da simplicidade. Jazidas encontradas na humanidade. A rima recicla da vida a palavra pobreza. Agora espírito de luta, beleza. Não se entrega, não paga resgate. É vacinada contra o vírus vaidade. A rima desafia a hipocrisia. É pancada, sem dó, pura rebeldia. Sem ritmo, sem compasso, fora do tempo. Livre pra expressar seus sentimentos. A rima é isso mesmo, sem explicação, a vivência explodindo em inspiração. É um drible, um show de habilidade. Lance que deixa o zagueiro irado e na saudade. A rima é o universo em equilíbrio. Há quem odeia, e eu? Eu acho incrível. Tem muito mais valia que o dinheiro. Não se compra, não se vende, não se sente o cheiro. A rima é a palavra no maior significado, adversária da frieza de um dicionário. Não tem fãs, tem seguidores. Impostores gravam

⁷⁵ Introdução da canção “De volta a cena”, do grupo Racionais Mc’s.

cenar como atores. A rima sofre com a censura, foi caluniada por quem ri do verbo e não crê na força da palavra. (A rima denuncia – GOG).

Esta música é tomada aqui apenas em sua dimensão textual, enquanto poesia, uma vez que suas palavras expressam de modo perspicaz os sentimentos que tive durante todo o processo de realização desta dissertação. Sentimentos estes que foram se intensificando ao longo da pesquisa.

Assim como a rima se mostra para GOG como algo “incrível”, que “modifica o homem por inteiro”, do mesmo modo, posso dizer que produzir esta dissertação foi, para mim, um processo catártico, muito mais complexo do que tudo que, de fato, objetivei nestas páginas. Parafraseando GOG, a pesquisa é muito mais que a tinta e o pergaminho!

Ademais, reconhecendo a complexidade do objeto investigado, creio que esta dissertação, ao mesmo tempo em que ofereceu importantes contribuições para a compreensão do processo de apropriação do Rap, abriu inúmeras possibilidades para pesquisas futuras. Dentre as questões que se mostram com urgência de investigação, destaco duas perspectivas: 1) a carência de pesquisas acerca da relação estética com o intuito de compreender o lugar específico do contemplador/ouvinte/espectador, não somente na música, mas também no cinema, teatro, artes plásticas, etc.; 2) a necessidade de se pensar dialética e dialogicamente a complexa relação entre a estética e a ética, principalmente, no que se refere aos movimentos urbanos juvenis⁷⁶.

Acredito que, por meio desta produção, abrimos algumas possibilidades de se trabalhar com um olhar capaz de considerar as dimensões do lazer, da sociabilidade, da manifestação cultural, das críticas sociais, econômicas e políticas, na desconstrução e reconstrução de identidades, tanto no singular, quanto no coletivo. O que tais considerações indicam é que, o sujeito, a partir de uma postura estética, pode estar apontando para um caráter transgressor de processos de exclusão social, ao mesmo tempo em que (re)inventa a si mesmo, em horizontes possíveis de emancipação.

⁷⁶ Refiro-me aqui as diversas formas de manifestações culturais e/ou artísticas realizadas pelos jovens na atualidade, como a música eletrônica (Rave), o Hardcore melódico (Emo), assim como a proposta de resgate do folclore e da cultura nacional (Maracatu, entre outros) e de sua re-construção a partir de elementos da contemporaneidade (re-invenção dos gêneros musicais e/ou surgimento de novos gêneros).

8 REFERÊNCIAS

Abromovay, M., Waiselfisz, J. J., Andrade, C. C. & Rua, M. G. (1999). *Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília*. Rio de Janeiro: Garamond.

Aguiar, W. M. J. (2002). A pesquisa em psicologia sócio-histórica: contribuições ao debate metodológico. In A.M.B. Bock, M.G.M. Gonçalves & O. Furtado (Ed.), *Psicologia Sócio-Histórica: Uma Perspectiva Crítica em Psicologia*. (pp. 129-140). São Paulo: Cortez.

