

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM LETRAS

**LEITURAS DA ÁFRICA E DA AFRODESCENDÊNCIA NAS PRODUÇÕES
CONTEMPORÂNEAS DE MC KAPPA, MC VALETE E DO GRUPO SIMPLES
RAP' ORTAGEM**

SILVANA CARVALHO DA FONSECA

Recife
2014

SILVANA CARVALHO DA FONSECA

**LEITURAS DA ÁFRICA E DA AFRODESCENDÊNCIA NAS PRODUÇÕES
CONTEMPORÂNEAS DE MC KAPPA, MC VALETE E DO GRUPO
SIMPLES RAP' ORTAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial no processo de obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Roland Walter

Recife
2014

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

F676l Fonseca, Silvana Carvalho da
Leituras da África e da afro descendência nas produções contemporâneas de Mc Kappa, Mc Valet e do Grupo Simples Rap´Ortagem / Silvana Carvalho da Fonseca. – Recife: O Autor, 2014.
104 f.: il.

Orientador: Roland Walter.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2014.
Inclui referências.

1. Hip - hop (Cultura popular). 2. Diáspora africana. 3. Rap (Música). 4. Memória. 5. Identidade racial. I. Walter, Roland (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2014-49)

SILVANA CARVALHO DA FONSECA

**Leituras da África e da Afrodescendência nas Produções Contemporâneas
de Mc Kappa, Mc Valete e Simples Reportagem**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 14/2/2014.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. José Henrique de Freitas Santos
LETRAS-VERNÁCULAS - UFBA

Recife – PE
2014

*A todos que lutam por uma
sociedade que respeite a
diferença.*

AGRADECIMENTOS

Sou extremamente grata à minha avó, Mãezinha, por me conectar à minha ancestralidade desde o meu nascimento. Agradeço, ainda, por me ensinar a ter força e fé, essenciais para não desistir diante dos obstáculos.

Agradeço à minha mãe, Lucinha, por me apoiar incondicionalmente, e me ensinar a alegria de viver.

Aos Meus irmãos, Tiago, Bárbara e Suylan, pela eterna cumplicidade no compartilhamento de experiências tão diversas e muitas vezes adversas em nossas vidas juntos.

À Soraia Carvalho e Sílvia Carvalho, minhas tias queridas, por todo amor e respeito demonstrados por mim, ao longo da minha existência. Obrigada, também por me propiciar condições objetivas de vida para que eu pudesse dar continuidade ao meu caminho.

Aos meus familiares: Letícia, Lucas, Leonardo, Yasmin, Luíza, Henrique, Maria Eduarda e Maria do Socorro pelo incentivo.

Ao professor e poeta, Manuel Mayan por me ajudar a trilhar o caminho de minha profissão.

Agradeço a todos os meus professores de graduação na Universidade Federal da Bahia, especialmente à professora Eneida Leal Cunha, por me oportunizar conhecer o mundo acadêmico e a pesquisa; e ao professor Henrique Freitas, pelo incentivo, amizade e contínuo apoio intelectual.

Ao meu tio, Marcos pelo carinho e assistência na minha trajetória.

Sou grata aos meus alunos, por manterem em mim a vontade de continuar e muitas vezes resistir.

Agradeço, também, a Dj. Branco, amigo e parceiro no movimento hip hop, na Bahia. Obrigada pela dedicação e paciência durante todo meu caminho de pesquisa.

Ao grupo Simples Rap' Ortagem pela contribuição e disposição ao diálogo. Aos amigos, Jobber Pascoal e Neldo Neto pelo apoio.

Aos meus colegas de pós graduação: Rafaela Cruz, Hugo Lopes, Anna Rakhael e Brenda Carlos Andrade, por todo carinho e acolhida.

À Livia Maria Carvalho, pela amizade e companheirismo de todas as horas. À Ana Carla Percontini pela acolhida e amizade.

Ao meu amigo e companheiro de todos os momentos ,Ton. Obrigada por tanto amor e cuidado.

A Leonan Ferreira, por TUDO.

Ao professor Roland Walter, pela orientação, paciência e generosidade.

Sou grata à FACEP pela bolsa concedida, que possibilitou condições objetivas de vida para a dedicação que exige um trabalho desta natureza.

Dos seios da mãe África e do coração
É hora de escrever entre a razão e a emoção
Mãe! Aqui crescemos subnutridos de amor
A distância de ti, o doloroso chicote do feitor...
Nos tornou! Algo nunca imaginável, imprevisível
E isso nos trouxe um desconforto horrível

As trancas, as correntes, a prisão do corpo outrora...

Evoluíram para a prisão da mente agora
Ser preto é moda, concorda? Mas só no visual

Continua caso raro ascensão social
Tudo igual, só que de maneira diferente

A trapaça mudou de cara, segue impunemente

As senzalas são as anti-salas das delegacias
Corredores lotados por seus filhos e filhas...
Hum! Verdadeiras ilhas, grandes naufrágios
A falsa abolição fez vários estragos

Fez acreditarem em racismo ao contrário
Num cenário de estações rumo ao calvário
Heróis brancos, destruidores de quilombos
Usurpadores de sonhos, seguem reinando...

Mesmo separado de ti pelo Atlântico

Minha trilha são seis românticos cantos
Mãe! Me imagino arrancado dos seus braços

Que não me viu nascer, nem meus primeiros passos
O esboço! É o que tenho na mente do teu rosto.

Por aqui de ti falam muito pouco

E penso... Qual foi o erro cometido?

(Carta à mãe África. Gog)

RESUMO

Este trabalho tem como foco buscar na produção cultural da diáspora negra, representações da África e da afrodescendência no movimento hip hop que emergem da reconstrução da memória diaspórica na comunidade dos falantes de língua portuguesa. Para tanto, foram realizadas, descrições e análises contrastivas a partir das produções poéticas do rap de Mc Kappa, Mc Valete e o grupo Simples Rap' Ortagem, visando compreender os diálogos, trânsitos, confluências e diferenças em suas narrativas entre Angola, Brasil e Portugal. Ao final desta pesquisa, demonstra-se como se constituem as africanidades dentro e fora de África, a partir dos processos de colonização sofridos nos espaços geográficos analisados, e como as múltiplas Áfricas estão interligadas na construção das identidades negras como reelaborações de discursos e práticas a partir do que nos resta a reconstruir do que ficou da memória da diáspora.

Palavras-chave: hip hop; diáspora; rap; memória; identidade.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo buscar en la producción cultural de la diáspora negra, representaciones de África y de afrodescendencia en el movimiento hip hop que emergen de la reconstrucción de la memoria sobre la diáspora en la comunidad de los hablantes de lengua portuguesa. Para tanto, fueron realizadas descripciones y análisis contrastivos a partir de las producciones poéticas del rap de Mc Kappa, Mc Valete y el grupo Simples Rap' Ortagem, buscando comprender los diálogos, tránsitos, confluencias y diferencias en sus narrativas entre Angola, Brasil y Portugal. Al final de la investigación, se demuestra como se constituyen las africanidades dentro y fuera de África, a partir de los procesos de colonización sufridos en los espacios geográficos analizados, y como las múltiples Áfricas están interrelacionadas en la construcción de las identidades negras como reelaboraciones de discursos y prácticas a partir de lo que nos toca reconstruir sobre lo que resta de la memoria de la diáspora.

Palabras clave: hip hop; diáspora; rap; memoria; identidade.

SUMÁRIO

1 Introdução	10
2 Nação Hip Hop: afrorizomas e suas líricas de guerra	15
2.1 O hip hop e sua genealogia dos começos possíveis.....	15
2.2 Os cinco elementos da intempestividade.....	32
2.3 A palavra (em) cantada do Mc: por uma estética do canto falado.....	36
3 Restos, Rastros e Rimas: afroplagiocombinações entre Brasil, Angola e Portugal	41
3.1 O hip hop em Angola.....	48
3.2 O hip hop em Portugal.....	57
3.3 O hip hop no Brasil.....	67
4. Encruzilhadas poéticas transatlânticas	77
4.1 Que negro é esse no hip hop?.....	83
4.2 Cruzamentos e encruzilhadas: afrodescendência e africanidade em Mc Kappa, Mc Valete e Simple Rap'ortagem.....	88
5 O devir como considerações finais	99
6 Rizomas bibliográficas	101
6.1 Referências eletrônicas.....	103

1 INTRODUÇÃO

A “África” tem sido continuamente elaborada e reinventada pelos diferentes discursos políticos e culturais como uma estratégia de consolidação de várias representações, tanto da intelectualidade quanto das culturas populares. Imagens e performances são evocadas como objetos de conflitos de diversas vozes que tentam produzir um olhar sobre o continente a partir de referenciais identitários, que ora localizam geográfica e historicamente este espaço a partir de uma visão que tenta captar o ‘seu’ sentido real; ora mitificam e desenham a “África de todos nós” como um lugar de eterno retorno a um passado ancestral, preenchido pela vivência pré e pós-colonial.

Constantemente o termo ‘afro’ tem servido de base para um modo de vida afro-brasileiro, calcado na tentativa de vestir e revestir a etnicidade negra no Brasil com tecidos africanos. A ressignificação da África na contemporaneidade tem sua gênese na trajetória histórica do povo negro do mundo. Ou seja, o desenraizamento gerado pela diáspora negra desde a escravidão, reconfigurou culturas, modos de ser, e se constitui sempre como um por vir inacabado, evitando resultados estáticos e inabaláveis. Nesse processo de deslocamento, culturas entram em contato, e identidades são postas em jogo em um movimento contínuo de trocas e encruzilhadas.

A produção cultural que emerge da diáspora negra fratura um controle hegemônico que ainda rege o Ocidente pelo espectro da escravidão. Os lugares de fala oriundos da diáspora anseiam um grito de liberdade, que possibilite a reconfiguração histórica de seu povo, e fim a séculos de silenciamento. Diante disso, as artes, as literaturas e as teorias são forjadas lado a lado com os lugares de fala de quem as enunciam.

Os caminhos que me conduziram ao desenvolvimento desta pesquisa iniciam em meados do meu curso de graduação em Letras Vernáculas, da Universidade Federal da Bahia. Como integrante do projeto de pesquisa Etnicidades entre Bahia e Angola fui posta a eleger um corpus que contemplasse o viés do qual se ocupava o escopo do grupo. Paralelamente, travei contato com o movimento hip

hop através da comunidade em que morava, no bairro do Pero Vaz, em que meus amigos escutavam repetidamente o som do grupo paulista, Racionais MC'S. Quando comecei a refletir sobre a minha prática na pesquisa acadêmica, fiz a opção de buscar nessa configuração cultural juvenil o que veio a se tornar meu problema de pesquisa.

Em seguida, no desenvolvimento dos meus estudos, participei de um projeto de extensão em escolas públicas na cidade de Salvador, BA; e foi, nesse momento, na relação entre pesquisa e ensino que pude começar e entender a importância do meu trabalho. Em muitas oficinas e rodas de conversa, a fala que sobressaía da maioria dos jovens, predominantemente negros, na escola onde foram desenvolvidas minhas atividades, era de baixa estima, vergonha e não aceitação da sua condição étnica.

Durante nossos diálogos, ouvi muitas coisas, tais como: “odeio meu cabelo”, “povo com cara de macaco”, ou “não quero ser a beleza negra” entre tantas outras. Contraditoriamente um estado tão negro quanto a Bahia tem em sua capital altos índices de racismo. Após os primeiros contatos, começamos a desenvolver nossas atividades tendo como foco a discussão sobre a identidade negra; e, nesse contexto, fui percebendo como ela foi se reconstruindo e problematizada pelos estudantes. Isso foi possível em função das análises das letras de rap e, posteriormente, por meio da criação desse gênero poético musical elaborado pelos próprios alunos.

Além disso, o surgimento desse trabalho reflete o atual interesse dos centros acadêmicos na produção do conhecimento, aproximando, desta forma, a academia de uma produção artística sob outros nortes estéticos. Sua relevância está em investigar as imagens e representações do afro e de África no Brasil, Angola e Portugal - seja enquanto expressão estético-cultural e identitária dos países de língua oficial portuguesa; seja enquanto reconstrução diaspórica da memória e da história afrodescendente; seja, ainda, enquanto programática política de conquista da cidadania e combate ao racismo. Esse estudo dialoga com as tendências contemporâneas da produção do conhecimento vinculadas aos Estudos Culturais, que conforme Stuart Hall:

Os Estudos Culturais não configuram uma "disciplina", mas uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade. Tal área, segundo um coletivo de pesquisadores do Centro de Birmingham que atuou, principalmente, nos anos 70, não se constitui numa nova disciplina, mas resulta da insatisfação com algumas disciplinas e seus próprios limites. É um campo de estudos em que diversas disciplinas se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea. (HALL, 2003).

A partir dessa perspectiva, a pesquisa aqui desenvolvida privilegiou a produção contemporânea do movimento hip hop, que vem sendo objeto de estudos por parte de pesquisadores das diversas áreas do conhecimento, por se constituir em uma importante manifestação dos afrodescendentes e/ou africanos, revelando um discurso étnico-identitário dessas comunidades. No intuito de revisar a história negra, e dar voz a um povo que teve sua trajetória no mundo silenciada, a produção cultural da juventude negra apresenta narrativas artísticas elaborando reflexões, críticas e denúncias de tudo que resultou dos estados pré e pós-colonial.

Como aporte teórico para iluminar nossa investigação, elegemos acionar tanto os sujeitos agentes do movimento hip hop, como pesquisadores e teóricos que, através de suas categorias analíticas, configuraram um conjunto de vozes que nos ajudaram a desenvolver melhor nossa pesquisa. Em meio a referências teóricas e críticas sobre o movimento hip hop e sua história, destacam-se no Brasil: Hershmann (2000), Souza (2011), Vianna (1997), Freitas (2010), Buzo (2009), Pimentel (1997), Mv Bill (2005), Atthayde (2005), Maca (2005), entre outros. Estes autores desenvolveram seus estudos priorizando as mais variadas vertentes analíticas que o movimento hip hop evoca. Através de sua complexa formação, observamos debates acerca de letramento, gêneros textuais, configuração histórica, literatura marginal, entre outros.

No que tange ao diálogo entre estudos que embasam cultura e literatura, convidamos para nossa conversa as contribuições de Hall (2009), Glissant (2011), Walter (2009), Freitas (2006), Reis (2011), Le Goff (1997), Bhabha (2013), Oliveira (2007), Padilha (2006), Pinho (2010), Appiah (1997), Munanga (2006), entre outros. Diante desses aportes, discutimos conceitos como diáspora, transculturação, rastro/resíduo, afroplagicombinação, identidade cultural, identidade negra, memória e ancestralidade.

Sendo assim, diante das minhas leituras acerca do que se tem produzido sobre o movimento e minhas experiências teórico-práticas, percebi a lacuna de estudos comparativos em perspectiva transnacional sobre o movimento hip hop. Diaspórico, *par excellence*, problematiza relações raciais que derivam de uma experiência comum da escravidão, gerando histórias similares na produção de etnicidades.

Deste modo, priorizei buscar, a partir das produções de Mc Kappa de Luanda, Mc Valete de Lisboa, e do grupo Simples Rap' Ortagem de Salvador, compreender os diálogos, trânsitos, confluências e diferenças nos discursos do movimento hip hop entre a Angola, Brasil e Portugal, bem como seus partilhamentos simbólicos e seus agenciamentos entre os cruzamentos atlânticos. As escolhas dos três rappers eleitos para este trabalho se deu por alguns fatores: inicialmente, o que chamou minha atenção foi a repercussão que Mc Kappa tem em Luanda, e Valete em Portugal em suas respectivas comunidades periféricas. Além disso, os três rappers tem formação superior, outro aspecto importante para ser ressaltado. E o fundamental foi a recorrência constante do sujeito negro como tema nas canções e as diferentes formas de alusões ao continente africano.

Por conseguinte, a pesquisa foi conduzida na busca por elementos para compreensão de toda a engrenagem discursiva formadora de manifestações identitárias dos espaços geográficos analisados, que se entrecruzam trocando grandes influências em suas respectivas culturas, na elaboração de uma "África" que se faz tão necessária à constituição identitária dos africanos e afrodescendentes. Uma questão importante para ressaltar acerca do desenvolvimento da pesquisa é a dificuldade de me colocar no lugar distanciado requerido pela normatividade acadêmica. Ao longo do trabalho, as vozes do pesquisador e objeto se aproximam e falam de um mesmo lugar. Dessa forma, durante o processo de escrita muitas vezes inconscientemente primeira e terceira pessoas se encontram.

No desenvolvimento dos capítulos, apresenta-se e analisa-se como a leitura da cidade é reconstruída e reconfigurada na cena hip hop. Na comunidade de falantes de língua portuguesa, observaremos o cenário que compõe cada lugar de fala e as relações com os espaços nacionais através da memória da diáspora.

No capítulo inicial abordaremos o conceito de diáspora negra na perspectiva do teórico Stuart Hall, para entendermos os resultados gerados pela experiência diaspórica, como rastro/resíduo de Glissant, a experiência simbólica explicada por Bourdieu, assim como a transculturação e seus resultados tensivos e imprevisíveis discutidos por Roland Walter. Também apresentaremos um breve histórico do surgimento do movimento hip hop e sua formação, além de uma reflexão sobre a nova estética gerada pela produção do rap e sua lírica.

O segundo capítulo tem como enfoque contextualizar o movimento hip hop nos espaços geográficos eleitos para análise, ou seja, Brasil, Angola e Portugal. Observaremos, também, a partir da experiência diaspórica de cada autor e suas relações mnemônicas com os espaços nacionais em que vivem.

No terceiro capítulo, visamos, por um viés comparativo, tensionar e analisar as representações da afrodescendência e “África” através da análise das letras de rap, elaborando o que denomino de cruzamentos poéticos pelo Atlântico.

2

NAÇÃO HIP HOP: AFRORRIZOMAS E SUAS LÍRICAS DE GUERRA

O hip-hop é a resposta de um povo aguerrido¹

Com raízes cravadas na África
Que tem galhos onde a situação é trágica
E se o sentido de revolução pode ser plantado
O rap tem uma plantação onde o fruto é usado

Simples' Rap ortagem

Valete a.k.a Ciclone Underground,
O filho do bastardo da vossa opressão, nigga
Eu tenho nos meus olhos a cor da insurreição, nigga
Eu sou o primeiro a marchar pra esta revolução
Tu és o primeiro a bazar na hora da intervenção
Valete

Tira a poeira das vistas, abre o olho mano, desliga a televisão, rasga o jornal e analisa o quotidiano, vai em busca da realidade do modo de vida angolano. Nos livramos dos 500 anos de chicote mas não utilizamos a cabeça, depois da queda do colono, em vez de uma independência deram-nos quase meio século de má governação.
Mc Kappa

2.1 O hip hop e sua genealogia dos começos possíveis

A genealogia é cinza; ela é meticulosa e pacientemente documentária. Ela trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos. (FOUCAULT, 2011, p.15). Foucault, ao desenvolver seus estudos acerca do conceito de genealogia utilizado por Nietzsche, explica que tal conceito opera a partir de uma concepção histórica sem demarcação específica de uma origem, um início exclusivo. Desenhada pelo cinza, a genealogia não caminha através de buscas de evidências expostas. Ao trabalhar com “embaralhados, riscados e reescritos”, o interesse da genealogia reside nos apagamentos em compreender os silenciamentos acidentais que acometem a história. Ainda de acordo com Foucault:

¹ Todas as letras de rap utilizadas neste trabalho serão explicitadas de acordo com a escrita original de cada autor que escolhe de acordo com a língua portuguesa em Portugal, Angola e Brasil a melhor maneira de se expressar.

A genealogia [...] é demarcar os acidentes, os ínfimos desvios ou ao contrário as inversões completas os erros, as falhas na apreciação, os maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós; é descobrir que na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos não existem a verdade e o ser, mas a exterioridade e o acidente. (FOUCAULT, 2011, p.21).

Ao dialogarmos com o pensamento foucaultiano iremos em busca do entendimento de uma produção poética que emerge de complexas relações históricas geradas por um sistema cartografado por interesses unilaterais de elites dominantes. Na condução genealógica de uma trajetória, prestaremos atenção aos desvios, às falhas, às errâncias.

Os trânsitos da vida e da morte marcaram a trajetória de um povo pelas suas travessias atlânticas no cenário mundial. É incontestável que as rotas da escravidão africana deixaram um legado de problemas irreversíveis à população negra no mundo, o resultado do sistema escravagista foi devastador. Deste modo, instaurou-se um longo caminho de violências e subjugação sofridas por essas populações. A situação do negro no panorama da história mundial está marcada por um fluxo de consecutivas violências, exclusões e apagamentos.

Diante disso, instaurou-se um processo infundável de luta pela libertação da comunidade negra desde a opressão colonialista que se caracterizou das mais diferentes formas dependendo do contexto em que se forjava, até os dias atuais reclamando voz, espaço e condições dignas de vida que todo ser humano deve ter.

Contemporaneamente, a intelectualidade negra se apropria do termo diáspora² a fim de tentar compreender a complexidade da formação das culturas africanas e a construção de suas mais variadas linguagens dentro e fora de África no contexto pós-escravidão. Sobre isto, Liv Sovik (2003), na apresentação da obra *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, do teórico, Stuart Hall, assinala que “O eurocentrismo ainda está vivo nos pressupostos e discursos públicos contemporâneos. Ao definir-se como “intelectual diaspórico”, Hall, escolhe “o lugar que o discurso eurocêntrico destina a ele, um lugar de negro”. (HALL, 2009, p.18)

² Conforme Walter (2009): A palavra “diáspora” vem do verbo grego speiro e significa “semear” e “disseminar”. Tradicionalmente a diáspora designou raízes, terra (ponto de origem atual ou imaginado) e parentesco (comunidade local e grupo globalmente dispersado): a perda do país natal e o desejo de volta. (WALTER, 2009, p.42-43).

Nesse sentido, o lugar de negro que se inscreve na diáspora é de entender toda a engrenagem que compõe o ser e estar negro nas sociedades contemporâneas, um “intelectual diaspórico”, isto é, um sujeito que se entende como diaspórico compreende em perspectiva crítica toda conjuntura histórica e política que compõe esse espaço e opera na reconstrução do lugar do negro no mundo, reconfigurando na história o espaço do negro diante da realidade em que vive. Ao se posicionar como um intelectual diaspórico, Hall, nos convida a refletir sobre o sentido do termo e suas apropriações para apreender a construção das identidades negras mundiais.

Pensar a diáspora negra é perceber suas redes de trocas em via de mão dupla, produzindo e sempre retecendo uma nova cultura (HALL, 2003). O sujeito nascente dos cruzamentos diaspóricos é dotado de um corpo que transcende e sempre se transforma, um corpo que opera sob rasura. Como um conceito que extrapola a questão puramente territorial, a diáspora vai trazer à tona as relações entre raízes e rizomas que compõem as identidades negras dentro e fora de África em seus fluxos contínuos. De acordo com Glissant:

É preciso lembrar que a raiz única tem a pretensão de alcançar a profundidade, ao passo que a raiz rizoma se expande na extensão. Os espaços brancos dos mapas planetários estão agora entremeados de opacidade, e isso rompeu, para sempre, com o absoluto da História, que significava, primeiramente, projeto e proteção. A partir de então, em seu conceito mesmo, a História se desfaz; e, ao mesmo tempo, ela ruma esses retornos da questão identitária, do nacional, do fundamental, ainda mais sectários porque tornados caducos. (GLISSANT, 2011, p.82-83).

Dessa forma, o pertencimento a uma matriz africana em comum, bem como seu desenraizamento, através de uma rede rizomática reconfiguram a história fraturando concepções binárias, assim ressignifica-se o conceito de nação com a retomada da questão da identidade por um viés cultural. Ainda de acordo com Glissant:

Do exílio à errância, a medida comum é a raiz, que em ambos os casos falta. É por aí que há que começar. Gilles Deleuze e Félix Guattari criticaram os conceitos de raiz e, porventura, de enraizamento. A raiz é única, é uma origem que de tudo se apodera e que mata o que está à volta, opõem-lhe o rizoma, que é uma raiz

desmultiplicada, que se estende em rede pela terra ou no ar, sem que nenhuma origem intervenha como predador irremediável. O conceito de rizoma mantém, assim, a noção de enraizamento, mas recusa a ideia de uma raiz totalitária. O pensamento do rizoma estaria na base daquilo a que chamo uma poética da Relação, segundo a qual toda a identidade se prolonga numa relação com o outro. (GLISSANT, 2011, p.21)

Ao trazer a concepção de rizoma problematizada por Deleuze e Guattari, o autor evidencia a recusa a uma raiz totalitária única, pensar o rizoma é observar as redes, as relações do sempre por vir. A elaboração do pensamento rizomático para Glissant vai fundamentar uma construção identitária que se instala sempre em relação com outros. Nesse contexto os trânsitos rizomáticos provocam o que Stuart Hall vai denominar de “comunidades transnacionais”. Ainda nas palavras do autor “na situação da diáspora as identidades se tornam múltiplas”, a diáspora causa uma tensão e relança luz sobre o conceito de nação, fazendo emergir as complexidades identitárias e toda engrenagem que a compõe. Walter (2009), refletindo sobre a diáspora negra assinala:

Diáspora, portanto, é um termo que indica: um grupo de pessoas, um estado histórico do Dasein, um entre-lugar geográfico e temporal. A palavra sugere redes de relações reais ou imaginadas entre povos dispersos cuja comunidade é sustentada por diversos contatos e comunicações que incluem família, negócio, viagem, cultura compartilhada e mídia eletrônica, entre outros. Ao ligar as comunidades de uma população dispersa em e entre diferentes nações e/ ou regiões, a diáspora constitui uma das formas transnacionais par excellence. Isto significa que ela não necessariamente subverte o Estado-nação, mas o heterogeneiza. Neste sentido, sua relação com as normas do Estado-nação e as formações identitárias nativistas é caracterizada por tensão e/ou ambiguidade. A existência diaspórica, portanto, designa um entre-lugar caracterizado por desterritorialização e reterritorialização, bem como pela implícita tensão entre a vida aqui e a memória e o desejo pelo lá. (WALTER, 2009, p.43).

De acordo com o autor, a diáspora é mediada por uma série de elementos que se configuram material e imaterialmente, quer seja no compartilhamento territorial, quer seja no simbólico. Ao suscitar voltas, dispersão e desejo de retorno, bem como a construção de novos lugares, ou melhor, “entre-lugar”, a diáspora opera como uma comunidade simbólica mundial, reconfigurando a “forma

transnacional par excellence”. Ainda nesse contexto é fundamental salientar a heterogeneização do Estado-nação atravessado pela diáspora, pois é nessa relação que observaremos as contradições e tensões identitárias vividas pelos indivíduos que habitam esses espaços.

A configuração que a diáspora gera nasce e ainda é mantida sob as mais variadas formas de violência, inaugurada na escravidão colonial e mantida nas relações resultantes de anos de tráfico negreiro no mundo. Ao pensarmos os encontros que o fenômeno diaspórico provoca somos direcionados a analisar particularmente cada resultado sempre inacabado desses contatos que podemos entender como um movimento contínuo de transculturação. Ainda conforme Walter (2009):

A transculturação, afirmo, deve ser compreendida como modo polivalente que abrange um diálogo incômodo entre a síntese e a simbiose, a continuidade e a ruptura, a coerência e a fragmentação, a utopia e a distopia, o consenso e o dissenso, a desconstrução e a reconstrução. Um diálogo desconfortável, em outras palavras, entre forças e práticas hegemônicas e contra-hegemônicas, entre gestos, atos e estratégias de coerção, expropriação e (re)apropriação, que discrimina entre diversas categorias: a assimilação intencional e imposta, o autodesprezo internalizado e diversas formas de resistência como a mímica e transescrita. Como tal, a transculturação é uma força crítica que permite traçar as maneiras de transmissão que acontecem entre culturas, regiões e nações, particularmente entre aquelas caracterizadas por relações de poder desiguais enraizadas em formas e práticas de coerção e dominação. (WALTER, 2009, p.40).

É a partir dos contatos majoritariamente impostos que as culturas são colocadas em “diálogos” não nivelados configurados em bases de violência, dominação e sujeição. Diante deste processo, formas de viver e trajetórias históricas são reelaboradas através do fenômeno de transculturação. A atenção voltada para as formas transculturais nos possibilita compreender os mais variados resultados das culturas em relação (GLISSANT, 2011), vale ressaltar, relação tensiva.

Pensar o movimento de transculturação na diáspora negra nos transporta também, para além das transmissões entre culturas, já que as bases em que se ancoram tais processos são ambíguas e complexas. A partir daí um caminho é

tecido para as vistas de como a africanidade é recriada com/ na diáspora negra. Ao buscarmos os afrorizomas³, atentaremos para como os sujeitos que criam seus discursos criticamente dentro da condição de diaspóricos, procuram, neste caso, além de reelaborar a memória coletiva, reescrever a história negra no mundo, reconfigurando identidades e subjetividades dessa população no cenário mundial.

Como força crítica que visa ressignificar a história negra as produções afro-contemporâneas, no Brasil e no mundo, intentam escrever uma história a contrapelo do negro, na diáspora, reatualizando, neoritmizando e neoritualizando o legado africano através de novos lugares de enunciação. Nos versos do rapper angolano, Mc Kappa, observemos: “Somos uma potência de deslocados, mutilados, desmobilizados, refugiados, enfim... Vivemos tantas atrocidades porque os querem políticos assim”.