Aguiar, W. M. J. (2006). A pesquisa junto a professores: fundamentos teóricos e metodológicos. In W. M. J. A. Aguiar (Ed.), *Sentidos e significados do professor na perspectiva sócio-histórica: relatos de pesquisa* (pp.11-22). São Paulo: Casa do Psicólogo.

Alves, A. J. (1991). O planejamento de pesquisas qualitativas em educação. *Cadernos de pesquisa*. n 77, p. 53-61.

Amorim, L. de S. (1997). *Cenas de uma revolta urbana: movimento hip hop na periferia de Brasília*. Brasília, mimeo.

Amorim, M. (2006). Cronotopo e exotopia. In Beth, B. (Ed.), *Bakhtin: outros conceitos-chave* (pp. 95-114). São Paulo: Contexto.

Andrade, E. N. (1999). Hip Hop: Movimento negro juvenil. In E. N. Andrade (Ed.), *Rap e educação: rap é educação* (pp. 83-91). São Paulo: Summus.

Azevedo, A. M. G., & Silva, S. S. J. (1999). Os sons que vêm das ruas. In E. N. Andrade (Ed.), *Rap e educação: rap é educação* (pp. 65-82). São Paulo: Summus.

Bakhtin, M. M. (1926). *Discurso na vida e na arte* (sobre poética sociológica). Tradução de Carlos Alberto Faraco & Cristóvão Tezza. Circulação restrita.

Bakhtin, M. M. (1990). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.

Bakhtin, M. M. (1998). O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In M. M. Bakhtin. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (4. ed., pp. 13-70). São Paulo, SP: Unesp.

Bakhtin, M. M. (2003). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

Barrios, J. L. (1999). Cuerpo y percepción: subjetividad y escritura de la historia del arte. In Enríquez, L. (Ed.). *(In)Disciplinas: Estética e história del arte en el cruce de los discursos* (pp.69-91). México: Instituto de investigación estética.

Bock, A. M. B. (2002). A Psicologia Sócio-Histórica: Uma Perspectiva Crítica em Psicologia. In A.M.B. Bock, M.G.M. Gonçalves & O. Furtado (Ed.), *Psicologia Sócio-Histórica: Uma Perspectiva Crítica em Psicologia*. (pp. 15-35). São Paulo: Cortez.

Ciampa, A. C. (1987). *A Estória do Severino e a História da Severina*. São Paulo: Brasiliense.

Ciampa, A. C. (1989). Identidade. In S. T. M. Lane & W. Codo (Ed.), *Psicologia Social: o homem em movimento* (7ª ed., pp.58-75). São Paulo: Brasiliense.

Citro, S. (1997). Algo mas que un espetáculo musical: fiesta y ritualidade en los recitales de rock. In *II Reunião de Antropologia do Mercosul*. mimeo.

Copland, A. (1974). Como você ouve. In A. Copland. *Como ouvir (e entender) música*. Rio de Janeiro: Artenova.

Dayrell, J. (2002). O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*, 28(1), 117-136.

Dayrell, J. (2003). O jovem como sujeito social. *Revista Brasileira de Educação*, 24, 40-52.

Duarte, G. R. (1999). A arte na (da) periferia: sobre...vivências. In E. N. Andrade (Ed.), *Rap e educação: rap é educação* (pp. 13-22). São Paulo: Summus.

França, K. B. (2006). *Relações Estéticas, Criação e Imaginação: a constituição do projeto de ser uma e outra na dialética do ensinar e do aprender*. Dissertação de Mestrado, Curso de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Freire, P. (2004). *Pedagogia do Oprimido*. 38ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Frith, S. (1987). Toard in aesthetic of popular music. In: McLary, S. & Leppert, R. (Ed), *Music and Society: the politic of composicion, performance and recepcion*. Cambrige: Cambrige University Press

Gonçalves, M. G. M. (2002). A Psicologia como Ciência do sujeito e da subjetividade: o debate pós-moderno. In A. M. Bock, M. G. M. Gonçalves & O. Furtado (Ed.), *Psicologia Sócio-Histórica: Uma Perspectiva Crítica em Psicologia*. (pp. 113-127). São Paulo: Cortez.