Com linguagem direta o trecho denuncia o sistema político social e seus desmandos são enumerados como exemplos dramáticos que confirmam a declaração inicial do trecho, tão desumanamente, absurda. Percebe-se que a objetividade que nutre a linguagem desses versos, aponta para a impotência da comunidade social diante de uma engrenagem sistêmica tão cruel, de um querer elitista, corrompido e sem qualquer compromisso com a população. É necessário, também perceber o caráter universal das situações cotidianas retratadas, em espaços pós-colonizados que vivem em um cenário de contínua violência.

Os sinais de contemporaneidade que compõem as cenas mostradas, e também, o lirismo urbanamente dilacerante, como atesta nos versos sequencias do rap de Mc Kappa: “Temos mais armas que bonecas, menos universidades que discotecas”, denotam a reflexão crítica acerca das realidades vividas nas sociedades pós-coloniais atuando como força de denúncia resultante dos “contatos” nacionais colonizantes. Diante das contradições e conflitos que permeiam as sociedades pós- coloniais instaura-se um processo de negociações identitárias

³ Conceito apresentado pelo professor Henrique Freitas ao estabelecer um diálogo com o termo rizoma de Deleuze para pensar a produção cultural em seus trânsitos e raízes na diáspora negra mundial. De acordo com Freitas: A experiência afro-rizomática dissemina-se linguajando a diáspora negra em expressões literárias convencionais e não convencional como já citada na poesia do dub, no slam, na polirritmia da black electronic, nas paredes- pontes futuristas suporte de uma literatura afro-graffiti que sequer foi ainda mensurada pelas páginas da crítica. (FREITAS, 2013, p.55).

inserido nas complexas e tensivas relações de poder que constituem esses espaços nacionais.

“O hip-hop é a resposta de um povo aguerrido.” A afirmação do grupo Simples Rap’ Ortagem, configura um dos conceitos fundamentais que sustenta a existência e constante reatualização do movimento hip hop no mundo. No final dos anos 70 nos EUA, o movimento emerge como produção sociocultural da juventude negra e se torna um expoente de luta contra a marginalização e exclusão vividas por esses jovens. Contemporaneamente ocupa no cenário cultural mundial um lugar de “nação”, que integra jovens de maioria negra excluídos socialmente, no intuito de reelaboração de uma experiência tão traumática quanto à escravidão e tudo o que resultou dela.

O autor Paul Gilroy, ao invocar o termo grego antífona, que significa “som em resposta”, nos coloca diante dos alicerces que configuram o processo de criação das artes negras. A reflexão do teórico dialoga, nesse sentido, com os versos que compõem a epígrafe deste texto de autoria do grupo Simples Rap’ ortagem:

O hip-hop é a resposta de um povo aguerrido
Com raízes cravadas na África/
Que tem galhos onde a situação é trágica /
E se o sentido de revolução pode ser plantado /
O rap tem uma plantação onde o fruto é usado.

O autor apresenta essa possibilidade de “som em resposta” como um espaço de perspectivas de relações vividas e pensadas nas formas de não dominação. No momento das elaborações e reelaborações das respostas nas artes, nas literaturas, na produção da comunidade negra em geral, nascente de relações violentas vividas por sujeitos fraturados, novas formas de viver e se colocar no mundo são forjadas possibilitando, novos lugares, novas respostas. Ainda segundo Gilroy:

Os diálogos intensos e muitas vezes amargos que acionam o movimento das artes negras oferecem um pequeno lembrete de que há um momento democrático, comunitário sacralizado no uso de antífonas que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas de não dominação. As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas que são estabelecidas entre um eu racial fraturado, incompleto e inacabado e os outros. A

antífona é a estrutura que abriga esses encontros essenciais. (GILROY, 2001, p. 168).

Para compreender os “acionamentos” utilizados por Gilroy que operam na construção das artes negras, a “resposta” aparece como estrutura que possibilita uma democratização dialógica operando como possibilidade de relações sociais de não dominação. Esta “resposta em som” vai ser forjada a partir de corpos que operam sob rasuras e os “outros” que o cercam. Gilroy destaca que a criação das artes em resposta não garante relações sociais novas de não dominação, entretanto acredito que a ruptura do silêncio torna-se possibilidade concreta de outros caminhos.

Diante disso, o movimento hip hop, enquanto arte negra⁴ ocupa o lugar citado por Gilroy e pelo grupo Simples Rap’ortagem como uma “resposta de um povo aguerrido” que elabora as mais variadas linguagens ressignificando o seu passado traumático. As respostas negras se configuram em diferentes esferas da produção negra mundial e estas se entrecruzam por um eu racial fraturado. Como bem argumentou Gilroy, as produções se heterogeneizam pelas inúmeras realidades vividas pelas populações negras. Os resultados imprevisíveis destes contatos, através da transculturação, nos conduzem a estudarmos o movimento hip hop bem como suas manifestações pelo mundo e entendê-las também como uma maneira de “agenciamento” termo proposto por Deleuze citado por Zourabichvili (2004, p.8) em O Vocabulário de Deleuze:

AGENCIAMENTO [agencement] “Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. De um lado ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; de outro, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorporadas

⁴ Entendemos o movimento hip hop originalmente como arte negra primeiramente por seu caráter de formação histórica desde a migração sonora da Jamaica para os EUA. Concordamos também com Gilroy como uma arte que se configura em resposta, resposta esta, dada pela comunidade negra para uma sociedade que a exclui. O movimento emerge das contradições vividas por sujeitos negros e faz parte de um processo de resistência da população afrodescendente especificamente, em movimento contínuo de reconstrução de identidades negras no mundo. A apropriação de outras etnias e temáticas variadas não desconfigura o movimento enquanto oriundo da cultura negra. Entendemos ainda que a absorção de sujeitos de todo o mundo ao movimento hip hop atesta a resposta da qual argumentou Gilroy. Essa arte, som em resposta foi produzida nas combinações de rastros culturais da e na diáspora negra.

atribuindo-se aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem ao mesmo tempo lados territoriais ou reterritorializados, que o estabilizam, e pontas de desterritorialização que o impelem”.

A pertinência de pensar o movimento hip hop enquanto agenciamento nos leva a uma dialética onde interagem complexos mecanismos de controle por parte do estado ou da academia, por exemplo, onde atuam também, ao mesmo tempo, as respostas a este violento controle, representadas nos planos das ações, enunciativas, corpóreas e incorpóreas.

Ao mesmo tempo, não podemos esquecer de que essas tensas relações geram processos de desterritorialização, pois conforme Zourabichvili, “[o] indivíduo que está imerso nos agenciamentos sociais com definições específicas acabam sendo reduzidos”. Entretanto, o autor nos chama atenção que dentro dos agenciamentos estratificados existem “irregularidades”, conscientes ou inconscientes, que geram agenciamentos próprios, pois nas irregularidades, os grupos agenciados pelas máquinas sociais têm a possibilidade de exercer potencialmente sua força e pensamento. Segundo Zourabichvili, nesse contexto estão incluídos principalmente os agenciamentos artísticos.

Sendo assim, o movimento hip hop se apresenta como estrutura maquínica de corpos desterritorializados e na medida em que elabora uma estética diaspórica e apresenta a África produzida na diáspora mostra a mistura entre várias formas culturais distintas assim como tais sujeitos se reelaboram rizomaticamente encontrando novos começos. Nessa trilha de pensamento o rizoma vai se tornar um meio gerador de encontros das imprevisibilidades gerando novos processos de reterritorialização (GLISSANT, 2011). Os mais variados resultados desses encontros exploraremos ao longo do trabalho a partir da configuração do movimento hip hop.

Na voz do rapper angolano Mc Kappa, o agenciamento maquínico pela estrutura hegemônica dominante colonial é denunciado:

Temos máquinas de guerra com equivalência de 10 escolas, provemos o analfabetismo, a falta de espírito de paz gerou desumanismo. Temos mais armas que bonecas, menos universidades que discotecas.

As realidades explicitadas nos versos relatam uma aproximação dos fatos expostos quanto à situação das nações que foram colonizadas sob os agenciamentos de poder hegemônico. Os modos de vida da era colonial no pós-independência ganham roupagens que mantêm relações de exclusão e violência de uma forma regulamentada. Antonio Negri e Giuseppe Cocco na obra *Glob(AL)Biopoder e Lutas em uma América Latina Globalizada*, evidenciam conceitos como “biopoder” e “biopolítica”. A atuação dos mesmos funcionaria como um instrumento de manipulação da vida (biopoder) e a regulamentação dos meios a (biopolítica). Sendo assim, está concentrada nas mãos das elites a possibilidade de deixar morrer ou fazer viver. Sobre esse processo de manutenção de exclusão os autores afirmam:

Quando se supera a era colonial, os processos de constituição formal são contemporâneos e solidários à construção de relações materiais de cidadania muito específicas, vale dizer, a configuração das elites como função de domínio, de escravismo e a modelagem da exclusão racial. A base colonial a partir da qual se move o processo de construção nacional só compreende laços constitucionais materiais na forma de exclusão (NEGRI; COCCO, 2005, p. 271).

O hip hop, como movimento reativo, sendo pensado à luz do processo de construção de “identidade cultural”⁵ (HALL, 2003) vai se forjar para ressignificar uma África de resistência. Deste fundamento, o hip hop emergiu como produção egressa das relações de poder em um contexto de apagamento e rasura simbólica nos estados pré e pós-colonial. Segundo Reis (2011, p. 80), “[n]a África, como na América, a experiência do desenraizamento levou à busca e à valorização das raízes. E como desterrados ou (des)locados que os africanos vão reinventar sua identidade num discurso que traz as marcas de seu entre lugar cultural”.

Através do seu compartilhamento simbólico em esferas marginais, o movimento hip hop reconfigura o lugar do negro propondo a descolonização das mentes, contestando os estereótipos articulados pelos colonizadores, estes que nortearam imagens da África, e dos afrodescendentes demonizando-os. Os rappers entretecem suas histórias denunciando os interesses ideológicos que

⁵ Ver em HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1990.

transformaram o corpo negro em mercadoria. Como podemos observar nas palavras do rapper Mc Kappa, “Nós estamos do lado contrário nesta jornada cheia de gente angustiada traumatizada por um passado onde foram pisadas, martirizadas, apedrejadas, excluídas, extorquidas, extropiadas, cuspidas”.

O sujeito cultural resultante do processo diaspórico se constrói contemporaneamente através de relações culturais nos estados pós-coloniais reelaborando suas identidades das mais variadas formas. Do entre lugar que a diáspora constrói, emergem variedades de formas de pensar e estar no mundo, são apresentadas compreensões, linguagens e pressupostos não hegemônicos, que se constituem pela multiplicidade de sujeitos que compõem as populações negras, enfocando-as como criadores capazes dos mais variados tipos de conhecimentos que de acordo com Gilroy:

As culturas negras da diáspora mostram-se abertas, inacabadas e internamente diferenciadas. Elas são formadas a partir de múltiplas fontes por movimentos que se entrecruzam no mundo atlântico (...). Elas são continuamente criadas e recriadas com o tempo, e a sua evolução é marcada pelos processos de deslocamento e de reposição dentro do mundo atlântico, e pela disseminação através de redes mundiais de intercâmbio de comunicação e cultura [...] (GILROY, 2001, p.100).

Assim, as identidades são reconstruídas deslocando as posições dos sujeitos. A juventude adota um posicionamento de resistência, lutas e buscas de melhorias sociais nas comunidades em que vivem. Deste modo, o movimento hip hop, por se constituir em uma importante manifestação dos afrodescendentes e/ou africanos, revela em suas produções artísticas um discurso étnico-identitário reconfigurando o cenário das comunidades onde são gerados.

Na organização desses movimentos explodem com grande fôlego grupos étnicos, mundiais e locais, cujas intenções se pautaram na tarefa de revisar a história e a cultura de modo a tornar visíveis vozes abafadas pelo processo de segregação e opressão. Observemos nos versos do rap “Um negro que sofre” de autoria do rapper português, Valete:

Se sofremos antes, isso continua no presente/ Por que que julgam desta forma as pessoas/Dizem que sim? Mas não vejo intenções

boas/Vivo triste por saber que o racismo existe/E que no coração de muitos, a indiferença persiste.

A realidade dos africanos e afrodescendentes vem sendo problematizada pelas mais variadas posturas dos sujeitos enunciadorees que passam de uma realidade subalternizante para se tornarem agentes e construtores de novas identidades, ressignificando sua história. Ao elaborar a contra narrativa da história, os rappers narram a manutenção das inúmeras violências que sofrem as populações negras.

Com base na leitura dos versos expostos acima, é evidente o lugar que o negro ainda ocupa contemporaneamente, entretanto com suas rimas de resistência, a luta e a denúncia da vida na cidade e suas incoerências, fazem emergir a centralidade do movimento hip hop que está na vida urbana. Identidades marcadas pelas contradições e tensões que vivem a juventude negra atual são transformadas em discussões de cultura, política e arte. O autor Paul Gilroy (2001, p. 90) afirma em sua obra *O Atlântico Negro* que “[a] música negra é com muita frequência o maior símbolo de autenticidade racial”.

Gilroy esclarece que nos anos 60 do século XX, a população negra estadunidense ouvia o soul em um período de fundamental importância para a conscientização política do povo. E como expoentes desse ritmo aparecem figuras como o cantor James Brown que incentiva a autoestima da comunidade negra cantando o “orgulho de ser negro”. Seguindo esse caminho, gerações posteriores se apropriam do caráter político e musical do soul recriando novas manifestações musicais.

Ainda nas palavras de Gilroy para compreender as artes negras é necessário realizar uma análise do conteúdo das letras e das formas de expressão musical, bem como as relações sociais ocultas nas quais essas práticas de oposição, profundamente codificadas, são criadas e consumidas (GIROY, 2001, p. 100). Formas de resistir e lutar se fizeram presentes na trajetória do negro de muitas maneiras, na sua religião, na capoeira, nos cânticos.

Este último, por ora, é o que vai nos levar a atenção. A consciência política e ativista presente nas bases do movimento hip hop no mundo foi construída e organizada nos guetos dos EUA. Com o alto grau de racismo que sofria a

comunidade negra americana, a música torna-se um dos instrumentos de luta contra o sistema ditatorial, opressor e separatista. Através do soul o povo negro construía consciência política e reconstruía sua autoestima. Seguindo essa linha de pensamento, Spency Pimentel, ao elaborar um estudo acerca das matrizes que contribuíram para a criação do movimento hip hop, conta como tudo começou.

Para os negros dos EUA, os anos 60 não eram de rock'n'roll: nos guetos, o que se ouvia era o soul, naquele tempo importantíssimo para a consciência do povo preto. Naturalmente, tudo que os negros passavam era expresso em suas canções. E como o povo preto dos EUA estava cada vez mais consciente socialmente, devido a toda a luta política, cada vez mais cantava ideais de mudança de atitude, valorização da cultura negra, revolta contra os opressores. (PIMENTEL, 1997, p.5).

Diante de toda ebulição musical negra americana, muitas manifestações políticas aconteciam, no momento de luta a canção assumia um papel crucial para difusão de ideias de reação, valorização da autoestima da população negra e partilhamento simbólico de reconstrução de identidades culturais. O estilo musical, soul, foi um expoente de um cenário de lutas, batalhas e opressão que vivia o povo negro nos EUA. Nesse contexto, Souza (2011) afirma que importantes líderes ativistas, entre os quais se destacaram Martin Luther King, Angela Davis, Malcolm X, Rosa Parks, foram sujeitos de fundamental importância para o incentivo de criações de comunidades ativistas surgidas no mesmo período, como a Black Panthers, que tinha como foco criar um Estado Negro adequado para fraturar o poder social que era exclusivamente branco. (SOUZA, 2011, p. 62).

Ainda na esteira do pensamento de Souza:

Posteriormente, surge o movimento Black Power, com relevante papel para a disseminação de uma visão política baseada em referências africanas negras que inauguram o Slogan Black is Beautiful, exaltando posturas e atitudes que pudessem elevar o autorrespeito e o orgulho de ser preto. As ideias que começam a ser propagadas nos EUA ganharam expressão na cultura musical, na estética das roupas e, em especial, nos cabelos, coloridos, crespos, levantados, enrolados, mostrando como as proposições circulavam, e ainda circulam, extrapolando fronteiras e ganhando recriações relacionadas às culturas locais. (SOUZA, 2011, p.62).

O contexto político de luta e afirmação produz uma série de comportamentos contra hegemônicos que se traduzem em gestos, sons e estética que conduzem à recriação da identidade negra. Enquanto isso, na Jamaica, o músico, Kool Herc inicia a prática de recitar versos em cima de bases remixadas, segundo Spensy Pimentel:

Na Jamaica de Kool Herc, os djs costumavam recitar versos improvisados sobre versões dub (espécie de remixagem artesanal) de seus reggaes prediletos. Revivendo os griots africanos, os djs jamaicanos mandavam mensagens políticas e espirituais enquanto tocavam as músicas prediletas do seu público. Só que em Nova York, naquele tempo, o que fazia sucesso eram o funk, o soul e outros ritmos afro-americanos. (PIMENTEL, 1997, p.8).

Ao migrar para os EUA, Pimentel explica como o dj jamaicano contribuiu para o que hoje se entende como movimento hip hop. Kool Herc encontra uma variedade de música negra, a prática do djs jamaicanos se dava através do envio de reflexões políticas enquanto tocavam para os espectadores. Como nos guetos americanos, o que estava operando com grande força era o funk e o soul. A partir desse momento já houve uma adaptação estilística.

O solo musical de onde iria brotar o hip hop estava armado com o soul e o funk. Mas o rap, além de ritmo, é poesia. Sobre este elemento, é preciso lembrar alguns dados pouco conhecidos, porque a grande árvore da cultura negra tem realmente muitos galhos... (PIMENTEL, 1997, p. 5).

E desses muitos galhos que compõe a cultura negra, o soul contribuiu para o que se tornou contemporaneamente a cultura hip hop no mundo. O caráter organizado do movimento se deve ao encontro diaspórico com Afrika Bambaataa, dj americano e reconhecido como sendo o padrinho do hip hop por ter sido o primeiro a utilizar o termo para designar a cultura que se expandia nos bairros negros e latinos nova-iorquinos e que reunia jovens que se dividiam entre djs, Mcs, grafiteiros, dançarinos e dançarinas de breaking, organizando o movimento.

Essa nova forma de arte é acessível a todos que se identificam com ela, vontade e criatividade são os elementos fundamentais que os participantes deveriam ter. Nas manifestações urbanas, os instrumentos do Bronx, distrito da

cidade de Nova Iorque, começaram a fazer parte da realidade musical migrada da Jamaica. O caráter diaspórico e transcultural que marca o movimento hip hop se configura desde o início de seu surgimento em trocas fronteiriças e diálogos sonoros e imagéticos, forjando-se no que vem a se tornar uma significativa manifestação musical da juventude periférica negra.

A este movimento confere não somente um lugar de lutas e engajamentos políticos, mas também um espaço simbólico que conduz à construção de memórias diaspóricas coletivas, rearticulando um passado lembrado no presente, gerando novas perspectivas de futuro.

Essa cultura musical fornece uma grande dose de coragem necessária para prosseguir vivendo no presente. Ela é ao mesmo tempo, produção e expressão dessa “transvalorização” de todos os valores precipitada pela história do terror racial em todo novo mundo (GILROY, 2001, p.94).

Essa transvalorização que aponta Gilroy configura-se como um ressignificar a trajetória do negro no mundo. Ao elaborar qualquer tipo de análise acerca da produção cultural negra é imprescindível levar em conta a trajetória histórica que carrega os sujeitos inseridos em tal contexto, uma vez que, para compreender a formação de uma produção tão complexa produzida por nortes estéticos fora de padrões hegemônicos, requer uma reflexão que nos possibilite entender as bases em que está ancorada a construção deste movimento.

Logo, os jovens ligados ao Hip-Hop iniciaram a organização das nações, associações surgidas da necessidade de estruturar o movimento e divulgar os valores do Hip-Hop entre os outros jovens. As nações são gangues reunidas em torno de diferentes correntes do rap. Em Nova York está a maior organização de Hip-Hop do mundo, que existe desde os anos 70, a Zulu Nation. (PIMENTEL, 2004, p.10).

Considerado como movimento social e cultura de rua, o hip hop movimentava e redireciona a vida da juventude negra das periferias das grandes cidades do mundo. Os elementos que o compõem nutrem a construção das identidades juvenis e trazem à tona a problematização das desigualdades que fazem parte da rotina da

população negra. De acordo com a pesquisa intitulada “Violência contra a juventude negra no Brasil”, realizada pelo Data Senado em 2012:

Os homicídios são hoje a principal causa de morte de jovens de 15 a 29 anos no Brasil e atingem especialmente jovens negros do sexo masculino, moradores das periferias e áreas metropolitanas dos centros urbanos. Dados do Ministério da Saúde mostram que mais da metade (53,3%) dos 49.932 mortos por homicídios em 2010 no Brasil eram jovens, dos quais 76,6% negros (pretos e pardos) e 91,3% do sexo masculino. Na Bahia, dos 3.786 casos de homicídios registrados em 2010, nos 19 municípios com maiores índices absolutos de morte por agressão, quase 67% foram de jovens (15 a 29 anos), e desses mais de 90% foram de jovens negros (pretos e pardos). (DATA senado, 2012).

De acordo com os dados expostos é evidente que a cor da violência no Brasil, é bem específica. Infelizmente o resultado das evidências da pesquisa são exemplos de muitos casos que ocorrem diariamente no mundo. Neste sentido, ao analisar os versos do rap “Quadro negro” do grupo Simples Rap’ortagem:

Pra sociedade, que há desigualdades, a reparar!/
Dos que vivem abaixo da linha da pobreza/ 70% são negros, que beleza!/
Do total de universitários brasileiros 97% são brancos e herdeiros/
De uma política que patrocinou para embranquecer a raça/
A vinda de 4 milhões de estrangeiros, o tempo passa!/
Tudo isso, em 30 anos irmão/
Foi o que se trouxe de negros, em 3 séculos de escravidão/
Patrocínio com recurso público, o negativo/
Para os escravos libertos nenhum tipo de incentivo/
Nos mataram, exploraram e depois largaram a toa/
Sem emprego, casa, comida, só disseram: vai, voa!

Pode-se perceber a denúncia contra violência e racismo sofrida pelos jovens negros, vindos de uma autoridade que, pelo menos, em tese, deveria existir para garantir segurança, ou seja, a maioria absoluta das vítimas desse genocídio tem endereço certo e delimitada classe social, cabelo, cor e feição. No Brasil, o jovem que reúne esse conjunto de características tem grandes possibilidades de ser um potencial alvo da polícia. Ainda em relação à violência, esta se apresenta nas mais variadas formas, inclui-se a precariedade de acesso aos serviços básicos de saúde que são oferecidos à classe que não tem condições financeiras e dependem do serviço público, grupo quase sempre afrodescendente, pobre e periférica. Assumir a negritude e denunciar o preconceito racial são atitudes que se esperam da maioria

dos grupos de rap. No entanto, as fronteiras são fluidas, modificam-se de grupo para grupo de acordo com as oposições e alianças em jogo.

A cultura hip hop, portanto, não se desenvolve num espaço vazio de conflitos e relações sociais. Observemos ainda os versos do grupo Simples' Rap Ortagem:

Quem escreveu a história do negro nesse país? Quadro negro, formato quadrado/Nele reescrevo a minha história, faço um diário/Na minha lista negra só tem revolucionário/Marias guerreiras das periferias você tem que ver/Os guerreiros do passado e os atuais do MST.

A releitura e proposição de reescrita histórica são apontadas no trecho como necessárias para dar visibilidade e novos sentidos à trajetória social e cultural vivenciadas por camadas sociais marginalizadas. Termos como “quadro negro”, “lista negra”, “marias guerreiras” apontam para a necessidade de trazer à tona estes resgastes, além de evocar a periferia como lugar possível de mudanças e reconstrução de sujeitos apagados na história.

Nas palavras de Valete, em “Um negro que sofre”:

Essa guerra de raças que discrimina seres humanos/Esta maneira de ver que já matou muitos manos/De coração apertado digo que estou farto de sofrimento/Essa merda de ponto de vista só nos traz ferimento/Meu coração esta farto desse batimento/E a minha alma está mais pesada que a carroça de um jumento/A minha voz chora ao som desta melodia/Meu coração grita, pra que haja paz um dia.

Incoerência do sectarismo humano é mostrada neste texto como bestial e sem sentido, apontando de forma crítica os mecanismos de manipulação que substanciam questões étnicas e elementos individualistas que minam a possibilidade de unidade política em torno destas questões. Os versos do rapper anunciam a realidade excludente em que vive expondo seu sofrimento e o desejo por uma realidade menos violenta.

Na mesma instância, Mc Kappa no rap “Fogo amigo”:

Não desista da vida mano levanta a cabeça enfrenta o problema reage/pensa depressa,/ os caminhos tem depressão e tem pressão, ajoelha levanta a mão e faz uma oração. Tu não estas só está

sempre alguém do teu lado estas linhas do tunk e do knowledge deixam-te amparado busca a força interior que só um africano tem, a vitória depende de ti e de mais ninguém superação é uma virtude cultivada pelos sobreviventes, cultivo a resistência deixado em mim pelos meus parentes afasta de ti a imensidão da solidão que tu carregas. Alcança a luz e com coração que tu te entregas deste rap terás sempre uma palavra consoladora estará contigo tamo junto a toda hora.

Como proposta de reação aos processos colonialistas arraigados, o texto permeia ações de identidade como forma de resistência e não aceitação de posturas submissas ou de quebrantamento diante de situações repressivas, autoritárias herdadas pelo processo de imposições culturais hegemônicas. O tom do texto é de otimismo e se nutre de entusiasmo guerreiro as desafiantes necessidades de superação da condição do sujeito africano e afrodescendente. Após a leitura atenta dos versos podemos perceber a manifestação dessa nação cultural que o hip hop arregimenta e a busca constante pela mudança de situações violentas nas quais os sujeitos não vivem, sobrevivem. É neste aspecto a meu ver que figura-se um caráter de revolta gerador de expressões que tem como matéria prima as relações entre o humano e sua história.

2.2 Os cinco elementos da intempestividade

Como bases estruturantes que compõem o movimento hip hop surgem inicialmente quatro elementos artísticos, cada um com sua especificidade e complexidade, integrando a potente expressão da cultura jovem negra, são eles: o break (a dança de passos robóticos, quebrados e, quando realizada em equipe, sincronizados), o grafite (a pintura, normalmente feita com spray, aplicada nos muros da cidade), o DJ (o disc-jóquei) e o rapper (ou MC, mestre de cerimônias, aquele que canta ou declama as letras sobre as bases eletrônicas criadas e executadas ao vivo pelo DJ). A junção dos dois últimos elementos resulta na parte musical do hip hop: o rap (abreviação de rhythm and poetry, ritmo e poesia, em inglês). Atualmente estudiosos e ativistas do movimento consideram também um quinto elemento, a conscientização, que compreende principalmente a valorização da ascendência étnica negra, o conhecimento histórico da luta dos negros e de sua herança cultural, o combate ao preconceito racial. Certos grupos reúnem-se em

posses, associações que têm por objetivo organizar o movimento, tanto do ponto de vista musical como social, disponibilizando para a comunidade aulas de hip hop e de outras matérias, como educação sexual, informática, cultura negra e história, por exemplo, (ZENI, 2004, p. 230).

Sendo assim, no conjunto de elementos que compõem o movimento hip hop estão imantadas performances sonoras, poéticas, imagéticas que convergem na criação de uma nova linguagem um poderoso grito diante de um universo que os cercam. Conscientização dos sujeitos integrantes da população negra é pauta presente nos grupos que produzem a cultura hip hop no mundo. A afirmação da negritude se faz via denúncias e o cotidiano da periferia produz situações-limite, que banalizam a morte e que estimulam a fé entre os sobreviventes, o que se reflete na produção desta geração, produzindo uma nova combinação entre temas de violência simbólica presente, sobretudo no racismo.

Cada elemento do movimento hip hop assume um papel que se configura na união de reconstrução da juventude negra e construção de autoestima. O rap, poesia negra contemporânea tem suas raízes na ancestralidade, De acordo com a professora Ana Lúcia Souza:

As rotas históricas do rap têm sido associadas a práticas culturais da África tradicional recriadas na atualidade, nas quais a linguagem oral assume papel central. Em ocasiões especiais, os griots (homens) ou as griottes (mulheres), cronistas, oralizavam publicamente memórias, histórias de costumes feitos das sociedades, responsabilizando-se pela difusão dos ensinamentos por meio da palavra, tida como fonte de cultura e de saber. Mestres da arte de narrar, eles e elas são educadores, contadores de histórias, artistas, poetas e musicistas, cujo papel na comunidade é recriar e fazer circular no cotidiano os costumes e as memórias ancestrais. (SOUZA, 2011, p. 61).

A relação entre o rap e os ensinamentos por meio da palavra na prática dos griots, nas narrativas do cotidiano, também faz parte das reflexões de Amarino Queiroz (2007), que explica a palavra no rap como falavra conceito que envolve o modo de poetizar o corpo:

No rap, por conseguinte, a palavra se inscreve em falavra, em performance, nas múltiplas associações do texto em sintonia com o gesto, o traço, a música, a encenação e o movimento corporal

harmonioso, sincronizado, confluindo para uma dizibilidade do corpo como um todo, poetizado e pleno.[...]Em sua condição de cronista urbano, contador, cantador e performer, o MC encontraria, pois, muito de suas origens, de suas memórias histórica e cultural, de sua própria substância e significação na tradição oral dos antigos contadores e contadoras de histórias. (QUEIROZ, 2007, p.131).