González Rey, F. (1997). *Epistemología cualitativa y subjetividad*. São Paulo: EDUC.

González Rey, F. (2002). *Pesquisa qualitativa: caminhos e desafios*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

Guareschi, P. (2004). *Psicologia Social Crítica: como prática de libertação*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

Guasco, P. P. (1998). Ritmos, ações e manifestos: identidade e representação nas letras de RAP. In *XXI Encontro da Associação Brasileira de Antropologia*, mimeo.

Guasco, P. P. (2001). *Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Herschmann, M. (2000). *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ.

Jovino, I. S. (1999). Rapensando PCN's. In E. N. Andrade (Ed.), *Rap e educação: rap é educação* (pp. 161-168). São Paulo: Summus.

Lane, S. T. M. & Camargo (1995). Contribuição de Vigotski para o estudo das emoções. In S. T. Lane & B. B. Sawaia (Eds), *Novas veredas da Psicologia Social* (pp. 115-131). São Paulo, SP: Educ.

Lucas, M. E. (1995). Etnomusicologia e globalização da cultura: notas para uma epistemologia da música plural. *Em pauta: Revista do Curso de Pós-graduação em Música da UFRGS*, 9, 16-21.

Magalhães, E. F. (2002). *Rappers: artistas de um mundo que não existe - um estudo psicossocial de identidade a partir de depoimentos*. Dissertação de Mestrado não publicada, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Universidade de São Paulo. São Paulo.

Magro, V. M. M. (2002). Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o hip hop. *Cadernos Cedes*, 22(57), 63-75.

Maheirie, K. (1994). *Agenor no mundo: um estudo psicossocial da identidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

Maheirie, K. (2001) “*Sete mares numa ilha*”: a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva. Tese de Doutorado não publicada, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São. São Paulo.

Maheirie, K. (2002a). Música popular, estilo estético e identidade coletiva. *Psicologia Política*, 2(3), 39-54.

Maheirie, K. (2002b). Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. *Revista Interações*, VII (13), 31-44.

Maheirie, K. (2003). Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. *Psicologia em Estudo*, 8(2), 147-153

Maheirie, K. (2006). Subjetividade, imaginação e temporalidade: a atividade criadora em objetivações discursivas. In S. Z. Da Ros, A. V. Zanella & K. Maheirie (Ed.), *Relações Estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência* (pp 145-155). Florianópolis: NUP/CED/UFSC.

Maheirie, K., Sawaia, B. B. (2006). O que ele faz com o que fizeram dele... ? O projeto de ser como contribuição metodológica para a análise dos sentidos na perspectiva sócio-histórica. Trabalho apresentado no *XI Simpósio da ANPEPP*. Florianópolis, 1-10.

Markman, R. S. (2007). *Música e simbolização – Mangubeat: contracultura em versão cabocla*. São Paulo: Annablume.

Marques, A. T. (2002). *Cultura e Produção de Significados: um Estudo sobre a Cultura da Rap Music*. Dissertação de Mestrado não publicada, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco.

Martins, R. (1989). Sentir ou pensar? O paradoxo do conhecimento em música. *Em Pauta: Revista do Curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS*, 1(1), 07-11.

Marx, K. (1987). Para a crítica da economia política. In Marx, K. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos* (pp. 3-25). São Paulo: Nova Cultura.

Menezes Bastos, R. J. (1995). A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o “Feitiço de Oração” de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?). *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC.

Menezes Bastos, R. J. (1998). Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras. In *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Menezes Bastos, R. J. (2005). Verbete Brasil. In Shepher, J. Horn, D. & Lacing, D. (Ed.). *Continuum encyclopedia of popular music of the world - vol. III Caribbean and Latin America* (pp. 213-248). London: Continuum.