O Mc ou rapper, mestre de cerimônia, ao declamar seus versos cantados faz de sua voz instrumento da vivência negra urbana. Como um guerreiro denuncia toda a engrenagem social excludente que vive a juventude negra nos espaços geográficos que estão localizados.

A forma que cada Mc utiliza pra transmitir suas canções é bem particular. Através de improvisações os cantores contadores falam de sua história, elegem temas, debatem assuntos diversos em cada palavra armada são entoados cantos que se encontram nas apresentações entre as vozes dos que falam e dos que cantam junto, em uníssono uma sociedade melhor.

O dj ou disc-jóquei ao atuar na sonoridade do movimento, combina discos e computadores, conectando o mundo em elementos de plágiocombinação melódica que mistura ritmos de outros estilos musicais estabelecendo um rico e poderoso diálogo dos vários tons que emergem das culturas negras.

A materialização do break, a dança, o corpo em movimento no hip hop se dá através do b.boy ou b.girl. Assim como o Mc os dançarinos elaboram uma estética expressiva de acordo com suas possibilidades. Com a priorização de roupas folgadas jeans e com muitas cores cada grupo de dança vai firmando sua identidade nos espaços de criação e apresentação dos participantes. Sobre isto, Souza afirma:

O dançarino pode se valer de variados estilos para mandar sua mensagem, utilizando desde uma mecanização do corpo expressa em movimentos quebrados, ate giros e acrobacias que mostram uma agilidade ímpar. Quem dança essa linguagem do corpo para se expressar importa mostrar esse corpo responsivo, que fala e interage não apenas com os demais elementos da cultura hip hop, como também ao que esta acontecendo ao redor. As performances mostram flexibilidade, agilidade e destreza com técnicas criadas e recriadas por b.boy e b.girl. (SOUZA, 2011, p.75-76).

Redesenhando a paisagem urbana, o grafite através da mistura de cores exibe em cada pintura o protesto contra a ordem social excludente. O grafiteiro, ao desenhar a urbes intenciona um grito de guerra que fornece uma comunicação entre um e tantos outros fraturando a ordem do silêncio hegemônico, deste modo toda cidade é convocada a ver suas denúncias, pois o cenário é partilhado por todos. Diante disso, muitos praticantes da arte do grafite sofreram violentamente pelas suas manifestações.

Até que o grafite fosse reconhecido como arte, muitos grafiteiros foram espancados presos como “perturbadores da ordem”, mas mesmo tento cerceadas suas escritas em forma de desenho, continuaram a buscar formas de sustentar sua arte subversiva [...] Além disso, é interessante observar como a escola por meio de oficinas ou nas aulas de arte em uma tentativa de envolver alunos e comunidade vem abraçando o grafite como uma expressão artística válida e relevante isso não significa que todos os desafios foram vencidos, uma vez que devido ao custo de sua produção, spray suportes, rolos pinceis, muitos não tem como expressar sua arte de forma socialmente legitimada. (SOUZA, 2011, p. 76).

Gestos, sons, cores, vozes e imagens estão atravessados por ideais de luta, denúncia contra o racismo e busca por melhoras sociais. Esse conjunto configura uma teia simbólica rizomática que interliga as identidades diaspóricas da juventude negra mundial. Seja na voz do rapper, nos cruzamentos elaborados pelo dj no movimento combatente do break ou a fotografia denunciante do grafite. Essa nova manifestação cultural insurge em uma batalha contra a exclusão com toda força que carrega o “poder simbólico”.

O poder simbólico diz respeito à intervenção no movimento dos acontecimentos, de conduzir as ações e crenças de grupos além de gerar eventos, por meio dos mais variados símbolos.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. (BOURDIEU, 1989, p. 14).

O compartilhamento das culturas e seus bens simbólicos bem como a interioridade destes compartilhamentos não ocorrem unilateralmente, cada cultura dependendo da maneira como se relaciona, compartilha seus respectivos símbolos. Costa Lima (1980, p.86) assinala que “não há zonas isentas ao simbólico”. Estes espaços de identificação, na medida em que são comungados, também marcam as diferenças nos mais variados níveis socioculturais.

A criação de formas simbólicas entre os homens ocorre desde os primórdios da humanidade, variando nas formas de representação, tornam-se inerentes à vida humana. Sendo assim, a sustentação dos valores sociais depende de sua atualização através do “relacionamento entre os seres” pelas redes de símbolos, que conforme Costa Lima:

Esta rede funciona como uma atmosfera. A ela chamamos representação, o singular impondo-se como recurso didático, pois, na verdade, em uma sociedade complexa há inúmeros sistemas de representação. Cada sistema de representação supõe tanto uma classificação dos seres, quanto das formas de relacionamento dos seres. (LIMA, 1980, p.87).

Nesse movimento, as culturas vão sendo constituídas, assim como seus respectivos sistemas de valores que se fundamentam as mais variadas representações sociais. O movimento hip hop aparece nesse contexto como um lugar de “relacionamento entre os seres” reelaborando as memórias e identidades culturais nas sociedades em que são forjadas.

Diante disso, este trabalho, que tem como objetivo compreender os diálogos, trânsitos, confluências e diferenças nos discursos do movimento hip hop entre Angola, Brasil e Portugal, a partir das produções do rap, um dos elementos que forma o movimento hip hop, de Mc Kappa, Mc Valete e o grupo Simples Rap' Ortagem, bem como os seus desafios na contemporaneidade brasileira e global.

2.3 A palavra (en)cantada do MC: por uma estética do canto- falado

Segundo Kabengele Munanga, o uso da palavra e gesto é um aspecto marcante da africanidade. Pelo uso da palavra e gesto, o homem pretende apropriar-se de uma parte importante da força que irriga o universo e utiliza essa força para suas próprias finalidades. O autor salienta ainda que as palavras são

eficazes porque são carregadas de forças. A palavra em África pode curar como pode matar, porque é carregada de uma força vital importante. Nesse sentido Glissant explica:

Essas músicas nascidas do silêncio, espirituais negros e blues, prolongadas nos bairros e nas cidades cada vez maiores, jazz, beguine e calypso, retumbando nos Barrios e nas favelas, salsa e reggae, reúnem numa palavra diversificada o que era cruelmente calado, pacientemente diferido. São o grito da Plantação, transfigurando em palavra mundo. (GLISSANT, 2011, p. 76).

Os versos cantados pelo rap invocam uma força que constrói uma identidade cultural de resistência que não existe dentro de um contexto fechado. Dependendo do jogo, ela vai tendo outras possibilidades de se narrar. Essas narrativas de produção de um discurso contra hegemônico prosseguem no movimento hip hop com o comprometimento de denúncias e busca de mudanças econômicas e sociais pelos afrorrizomas no mundo. A palavra carregada de ações deste modo conduz às possibilidades de apropriações e produção de conhecimento. Como se percebe, é feérica a ilusão das palavras deterem apenas cargas significativas funcionais do que foca. E melhor definiria o que foi exposto: Toda palavra guarda uma estratégia.

A produção literária apresenta uma trajetória que reflete o tempo histórico do sujeito que a escreve. Na apresentação deste percurso, fica evidente a escrita do homem em seu tempo, assim como as atualizações dessas escritas pautadas em uma literatura que mantém em seu âmago elementos que se fazem presentes na vida humana. Os mais variados tipos textuais, com seus respectivos nortes teóricos, constituem terreno fértil e movediço de vieses de investigação científica. A afirmação de padrões estéticos literários e ideológicos do ocidente é gerida por uma tradição eurocêntrica que durante séculos invisibilizou uma série de produções que não estivessem regidas pelos cânones estabelecidos pelas elites dominantes. Deste modo, concordamos com Padilha ao afirmar que:

Interessa-me, de algum tempo a esta data, indagar o cânone, para verificar o lugar nele ocupado pelas produções femininas, sabendo que este cânone se formou sob o signo da modernidade e ainda que tais literaturas emergem no bojo de uma revolução libertadora,

de cunho socialista, que abre a cena das independências e, conseqüentemente, permite a sedimentação de projetos nacionais. (PADILHA, 2002, p.164).

A autora ao interrogar o cânone elabora uma reflexão sobre a produção literária emergente das periferias. Quando penso em periferias me refiro a tudo que está excluído dos padrões canônicos localizados a margem da circulação literária mundial. Sendo assim, podemos pensar as literaturas femininas, as literaturas homoeróticas, as literaturas negras, entre outras. Esta última tomará a atenção nos nossos estudos através da produção poética no movimento hip hop.

Ao trazer a lírica para a produção negra pós-colonial pretende-se analisar como essas produções são forjadas a partir da interação do sujeito e o mundo bem como as representações disto em seu discurso. É fato, que não podemos deixar de lado a intencionalidade ideológica que opera no estabelecimento do cânone literário e como esta determina padrões estéticos excludentes que rotulam e classificam produções artísticas, literárias e culturais em maior ou menor.

A produção lírica tem como marca maior a subjetividade, a partir dos diálogos entre o sujeito que enuncia e o mundo. Tradicionalmente, o lírico apresenta seu mundo interior, a criação lírica é íntima, demonstrando o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual. (STAIGER, 1975, p.57). Entretanto, das fissuras que caminham nas margens do cânone surgem questionamentos. Conforme Santos (2010):

No espaço da construção literária, e, mais que nos demais gêneros, na lírica, as relações do sujeito com o mundo devem ser mediadas por demandas geradas no seu “universo interior”, este arquétipo de escrita poética, no entanto, não dá conta, por exemplo, da escrita poética construída por sujeitos que sentem o contexto político e social como pressões poderosas na formação de sua subjetividade e vivenciam as graves conseqüências destas em seu corpo, inserção política, cultural e na formação de seu lugar de fala. A poesia não está infensa às demandas sociais, ideológicas, políticas e subjetivas que dominam o cenário da pós-modernidade, sendo assim, os mergulhos subjetivos se relativizam e passam a interagir com uma ação e interesse direto com o universo circundante. Comportando-se assim, o texto poético escapa a um determinado cânone estético. (SANTOS, 2010, p. 220).

A autora assinala que a relação arquetípica instituída tradicionalmente “não dá conta” da relação do eu lírico como sujeito interior. Ao pensarmos numa produção poética que emerge em conjunturas sociais e políticas que intervêm na construção das subjetividades, é fato que a poesia que emerge desses contextos vai refletir o mundo em que vive. Em se tratando dos textos do rap, perceberemos que a fala do rapper é conduzida por um eu que relata suas experiências individuais apresentando um discurso que está regulado propositalmente na centralidade do eu. Refletir acerca da centralidade do eu produzida pelo rapper nos conduz a elaborar uma leitura das margens, uma produção excluída e apagada emergente de marcas violentas de dominação que vão costurar toda essa produção poética. De acordo com Padilha:

[...] a neocolonialidade teórica sempre cobriu o continente com um manto de silêncio e apagamento, não reconhecendo, em sua literatura, filosofia, história, etc., a manifestação de formas sedimentadas de conhecimento e cognição [...] (PADILHA, 2006, p. 74).

A criação discursiva da poesia negra de um eu a partir de suas experiências gera um movimento em que a poesia não se apresenta como espelho da ideologia dominante, mas pode ser seu avesso e contraponto. BOSI (2003). Sendo assim, novos padrões estéticos vão sendo elaborados e o sujeito lírico enuncia sua experiência subjetiva de eu individual e ao mesmo tempo um nós coletivo que fala conscientemente de sua história e de sua comunidade. Nas palavras de Michel Collot:

Colocando o sujeito lírico fora de si, afasto-me de toda uma tradição que, certamente, tem uma de suas origens e maiores expressões na teoria hegeliana do lirismo, concebida, por oposição à poesia épica, como expressão da subjetividade como tal [...], e não de um objeto exterior. Segundo Hegel, o poeta lírico constitui “um mundo subjetivo fechado e circunscrito”, “fechado em si mesmo”. (COLLOT, p.165).

O eu contemporâneo produzido no rap, apresenta um mundo subjetivo e identitário dialético entre o eu e o nós que tem como foco um desejo coletivo guiado por um movimento ideológico solidificando um lócus enunciativo emergente

da periferia a caminho do centro. Deste modo, a palavra cantada no rap e das produções artísticas culturais marginalizadas reside em uma voz que ecoa a partir de um eu – coletivo que partilha experiências e pertencimento a comunidades e visam à libertação de indivíduos que vivem em constante exclusão e opressão.

Diante do exposto observaremos a produção artística periférica de três rappers que constroem suas obras pautadas nas relações que estabelecem socialmente, ou seja, no diálogo tensivo com o mundo. Bhabha (2013, p. 276) ao se referir às produções artísticas e culturais nas sociedades pós-coloniais e suas revisões críticas em torno das diferenças culturais, autoridade social e discriminação política, assinala que “Essas contingências são frequentemente os fundamentos da necessidade histórica de elaborar estratégias legitimadoras de emancipação, de encenar outros antagonismos sociais”. Ainda conforme o pensamento do autor:

Toda gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento— que aprendemos nossas lições mais duradoras de vida e pensamento. Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social— como ela emerge em formas culturais não canônicas— transforma nossas estratégias críticas. (BHABHA, 2013, p.276).

A partir de novos nortes estéticos, as líricas apresentadas nesta pesquisa nos conduzirão ao aprendizado proposto por Bhabha. Assim, refletiremos junto com os poetas contemporâneos da juventude negra diaspórica, nossa condição histórica e social no mundo, observando como o movimento contrário a “experiência afetiva da marginalidade social” conecta indivíduos a partir de subjetivações que se constroem entre um eu e o nós. Destaco ainda, o pensamento de Michel Collot ao demonstrar que é pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando- a e sendo por ela abraçado. Ao trazer a noção de “carne” o autor explana uma visão que pensa o sujeito e seus pertencimentos ao mundo, ao “outro a linguagem” que funcionaria como uma relação de inclusão recíproca. (COLLOT, 2004, p.165). Nesse movimento contínuo e inacabado observemos a dança dos corpos, as vozes da lira.

3

RESTOS, RASTROS E RIMAS: AFROPLAGIOCOMBINAÇÕES⁶ ENTRE BRASIL, ANGOLA E PORTUGAL

Os Estados-nação impõem fronteiras rígidas dentro das quais se espera que as culturas floresçam. Esse foi o relacionamento primário entre as comunidades políticas nacionais soberanas e suas “comunidades imaginadas” na era do domínio dos Estados-nação europeus. Esse foi também o referencial adotado pelas políticas nacionalistas e de construção da nação após a independência. A questão é se ele ainda constitui uma estrutura útil para a compreensão das trocas culturais entre diásporas negras. (HALL, 2009, p.34).

No excerto acima, Hall evidencia a construção do espaço nacional tendo como foco as sociedades pós-colonizadas. Ao apresentar a complexa rede de relações geradas dentro das “fronteiras rígidas” impostas pela formação dos Estados-nação o autor problematiza a manutenção do relacionamento primário entre os eles regidos sob a égide europeia e como a sustentação de um modus colonial ainda opera como mecanismo de entendimento das relações entre as vísceras nacionais e a diáspora negra.

Partindo do questionamento proposto por Hall, este capítulo busca a partir do movimento dialógico entre memória nacional e memória da diáspora negra apresentar as relações mnemônicas emergentes das tensões e contradições vividas nos espaços nacionais nas produções poéticas do rap de Mc Kappa de Angola, Mc Valete de Portugal e do grupo Simples Rap’ ortagem do Brasil. Optando por esse caminho, analisaremos como cada sujeito lírico canta/ narra sua nação, ou melhor, nações, em uma poesia que combina e bricola a memória dos “rastros” culturais que compõem a realidade desses sujeitos. Ainda com relação ao excerto supracitado, Hall se apropria do termo “comunidades imaginadas” designado pelo teórico, Benedict Anderson como referência ao partilhamento simbólico que vive

⁶ conceito de afroplagiocombinação utilizado aqui tem como referência o trabalho do professor Henrique Freitas que entende afroplagiocombinação como a diluição efetiva de fronteiras, decantação e recomposição sônica multirreferencial, desafiando a forma linear de produção musical do ocidente, oriundas da Jamaica. Segundo o autor pelas mãos negras dos jamaicanos, o corpo afro, periférico, transcendeu sua condição subalterna através da afroplagiocombinação, num exercício de bricolagem produtivo. (FREITAS, 2006, p.19).

cada nação. De acordo com Anderson as nações não são apenas entidades políticas soberanas, mas “comunidades imaginadas”.

Conceitos como nação, nacionalismo e Estado-nação constituem terreno complexo no campo de estudos das Ciências Humanas, envolve elementos como território, etnia, língua, religião e um viver coletivo. O debate sobre o assunto gera muitas controvérsias, não somente devido à complexidade que opera nesses conceitos, como também, as conduções ideológicas suscetíveis a diálogos cada vez mais tensivos e conflituosos. A questão é que para pensar a força do imaginário coletivo na formação da nação e das identidades nacionais condicionou-se à criação de coletividades nacionais homogeneizantes que se opõem a outras alteridades.

Diante da elaboração do conceito de nação proposto por Anderson, em *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, Stuart Hall, ao buscar entender a formação das identidades nacionais das comunidades caribenhas, indaga:

[...] como são imaginadas as nações caribenhas? Esta questão é central, não apenas para seus povos, mas para as artes e culturas que produzem, onde um certo “sujeito imaginado” está sempre em jogo. Onde começam e onde terminam suas fronteiras, quando regionalmente cada uma é cultural e historicamente tão próxima de seus vizinhos e tantos vivem a milhares de quilômetros de “casa”? Como imaginar sua relação com a terra de origem, a natureza de seu “pertencimento”? E de que forma devemos pensar sobre a identidade nacional e o “pertencimento” no Caribe a luz da experiência da diáspora? (HALL, 2009, p.26).

Hall, para compreender a multiplicidade da formação das identidades nacionais no Caribe, estudou a diáspora nos assentamentos dos negros caribenhos no Reino Unido, estudo importante para compreender as relações entre diáspora e nação, nesse contexto o autor problematiza a construção nacional e as identidades caribenhas em seus trânsitos globalizantes. Da mesma forma que Hall, o desafio dessa pesquisa consiste em entender a “África” no Brasil e em Portugal na teia da diáspora negra, e como este “sujeito imaginado” “sempre em jogo” se relaciona pelo fio condutor da memória nacional e memória da diáspora em suas respectivas comunidades nacionais.

Balibar⁷ (1991) explica que a produção de um povo é constituída a partir de diversas populações submetidas a um regulamento comum. Tal construção implica a composição de uma configuração ideológica exclusiva. O autor salienta que esse desenho ideológico funciona como um fator condicionante na relação entre os cidadãos. Também em suas palavras:

Uma formação social de um povo só se reproduz como nação na medida em que, através de uma rede de aparelhos e práticas diárias, o indivíduo é instituído como homo nationalis do berço à sepultura, ao mesmo tempo em que como homo economicus, politicus, religiosus... Por isso, a questão da crise da forma nação, se daqui por diante ela fica em aberto, é, no fundo, a questão de saber em quais condições históricas uma tal instituição é possível: graças a quais relações de força internas e externas, e também graças a quais formas simbólicas investidas nas práticas materiais elementares? Colocar essa questão é uma outra maneira de se inquirir sobre qual transição na civilização corresponde à nacionalização das sociedades, e quais são as figuras de individualidade entre as quais a nacionalidade se move. (BALIBAR, 1991, p.4).

Construir espaços de alteridade dentro das comunidades nacionais é princípio fundamental para mudança de paradigmas excludentes. Em vista disso, a perspectiva da crítica pós-colonial visa reconfigurar práticas discursivas carregadas de ideologias colonialistas. Ao sugerir novas visões de mundo, as expressões pós-coloniais caracterizam-se pela convivência e negociação entre culturas. Pensar a nação no contexto pós-colonial é observar e fraturar os modelos de subjetividades e coletividades que o ranço das nações que foram colonizadas ainda possuem. Em meio a essa complexidade social memórias são postas em tensivos diálogos.

Orgânica e viva, a memória se constitui no tempo presente a partir do que foi vivido no passado. No campo social, a memória coletiva promove uma ideia de pertencimento a um passado em comum compartilhado por determinado grupo. É através desse sentimento partilhado que são tecidas identidades construídas simbolicamente. Diante disso, a memória toma forma de acordo com os lugares que ocupa e os diálogos que estabelece nos diferentes grupos dos quais participa. Pensar a memória está diretamente ligado à lembrança ao guardar, dentro de

⁷ Ver em: WALLERSTEIN, Immanuel & BALIBAR, Etienne. Race, Nation, Class: Ambiguous Identities. London & New York: Verso, 1991.

processos de escolhas. A importância de trazer a discussão da memória é antes de tudo não esquecer-se. Seja de si individualmente, seja de uma comunidade coletiva, é preciso manter viva a memória que se transporta através do movimento histórico da humanidade.

Jaques Le Goff ao dedicar seus estudos acerca do surgimento da memória nas Ciências Humanas afirmou que o conceito de memória é crucial. O autor explica que a memória tem como propriedade a conservação de informações, reenviando em primeiro lugar para um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, que ele representa como passadas. (LE GOFF, 1997 p. 11). No intuito de atualizar e reatualizar essas informações e impressões passadas das quais falou Le Goff as “minorias” constroem espaços simbólicos de reconhecimento e pertencimento. Sobre isso Nora explica:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar a incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. (NORA, 1983 p.13).

O autor, ao apontar a concepção de lugares de memória, traz a consciência de uma necessidade de preservação da memória coletiva. Ao afirmar que a memória é transportada pela história, esta precisa de lugares na tentativa de possibilitar aos indivíduos o reconhecimento de si e identificação. Construir lugares de memória funciona como a possibilidade de entrar em contato com uma memória que gera um sentido de identidade, sobretudo para comunidades que necessitam de ser simbolicamente reconstruídas, como, no nosso caso, a comunidade negra

jovem que se articula através da criação do movimento hip hop. O autor esclarece ainda:

Os lugares de memória são antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização do nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade de uma coletividade fundamentada envolvida em sua transformação e sua renovação. (NORA, 1981, p. 13).

Sendo assim, a memória circula nos espaços coletivos possibilitando acessos diferenciados; cria instituições gerando um contexto de criação do que Pierre Nora define como lugar de memória. Com base na concepção proposta por Nora o movimento hip hop agencia sujeitos formados pelo que Glissant (2011), entende como rastro/resíduo. A partir desse conceito o autor problematiza as reelaborações de discursos e práticas a partir do que nos resta a reconstruir do que ficou da memória da diáspora, nos conduzindo deste modo à reflexão do que sustenta a construção das africanidades dentro e fora de África.

O que emerge, sob o espetáculo das hegemonias, é, sem sombra de dúvida, a fratura do universal generalizante e, a priori, a surpresa do sendo, do surgimento do existente, em contraposição à permanência do ser. Tudo se sustenta, na minha opinião, no que chamo de pensamento de rastro / resíduo. O rastro / resíduo supõe e traz em si a divagação do existente, e não o pensamento do ser. O advento da história está hoje entrincheirado por trás de obscuros retornos, de aparentes reinícios através dos quais os povos e as comunidades que deram vida à ideia de história agitam suas incertezas. (GLISSANT, 2011, p.82).

O corpo se apresenta como produto do social, da linguagem, da história, e, como resistência, o rastro/resíduo provoca a desestabilização do estático e as trocas interculturais conduzem dentro dessa lógica à manutenção de elementos que configuram as culturas em diálogos, ainda que este diálogo ocorra de maneira desigual. Os rastros/resíduos que a população negra diaspórica carrega operam como força motriz de sustentação de características da cultura negra em geral. E nesse contexto das ressemantizações através da passagem do tempo histórico e suas reconfigurações do passado, o autor Edouard Glissant, em Introdução a uma

poética da diversidade, aborda a ideia do “rastros/resíduos” como reelaborações de discursos e práticas a partir do que nos resta a reconstruir do que ficou da memória da diáspora.

O rastro/resíduo está para a estrada assim como a revolta para a injunção, e a jubilação para o garrote. Ele não é uma mancha na terra, um balbucio de floresta, mas a inclinação completamente orgânica para outra maneira de ser e de conhecer; é a forma que é passagem para esse conhecimento. Não seguimos o rastro/resíduo para desembocar em confortáveis caminhos; ele devota-se à sua verdade que é explodir, de desagregar em tudo a sedutora norma. Os africanos, vítimas do tráfico para as Américas, transportam consigo, para além da Imensidão das Águas, o rastro/ resíduo de seus deuses, de seus costumes, de suas linguagens. (GLISSANT, 2005, p. 83).

E com estes rastros/resíduos tem-se a possibilidade de trazer consigo rastros culturais que sustentam o conhecimento de si, assim como a transmissão deste conhecimento. O corpo é um grande exemplo do rastro/resíduo glissantiano. É no rastro que está contida a memória do corpo, pois o corpo é o lócus da relação de que trata o pensamento glissantiano. Nas palavras de Valette em “Igualdade é uma ilusão”:

Sou filho de emigração e sem pagar nem estudar imposto/Viver a ter que enfrentar as investidas do exército oposto,/Mas brother eu não me rendo como eles tinham suposto/E niggas ficam com medo, vergonha ou desgosto/Ou pensam que se se virarem pro outro lado sobem um posto/ Olham-me de cima para baixo, mas eu derrubo estes gigantes com um encosto/E passam a ter de olhar de baixo pra cima/Para o ódio, o orgulho em ser como eu sou expresso no meu rosto/No meu cabelo e nos meus lábios, na minha pele e na cultura enraizada dentro de mim/Eu tenho muito gosto, e isso ninguém me tira.

Nos versos de Valette, podemos perceber os rastros culturais que são carregados por seu corpo através dos trânsitos fronteiriços, neste caso, como cidadão português o rapper revela o quanto se sente excluído da configuração do estado nacional em que vive. Excluído por sua etnia seu corpo urge a resistência contra a exclusão hegemônica. Além de participar plenamente deste desafio de construção de uma comunidade de identidades que permita a superação das clivagens étnicas e regionais existentes, os sujeitos forjados pelos rastros

diaspóricos são impelidos a colocar a sua arte a serviço de uma luta contra os obstáculos a concretização de projetos de uma nova construção de identidades nacionais e reversão dos olhares sobre as “Áfricas”.

Nas conjunturas fronteiriças entre o local e o global, entre a hegemonia e a subalternidade os rastros/resíduos que a população negra diaspórica carrega operam como força motriz de sustentação de características da cultura negra em geral. Diante disto, em todas as camadas sociais, seja a intelectualidade ou a cultura popular, é por meio desses fragmentos de cultura que o povo da diáspora com seus corpos rasurados pela escravidão delineiam outras paisagens, na reconstrução da identidade negra.

A relação com o passado é o elemento que atravessa o discurso do escritor africano e/ou afrodescendente. Através desse diálogo ocorre o que o teórico Appiah vai apontar como o “processo de descolonização da mente”, o movimento dialógico entre o passado traumático e a possibilidade de transcendência através da conscientização crítica de seu lugar no mundo.

É que a relação dos escritores africanos com o passado africano é uma trama de ambiguidades delicadas. Se eles aprenderam a não desprezar nem tentar ignorá-lo e há muitas testemunhas da dificuldade dessa descolonização da mente – ainda estão por aprender a assimilá-lo e transcendê-lo. Eles cresceram em famílias para quem o passado, quando não está presente, ao menos não se encontra muito abaixo da superfície. Esse passado e os mitos do passado de seu povo não são coisas que eles possam ignorar. (APPIAH, 1997, p. 115).

No intuito de apresentar os negros como agentes de sua história, como pessoas com competências cognitivas, estéticas, entre outros fatores negados pela trajetória racista mundial, o movimento hip hop explora o cabelo de tranças, as roupas, o ritmo, os movimentos que caracterizam uma marca que nem se apaga da memória e nem mesmo do corpo, mas, pelo contrário, externaliza-se pelos sujeitos integrantes e os fazem se aproximar de uma coletividade da identidade africana.

Sendo assim, é evidente o quanto a cultura sonora, a música vai ser solo fértil para luta e reivindicações do povo negro. A canção torna-se instrumento revolta e valorização da memória. A linguagem dos corpos representa um modo de preservar a história, a cultura, o povo e as tradições, pensando-as não como

permanência imutável, mas como devir. O corpo se apresenta enquanto memória, pois é no corpo, elemento material, que é percebida a ação do tempo. Não fosse o espaço do corpo, não seria possível perceber os movimentos do tempo que passa e deixa vestígios, inclusive da alteridade.

Freitas (2006,108), ao dedicar seus estudos acerca do movimento do corpo negro na cena Mangubeat em Recife, explora o conceito de afrociberdelia como “força propulsora das produções de Science, bem como de toda obra da Nação Zumbi”. O professor ainda esclarece que afrociberdelia rasura o pensar a produção cultural africana como algo estagnado, neste contexto explica:

Herr Doktor Mabuse (codinome de José Carlos Arcoverde), programador e idealizador de projetos importantes no campo da informática para o Mangubeat, define a afrociberdelia da seguinte forma: África enquanto raízes culturais e genéticas; cibernética, como extensão digital eletrônica do corpo; e psicodelia, uma expressão da mente e do corpo. (FREITAS apud TELES, 2006, p.108).

Ler o corpo negro na cena contemporânea tecnologizada adquire características particulares em tempos e espaços diferenciados. Ao utilizarmos o conceito de afrociberdelia explorado por Freitas, observaremos como as múltiplas Áfricas, diferentes e interligadas se apresentam entre afroplagiocombinações de ritmos e expressões culturais corpóreas que se encontram e se transculturam pelos rastros culturais que compõem o ser africano e afrodescendente. Pelo viés analítico da memória nacional e memória da diáspora observaremos como as novas configurações das narrativas nacionais⁸ podem se tornar uma estratégia de justiça social pelo conhecimento do que foi “esquecido” ou escondido, uma possibilidade para se ler o passado como conflituoso, a evidência como problemática, todos os posicionamentos como suspeitos.