Munanga, K. (1994). Identidade, cidadania e democracia: algumas reflexões sobre os discursos anti raciais no Brasil. In M. J. Spink (Ed.), *A cidadania em construção: uma reflexão transdisciplinar* (pp.177-188). São Paulo: Cortez.

Ozella, S. (2003). Pesquisar ou construir conhecimento: o ensino da pesquisa na abordagem sócio-histórica. In A. M. B. Bock (Ed.), *A perspectiva sócio-histórica na formação em psicologia*. (pp. 113- 131). Rio de Janeiro: Vozes.

Piedade, A. T. C. (1997). *Música ye'pâ-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado, Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Piedade, A. T. C. (2006). Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. In *III Simpósio de Pesquisa em Música*. Curitiba: Editora Deartes.

Pimentel, S. (1999). Hip Hop como utopia. In E. N. Andrade (Ed.), *Rap e educação: rap é educação* (pp. 103-113). São Paulo: Summus.

Pimentel, S. (2000). *O livro vermelho do hip hop*. Recuperado em 01 de dezembro, 2005, de www.realhiphop.com.br.

Pinto, T. O. (2001). Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, 44, (1), 222-286.

Richards, B. (2005). *Hip-Hop: consciência e atitude*. São Paulo: Livro Pronto.

Rocha, J., Domenich, M., & Casseano, P. (2001). *Hip-Hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Rose, T. (1997). Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. In M. Herschmann (Ed.), *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural* (pp. 192-213). Rio de Janeiro: Rocco.

Santaella, L. (2001). *Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras.

Santos, H. (2001). *A busca de um caminho para o Brasil: a trilha do círculo vicioso*. São Paulo: Senac.

Sartre, J. P. (1984). Questão de método. In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.

Sawaia B. B. (1995). O calor do lugar: Segregação urbana e identidade. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, 9(2), 20-24.

Sawaia, B. B. (1998). A crítica ético-epistemológica da psicologia social pela questão do sujeito. *Psicologia e Sociedade*, 10(2), 117-136.

Sawaia, B. B. (2000). A Emoção como Locus de Produção do Conhecimento: Uma Reflexão inspirada em Vygotsky e no seu diálogo com Espinosa. In *III Conferência de Pesquisa Sócio-Cultural: Cultura – A Dimensão Psicológica e a Mudança Histórica e Cultural*, São Paulo. Recuperado em 02 de março, 2004, de <http://www.fae.unicamp.br/br>.

Sawaia, B. B. (2001a). Introdução: Exclusão ou inclusão social perversa? In B. B. Sawaia (Ed.), *As artimanhas da exclusão: Análise psicossocial e ética da desigualdade social* (2ª ed., pp. 7-13). Petrópolis, RJ: Vozes.

Sawaia, B. B. (2001b). O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/inclusão. In B. B. Sawaia (Ed.), *As artimanhas da exclusão: Análise psicossocial e ética da desigualdade social* (2. ed., pp. 97-118). Petrópolis, RJ: Vozes.

Sawaia, B. B. (2003). Fome de felicidade e liberdade. In Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária – CENPEC. *Muitos Lugares para Aprender* (pp. 53-63). São Paulo: CENPEC/ Fundação Itaú Social/ Unicef.

Sawaia, B. B. (2004). O irredutível humano: Uma ontologia da liberdade. In N. M. F. Guareschi (Ed.), *Estratégias de invenção do presente: A Psicologia Social no contemporâneo* (pp. 165-177). Porto Alegre, RS: Editora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Sawaia, B. B. (2006). Introduzindo a afetividade na reflexão sobre estética, imaginação e constituição do sujeito. In S. Z. Da Ros, A. V. Zanella & K. Maheirie (Ed.), *Relações Estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência* (pp 85-94). Florianópolis: NUP/CED/UFSC.

Seca, J. M. (2004). *Los músicos underground*. Barcelona: Paidós.