3.1 O hip hop em Angola

É preciso revitalizar as raízes do nosso
imboneiro cultural. Angola é o povo.
Mc Kappa

⁸ Canções dos rappers

Em Angola, o movimento hip hop se inicia aproximadamente em 2002. Jovens começam a se organizar para discutir sobre os problemas da atual sociedade angolana. Ainda com receio e cuidado, fora dos circuitos oficiais de cultura, os rappers denunciam o estado de desassistência governamental e problemas sociais que fazem parte de seus cotidianos. Como a maioria dos rappers no mundo, as formas de desenvolver suas criações são os habituais recursos do circuito alternativo: gravam em casa, colocam os discos nas lojas, pelas ruas e divulgam os lançamentos dos discos uns dos outros.

Os rappers começam a ter mais visibilidade nos últimos cinco anos, sendo os nomes mais expressivos são Mc Kappa, Flagelo Urbano e Kheita Mayanda⁹.

Nascido em Luanda, filho de pai motorista e mãe doméstica, o filósofo Mc Kappa, ou MCK, não revela seu verdadeiro nome para preservar sua segurança. O movimento hip hop em Angola é muito recente. MCK é considerado um dos precursores do movimento em seu país, lança seus álbuns Trincheira de ideias em 2002 e Nutrição espiritual em 2006. É perseguido politicamente, pois existia guerra armada em Angola ainda em 2002 que continuou até a celebração do Memorando do Protocolo para a paz definitiva, em abril de 2002 entre o governo (MPLA) e a UNITA, ambos partidos políticos que lutaram pelo poder. Quando indagado sobre sua inspiração poética o rapper afirma que:

A vida é a minha fonte de inspiração, minha arte traduz o doce e o salgado que o dia a dia produz, claro está, com algum rigor crítico e com excessiva coerência na abordagem de cada tema que me proponho desenvolver. Partilhar pensamentos, estimular debates e instigar a imaginação criativa, são alguns dos vários objetivos da minha arte.¹⁰

É pela vivência diária que o rapper vai construir sua obra, sua expressão máxima é oriunda da experiência entre ele e o mundo. Sua lírica constituirá a materialidade através da palavra e o sujeito enunciador passa a dar objeto verbal e consistência a sua emoção. (COLLOT, 2004, p.165). Faz-se necessário lembrar que a palavra em Angola, assim como nas sociedades colonizadas e com língua

⁹ Fonte: Entrevista de Mc Kappa no jornal angolano Nação hip hop, disponível em: naçãohiphop.blogspot.com.br

¹⁰ <http://nacao-hiphop.blogspot.com.br/2013/06/entrevista-com-o-grande-rapper-angolano.html>

oficial portuguesa assume nesses encontros culturais o que Padilha nomeia como “gozo erótico” para explicar a dessacralização e/ ou ressacralização das línguas que se transculturam servindo como base às expressões artísticas. (PADILHA, 2002, p. 228). Ainda conforme Padilha:

A palavra portuguesa, legado e imposição do processo colonizatório europeu, torna-se, mormente na segunda metade do século XX, pertença ao mesmo tempo pessoal e coletiva dos escritores africanos. Assim, ela a palavra começa a desconstruir-se para a seguir reconstruir-se como fala do outro. Até então, a assimilação como que constituía uma espécie de barreira de linguagem e de expressão simbólica, interposta entre a maioria dos produtores literários e as soluções estéticas por eles encontradas. Com isso colocava-se em xeque a força dos valores ancestrais, sobretudo no que dizia respeito à sua potencialidade de superação das armadilhas imaginárias contidas em modelos ocidentais. (PADILHA, 2002, p. 171).

Confrontar a engrenagem colonizatória por meio da língua, que fazia parte de uma ideologia dominante, na experiência do colonizado, antes de qualquer coisa, era lidar diariamente, com um movimento de adequação e reapropriação de si e do outro que lhes é imposto. Mc Kappa, ao cantar *Eu sou Angola Ovimbundu* evidencia a dança transcultural que faz emergir da sua lírica as negociações entre o estado nacional e suas heranças coloniais – neste caso a língua oficial portuguesa. A relação tensiva entre memória nacional e a memória da diáspora aparece aí na busca pelo senso de identificação com a terra e a língua como um lar, um lugar de memória. Sobre isso, Walter (2009) explica:

O lar e sua construção na língua, portanto, é um dos meios pós-coloniais cruciais para lembrar (e assim juntar) os fragmentos de uma cultura/ história/identidade estilhaçada e parcialmente perdida nos traços nômades entre mares e (não-) lugares, bem como entre os muitos ditos e não-ditos de diversos discursos. (WALTER, 2009, p.72).

A busca por reconfigurar uma memória nacional, levando em consideração os conflitos entre o passado e o presente, é característica comum aos muitos dos discursos artísticos e literários produzidos em Angola. Segundo Chaves (1999):

Do entusiasmo patriótico emerge o interesse pelo resgate da memória nacional. Apesar das pressões impostas pelo poder colonialista, vão se consolidando, sobretudo a partir dos anos 30, as atitudes voltadas para a recuperação e o registro de formas culturais identificadas com um tempo anterior à ruptura colonial. Por essa via, chega-se aos ramais da tradição oral, elemento de excepcional peso no patrimônio cultural desses povos. (CHAVES, 1999, p. 45).

Os interesses em resgatar a memória nacional angolana geriram uma configuração estética proposta em 1951, com a criação da revista, Mensagem- a voz dos naturais de Angola. Ainda de acordo com Chaves (1999) essa produção pode ser encarada como um marco no itinerário da literatura angolana (CHAVES, 1999, p.45). Ao optar por este caminho os escritores a partir de um movimento coletivo assumem em suas criações, um comprometimento crítico com a problemática da identidade nacional. Este fator vai ser determinante na construção da literatura angolana.

Ainda que não seja contemporânea ao período da publicação da revista, (Mensagem- a voz dos naturais de Angola), podemos perceber na criação dos versos do rapper Mc Kappa muito da intencionalidade ideológica que sustentava a base criativa dos autores. Observemos os versos do poeta Maurício Gomes, um dos colaboradores da Revista em seu poema, Exortação:

Essa nova poesia
será vasada em forma cadente
sem limites nem peias
diferente!

Poesia inconformista
diferente,
será revolucionária
como arte literária,
desprezando regras estabelecidas,
ideias feitas, pieguices, transcendências

O rompimento com a forma poética “estabelecida” como única por uma elite intelectual dominante opera como caminho para um labor “revolucionário”. O desejo do poeta se manifesta pelo convite ao novo, a repensar os padrões fundados no desprezo da diferença. Lutar contra o sistema opressor tornou-se pressuposto fundamental para a construção da literatura angolana. Conforme Trigo (1997):

Mensagem – órgão catalisador de um punhado de jovens angolanos dispostos a assumirem uma atitude de combate frontal ao sistema sócio- cultural vigente na época, foi, sem dúvida, o maior e mais seguro passo em frente na busca de uma cultura, mergulhada em letargia de séculos, sobre a qual se arquitetaria uma literatura autêntica, uma literatura social, uma literatura participada, como o é aquela que hoje possui já um lugar de destaque e em cuja passarela é possível fazer desfilar nomes de real capacidade artística. (TRIGO, 1979, p. 7)

E na mesma trilha ideológica, atrelando a arte situações sociais na busca de novas configurações identitárias, e também como um grito de angolanidade, a poesia de Mc Kappa assume o compromisso entre a denúncia e a revalorização cultural negociando as tensões entre os rastros de sua memória diaspórica e a configuração atual da sua memória nacional.

A canção escolhida para objeto de análise deste capítulo será A Técnica, as Kausas e as Konsekuências produção que gerou grande polêmica quando lançada em Angola em 2002:

Seilaquêwawê! Cidadão angolense acorda antes que o sono te pegues dares ouvido a minha poesia conhecerás a cara e o nome do mosquito que nos ferra saberás que a causa do caos do povo não foi apenas a guerra, o quotidiano mostra a cor da corrente que nos cerra: preto em baixo, vermelho em cima e amarelo no meio, envolvida por anéis d'utopia na parte externa. A inocência fabrica e multiplica as vítimas da escravidão moderna. Como a massa desconhece a técnica da Manipulação Popular de Lixamento Angolense ninguém sente o peso da algema.

A canção faz um convite ao cidadão de Angola para compreender criticamente a situação política que se encontra o país. A marca da denúncia sobre manutenção da opressão gerida pelo poder político no país é o início da narrativa que segue como expressão de um sujeito que encarna sua emoção em uma matéria que é, ao mesmo tempo, do mundo e de palavras. (COLLOT, 2004, p. 165).

O rap destacado foi motivo para ocorrência de lamentável episódio no dia 26 de novembro de 2003, quando um jovem que trabalhava lavando carros, chamado Arsênio Sebastião, 27 anos, também conhecido como Cherokee, estava cantarolando a citada canção na rua, enquanto trabalhava. A canção falava de

alguns dos problemas que enfrenta a juventude angolana no governo do presidente José Eduardo dos Santos, no poder há 30 anos, tais como: educação escolarização incompleta e liberdades vigiadas. Dois integrantes da guarda pessoal do presidente passaram por Cherokee, não gostaram do que ouviram e levaram o rapaz consigo, aplicando-lhe uma surra e, em seguida, matando-o por enforcamento.

É fato que o acontecido não chega a surpreender ao cidadão ou a qualquer pessoa que vive hoje no universo urbano periférico, convivendo com a banalização da violência. A morte de jovens pobre não é uma situação vivenciada exclusivamente por Angola. Cherokee, de acordo com Rafael Marques, em seu artigo publicado no Seminário Angolense, tornou-se um símbolo da injustiça em Angola, afirmando que o “poder mata cidadãos como quem abate coelhos numa caçada desportiva e com satisfação”. O triste episódio, se submetido a necessárias reflexões, pode permitir uma série de evidências, desde o incômodo que a composição causou à ordem estabelecida, como também o estado de fragilidade comum às nações que sofreram processo de colonização até poucas décadas atrás. Situação que não pode ser minimizada na observação de como o poder se estabelece nessas nações, tal qual um senhor soberano é autoritário em sua relação com o cidadão¹¹.

Em Angola, a estabilidade excessiva de um governo (do MPLA) e os contínuos problemas de legitimidade e entraves políticos tem origens em sua recente história de exploração colonial e imperialista. Alvo de disputas entre forças internacionais aliadas aos diferentes movimentos ou agrupamentos que se configuraram na luta pela independência, Angola viveu até 2002 em contínuo estado de guerra.

A impressão detida na observação dos fatos expostos reflete o que ocorre na cena urbana angolana ao considerarmos que a luta por melhorias sociais em Angola é abafada por intenso autoritarismo político, Mc Kappa conta, em entrevista dada ao jornal O Globo, que é um dos poucos com coragem para denunciar, através das suas composições, as agruras de sua terra - o que já lhe rendeu várias ameaças. Para Kappa, a retaliação, em vez de amedrontá-lo, deu-lhe forças para continuar contestando as desigualdades sociais e abandono dos governantes,

¹¹ Disponível em nação-hiphop.blogspot.com.br

principalmente em sua capital Luanda. Mc Kappa afirma: “As ameaças existem, mas o senso de compromisso faz com que minha coragem seja maior que o medo”. Em seus versos, o poeta continua:

Estás preso, sob uma frequência de controlo automático de grades invisíveis (eles traçaram o teu futuro no ventre da tua mamã!), sofres diariamente, não sabes como reclamar, as armas calaram mas o teu estômago continua em guerra, a luta começa no dia do teu parto, com a primeira gasosa que os teus pais pagam à equipa médica em serviço e só acaba com o último batimento do teu coração! Guerra é luta e luta é mesmo isto! A tua esperança anda mais de 40 anos no verão e afastaram-te dos livros desde criança, aos 12 anos uniram-te às cervejas encheram o teu fim-de-semana com maratonas e deram-te uma educação mutilada! Aniquilaram o teu espírito de revolta com igrejas! Tens uma década de escolaridade, sobre a vida não sabes nada. Cultivam em ti o medo que semearam nos teus pais.

No segundo período ideológico, o sentimento, luta e revolta engendram as denúncias das precariedades que acometem ao povo angolano. O estado de guerra, a falta de investimento em educação, a implementação e manutenção da cultura do medo são os argumentos que conduzem a narrativa do rapper.

As tuas atitudes dependem da rádio e da televisão, já sei que não vais compreender o refrão, isto é uma figura de estilo irónica, pede explicação. Seilaquêwawê Tira a poeira das vistas, abre o olho mano, desliga a televisão, rasga o jornal e analisa o quotidiano, vai em busca da realidade do modo de vida angolano. Irmãos, qual é a liberdade que nos deram se a arrogância política não cessa? Quem fala a verdade vai pro caixão, que raio de democracia é essa?

A libertação constrói-se através de um movimento duplo de afastamento e aproximação com relação à realidade vivida pelo cotidiano e a manipulação pelas vias midiáticas e governamentais. Anunciador da revolta contra o silêncio que o povo angolano tinha sido submetido, os versos explodem contra a regulação da vida pelo aparelho estatal.

Nos livramos dos 500 anos de chicote mas não utilizamos a cabeça, depois da queda do colono, em vez de uma independência deram-nos quase meio século de má governação, hoje os dirigentes estão com as imagens gastas porque o poder não regista circulação, criticam os professores e enfermeiros por causa da corrupção.

Somente os da esquerda sabem que o erro parte do organigrama padrão, transcrevendo um processo hierárquico torto até ao último escalão. Parem de agitar as gasosas aos polícias, as kinguilas não são as culpadas da inflação, a causa do sofrimento angolano reside na filosofia do desumanismo, na política do egoísmo, na artimanha do estrangeirismo.

Nas palavras de Kappa, a desocidentalização é o que Angola precisa para construir sua angolanidade e a poesia funciona como possibilidade de descoberta desse modo de ser africano. Segundo Padilha (2002), a descolonização grita sua urgência, transforma-se em inadiável imperativo histórico e consolida-se banhada em sangue (PADILHA, 2002, p. 173). Ao tentar reconstruir uma identidade nacional o rapper rompe a condenação imposta pelo estatuto do silêncio forçado em seu país. Na tentativa de quebrar as barreiras da opressão da dor convertida em versos configuram a fala e a escrita de um povo que através da força da voz carrega a vida. Nessa linha de pensamento Trigo (1979) elucida:

Era, pois, necessário franquear as barreiras do silêncio, desafiando o colonizador na sua própria língua-instrumento que manejado pelo colonizado passaria de opressor a libertador. Afrontar o sistema colonial na língua, que o sustentava ideologicamente, representava para o colonizado, antes de mais, dar livre curso à explosão do drama linguístico cultural que o habitava, fazendo-o compartilhar de dois universos afetivos distintos e antagônicos. Mas era também um gesto extraordinariamente válido pelo que traduzia de reivindicação de liberdade e de manifestações criativas de uma inteligência, que não lhe reconheciam, disposta a ferir de morte o maniqueísmo do sistema e a denunciar a paz necrotérica da vasta literatura colonial. (TRIGO, 1979, p. 8-9).