Silva, J. C. G. (1999). Arte e educação: a experiência do movimento hip hop paulistano. In E. N. Andrade (Ed.), *Rap e educação: rap é educação* (pp. 23-38). São Paulo: Summus.

Silva, M. (1999). O hip hop como registro do sentir e do desejar. In E. N. Andrade (Ed.), *Rap e educação: rap é educação*. (pp. 137-151). São Paulo: Summus.

Silva, M. L. (2002). *Cultura, arte e política: o movimento Hip Hop e a construção dos narradores urbana*. Dissertação de Mestrado não publicada, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Universidade de São Paulo. São Paulo.

Souza, (2002). O Rap na cidade: cenários em construção. *Alcance (Ciência Política e Ciências Sociais)*, Itajaí, IX (5), 31-36.

Spósito, M. P. (1994). A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflito e ação coletiva na cidade. In *Congresso Internacional de Americanistas*. Estocolmo/UPPSALA.

Spósito, M. P. (2000). Algumas hipóteses sobre as relações entre movimentos sociais, juventude e educação. *Revista Brasileira de Educação*, 13, 73-94.

Tatit, L. (2004). *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Tella, M. A. P. (1999). Memória e identidade. In E. N. Andrade (Ed.), *Rap e educação: rap é educação* (pp. 55-63). São Paulo: Summus.

Vázquez, A. S. (1999). *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Vianna, H. (1988). *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Viana, N. (2005). Onde nasce a rima. In *Caros Amigos*, n 24, p.20-22.

Vigotski, L. S. (1999). *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1970).

Vigotski, L. S. (2003). *Psicologia Pedagógica*. Porto Alegre: Artmed. (Trabalho original publicado em 1926).

Vygotski, L. S. (1992). *Pensamiento y Palabra*. Obras Escogidas II (pp. 287-348). Madri: Visor. (Trabalho original publicado em 1982).

Vygotski, L. S. (1995). *Problemas dell desarrollo de la psique*. Obras Escogidas III. Madrid: Visor. (Trabalho original publicado em 1960).

Vygotski, L. S. (1998). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal. (Trabalho original publicado em 1930).

Zanella, A. V. (2005). Sujeito e alteridade. *Psicologia e Sociedade*, 17 (2), 99-104.

Zanella, A. V. (2006). Pode até ser flor se flor parece a quem o diga: reflexões sobre Educação Estética e o processo de constituição do sujeito. In S. Z. Da Ros, A. V. Zanella & K. Maheirie (Ed.), *Relações Estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência* (pp 33-47). Florianópolis: NUP/CED/UFSC.

Zanella, I. H., Urnau, L. C., & Maheirie, K. (2004). Psicologia Social e música: uma atuação junto a adolescentes da casa da criança do morro da penitenciária de Florianópolis. *Extensio: Revista Eletrônica de Extensão*, 1, 01-08.

Zeni, B. (2004). O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. *Estudos Avançados*, 18(50), 225-241.

Roteiro norteador da entrevista

Dados pessoais do entrevistado (nome, idade, profissão e escolaridade).

- 1) Há quanto tempo você ouve Rap? Como teve contato com este gênero musical?
- 2) Em que situações e como você escuta Rap (em casa, em shows, sozinho, em grupo, etc)? Comente.
- 3) O que é o Rap para você? Qual a importância do Rap em sua vida?
- 4) Você consegue visualizar algo em sua vida que tenha relação com o Rap? O quê?
- 5) Cite uma ou duas músicas que sintetize o que é o Rap para você. Fale sobre a importância desta(s) música(s) para você.
- 6) O que mais te chama atenção no Rap? O que uma música precisa ter para você considerá-la importante, boa (quais elementos)? Comente.
- 7) Você ouve outros gêneros musicais, quais? Caso afirmativo, você estabelece alguma relação (semelhanças e diferenças) destes com o Rap?
- 8) Quais músicas seus familiares ouviam quando você era criança? O que eles ouvem atualmente?