A resistência popular figura novas formas de arte em projetos de desenvolvimento de consciência coletiva social. A castração praticada no povo, legítimos cidadãos angolanos extrapola as barreiras danosas criadas pelo sistema colonial. Ao combater o “complexo do colonizado” as novas narrativas artísticas culturais vislumbram uma nova conjuntura nacional a partir da cultura e consciência social crítica.

O processo de resistência tem muitos enredos, ao elaborar uma reflexão sobre o processo de exclusão que sofre o ex-colonizado, Laura Padilha afirma: A descolonização significa, pois, uma forma de ruptura com o silêncio, tanto no nível

estético, quanto no ideológico, vários foram os movimentos neste sentido. (PADILHA, 2002, p. 172). E na esteira criativa da geração de escritores que produziram poesias na Geração Mensagem¹², o rapper angolano Mc Kappa delinea cenas diárias das contradições, mostrando a dor de suas transformações sociais e políticas.

Como os efeitos da “Técnica” geram várias tendências, fui psicologicamente afetado por outras “Konsequências”: a multiplicação da ganância e a soma da luta armada ofereceram à pátria a dor infinita e a miséria avançada, exportamos o petróleo, importamos o sofrimento, ganhámos 7 campeonatos de guerra no último decénio perspectivava-se novo título neste milénio.

Ao aludir ao processo de formação que compõe o sistema colonial e opressor em Angola com a metáfora das técnica e seus efeitos tendenciosos que culminam em valores capitalistas cada vez mais excludentes. O sujeito enunciador afirma ter trilhado por outros caminhos fazendo uma crítica aos resultados que vivencia a sua terra por conta de exploração estrangeira e o descontrole e manutenção de valores individuais e gananciosos.

A lírica de Mc Kappa é construída pela vivência da grande massa, o povo. As imagens poéticas de que ele se utiliza são criadas a partir da experiência gerada entre o diálogo com o que foi “esquecido” institucionalmente a lembrança do que é ser angolano. Na busca constante da identidade nacional, bem como o reconhecimento da angolanidade e o combate das invasões estrangeiras o rapper luta contra tudo que resultou da descolonização e colonização que Angola passou.

Sua obra tem como marca maior o reconhecimento do sujeito enquanto cidadão angolano. Aborda predominantemente a problemática colonial, procurando demonstrar em sua criação elementos como as preocupações e desejos autênticos dos africanos e do caráter social da sua vida. Sobre isto, o professor Mohamed Bamba esclarece:

A descolonização da África deu origem a tentativas infrutíferas de construção de estados-nações negros com identidades culturais e políticas inconfundíveis. Se é verdade que no plano político estes projetos restam a se concretizar nos fatos, porém, no plano cultural,

¹² TRIGO, Salvato. A poética da geração mensagem. Porto: Ed. Brasília, 1979.

constata-se que a literatura, a poesia e mais recentemente o cinema e as formas artísticas africanas em geral têm contribuído simbolicamente a “representar” estas entidades nacionais. O que singulariza boa parte da produção cultural africana é justamente o engajamento quase natural dos artistas africanos neste projeto de construção nacional. (BAMBA, 2007, p. 6).

Ao tentar impedir a manutenção da fixação de estereótipos míticos sobre Angola assim como modos de vida subalternizantes a reconfiguração da memória nacional faz-se presente na obra de Mc Kappa. A opção por aproximar nação e cultura na busca por uma identidade nacional legítima é acionada a partir das ruínas mnemônicas entre a pátria e natureza, entre a colonização e o pós-colonial. Ao convidar a reconhecer a verdadeiro modo de vida angolano o poeta conclama o reconhecimento da historicidade do cenário nacional em que vive. E, nesse sentido, vai retecendo o imaginário herdado com fraturas contínuas na memória coletiva do povo.

3.2 O hip hop em Portugal

Eu reinvento o lirismo e desenvolvo cientificamente,
Palavras são balas, eu sou brutalmente eloquente,
E manos querem saber se eu sou amarelo, branco ou
Escuro, Eu sou verde, porque sou o que cuspo,

Sem canetas eu anoto as minhas epopeias,

Eu escrevo com o sangue azul que corre nas minhas
Veias, Pronto para qualquer coisa ao lado dos que passam
Fome Se for guerra Valete não evita como persona,

Politicamente focado nos meus objetivos,
Eu trago poesia crua

Mc Valete

Segundo Bárbara Barbosa Neves¹³, o bairro do Miratejo situado em Lisboa é uma espécie de Bronx em Portugal, ambiente onde o rap português começa a se desenvolver. As intervenções da juventude negra lusa tiveram início entre os anos

¹³ Disponível em: www.academia.edu – A cultura hip hop em Portugal: abordagem sociológica dos processos de integração e contestação social fazer rap/ trabalho apresentado como cumprimento de créditos no mestrado em sociologia no Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade Técnica de Lisboa/ 2004.

1993 e 1994. Nesse contexto, organizam-se eventos, festas e apresentações. Apesar de seu caráter marginal e sem incentivo governamental surge também o primeiro programa chamado Mercado Negro que difunde a cultura hip hop e tem como representante e ativista João Vaz. Ainda nas palavras de Neves:

Em seguida, muitos adeptos da cultura hip hop se organizam e surgem várias produções como: José Marino que cria o “Novo Rap Jovem” para a NRJ - Rádio Energia, mudando posteriormente para a Antena 3 com o “Rapto”. A “Raska Crew” tenta continuar sem êxito com o programa na Antena 3. A Rádio Marginal disponibilizava também um importante programa de Rap dirigido por DJ Quan e Rui Miguel Abreu. Atualmente, apenas Budha mantém o “Nação Hip Hop” na Antena 3. (NEVES, 2004, p. 88).

O sistema midiático português começava a veicular a cultura hip hop. Assim como em Angola, o músico brasileiro Gabriel Pensador tem grande influência no contexto de produção em Portugal, sua aceitação é rápida, na medida em que os seus conteúdos representam muito do que os jovens negros portugueses gostariam de falar. No final de 1994, o grupo de jovens se organiza para assistir à apresentação de Gabriel “O Pensador” no Pavilhão Carlos Lopes, o maior show de rap realizado até então. (NEVES, 2004, p. 89-90).

Após a chegada e consolidação do movimento hip hop em Portugal, algumas figuras ganham notoriedade. Valete, rapper português filho de pais são tomenses também pontua o seu cotidiano marcado por uma ação política econômica massacrante e opressora. O Mc se destaca pela força e revolta que dispara em suas rimas, além de defender o movimento hip hop fora da influência capitalista e comercial.

O poeta renuncia a qualquer tipo de exploração da sua imagem. Em 1997, iniciou a sua atividade musical em Portugal. Graduado em Ciências da Comunicação, o rapper afirma que se preocupa em construir uma linha de rap consciente e educativo. Valete se denomina humanista convicto e explica que nas suas rimas prioriza a manifestação contra a futilidade materialista, o consumismo e a exploração do sistema econômico em que está inserido, além de refletir sobre a vida de imigrante em Portugal e sua condição de afrodescendente. O Mc também luta contra o alto grau de racismo que a comunidade negra sofre em Lisboa e

lembra sempre suas origens em São Tomé e Príncipe, local onde nasceu e mora sua família.

O rapper expõe o contexto social em que vive na canção, Quando um sorriso morre:

O Colonialismo acabou
 Por isso não ha azar
 Adsby lyrics seeker ad options
 Os tugas já se livraram
 Dos Caetanos e Salazares

Passada história
 Eles são nossos amigos agora
 Emigra para Portugal
 E começa uma vida nova

O texto inicia comunicando o fim do regime colonial. Em um tom irônico, seus versos seguem sugerindo que, com o fim da escravidão e colonização, a vida diária melhoraria. O discurso soa como proposta de releitura a uma possibilidade de convivência. O colonizador, neste caso, Portugal, se desloca da posição de opressor para ser “amigo” das ex-colônias. O rapper demonstra que para haver condições favoráveis de mudança, ou seja, “vida nova” faz necessário o deslocamento a procurar de um novo lugar que paradoxalmente é o lugar do colonizador. Continuando, em seus versos, o poeta reflete:

O colonialismo acabou
 Independência
 Os tugas já se foram bro
 A terra é nossa.

Vê como a terra fica mais formosa
 Vestida de negro
 Sem esses tons pálidos
 a destoar nas nossas roças.

Com o fim do colonialismo, configura-se a busca da reapropriação de seu local de origem e o reconhecimento de sujeitos negros como legítimos representantes de sua terra natal, aparece também em seu texto a introdução da discussão sobre a questão racial com a terra novamente “vestida de negro”.

A memória configurada pela diáspora é evocada com toda carga identitária e resgate de bens simbólicos, apresentando traços e marcas culturais elementares que contrapõe a ideia preconcebida no processo colonizador sumariamente repressor de qualquer registro legítimo de memória de referência histórico e cultural africana.

Na sequência, há também uma celebração com a saída dos portugueses, os “tons pálidos” colonizantes que já não estão mais a “destoar nossas roças”. Sobre isso, Silva (2007) esclarece:

Diáspora, como a dos negros africanos escravizados, por exemplo, ao colocar em contato diferentes culturas e ao favorecer processos de miscigenação, colocam em movimento processos de hibridização, sincretismo e criouliização cultural que, forçosamente, transformam, desestabilizam e deslocam as identidades originais. (SILVA, 2007, p. 88).

Com a emergência dessas “identidades originais” em legitimar seu local de origem, surge à reflexão das consequências coloniais e a manutenção da subjugação e as mais variadas formas de violência que se perpetuam nas sociedades pós-colonizadas. Nesse sentido, o rapper denuncia:

Já não há empregos
Médicos nem professores
Não há quadros formados
Não temos doutores. (nada)

Não há comercio, não ha serviços
Não há nada
Os tugas bazaram
Deixaram toda a gente condenada.
Desempregada...

Ao trazer a reflexão histórica sobre o que ficou depois da colonização, as dificuldades e problemas tornam a situação de vivência difícil depois da devastação das nações colonizantes. O trecho expõe a constatação de terra arrasada em virtude de um processo colonizador mercantilista, sem vínculos de troca material na relação estabelecida. Aparece também a marca fatalista do verso “deixaram toda a gente condenada” retomada subsequentemente “desempregada”, como afirmativa

de impotência diante de um sistema político avassalador. De acordo com Padilha (2006) o que se instaura é um neocolonialismo:

Com Mignolo, reitero que, se o colonialismo acabou, nem por isso a colonialidade deixou de estar onde sempre esteve sustentando-se em conceitos representacionais 'de conhecimento e cognição' (Rorty, 1982), que se [impõem] como hegemonia epistêmica, política e ética". (MIGNOLO, 2003 apud PADILHA, 2006, p.73).

A construção lírica de Valete apresenta um caráter particular neste trabalho, tendo em vista que estamos falando de sujeitos que constroem seus discursos em sociedades pós-colonizadas. Nesse caso, o lugar geográfico em que o poeta está situado é Portugal, uma nação com controle hegemônico colonizador. É interessante perceber que mesmo nascido em terras lusas o rapper não se considera cidadão português, pois não se reconhece e nem se vê reconhecido por outros justamente pelo não partilhamento simbólico na esfera nacional. Na sua produção lírica, a condição de sujeito migrante e o não pertencimento ao lugar onde mora, é uma marca constante das tensões entre sua condição étnica, memória diaspórica e memória nacional. Deste modo, partilhamos da reiteração do pensamento de Mignolo por Padilha ao afirmar que o fim do colonialismo não cessou com hegemonias "epistêmica, política e ética".

O processo de exclusão que o negro vive em Portugal atravessa a maioria das rimas de Valete. A conexão entre lugar de origem e indivíduo é rompida pela rejeição racista. O olhar excludente sobre a pele negra, atrelado à escravidão incide na manutenção da violência contra as pessoas. Nessa linha de pensamento, WALTER (2009) ao dialogar com o pensamento do teórico Wilson Harris reflete:

Para Wilson Harris (2005, p. 263), a humanidade é profunda e complexamente ligada com a terra, em geral, e o lugar onde ela vive, em particular. Isto significa que a "brutalização do lugar e das pessoas pelo legado da conquista" se complementam. A meu ver, a declaração de Harris é fundamental por duas razões: a violência exercida pelo ser humano é relacionada com aquela do lugar que ele habita e tem raízes no passado; um passado que não passou, mas que acumulou de maneira esquizofrênica. (WALTER, 2009, p. 146-147).

Essa esquizofrenia acumulativa assinalada por Walter evidencia a manutenção de exclusões que na contemporaneidade eu chamaria de neoescravidão. As correntes e grilhões deram vez ao desemprego, marginalidade e, de certo modo, a busca de melhorias de vida em outros espaços fora do seu local de origem por opção imposta gerada pela falta de oportunidade. Diante disso, o poeta aponta:

Aquilo é Europa
Lá todos vivem bem
Sai desta miséria
Vai e tenta ser alguém

Trabalha, poupa dinheiro
Faz disso lei
E depois volta para a terra rico
Para viveres como um rei

Nos versos, a alusão a melhorias de vida aparece rumo ao eixo eurocêntrico colonizante. Ficar na terra de origem significa viver na “miséria”, para sair de tal contexto e lograr um retorno redentor “como rei” a única possibilidade é a migração. De forma aparentemente paradoxal, os versos apontam um caminho inverso, África em direção a Portugal, para conquistas e consolidações econômicas. O texto não nega origens, apenas oportuniza possibilidades e chances para o hipotético acúmulo de riquezas. É irônico, no entanto, o status atribuído nos últimos versos a este personagem vencedor (?) com vida constituída de bem estar material e um esvaziamento de consciência social.

O colonialismo acabou...
O colonialismo acabou...

O mundo é teu
Não seja refém

O anúncio do fim do sistema colonizador ecoa em toda canção como um protesto irônico, a condição do cidadão agora é de liberdade. Ao ressaltar a não aceitação da condição de “refém” das imposições do sistema, o rapper inicia a apresentação e problematização das diversas contradições e exclusões sociais que sofre o cidadão negro migrante na busca de uma realidade social melhor.

Isto é Lisboa
 Não há sol todos os dias
 Muito cimento
 Flora só em fotografias

A sinalização das condições de moradias já começa a ser apresentadas:

Têm compatriotas a construírem
 Vilas que eles chamam guetos
 Vai viver ao pé deles
 Eles têm os teus enredos

O eldorado buscado pelo caminhante africano em sua procura material lusitana é apresentado como subproduto de resultados econômicos. Outra forma de subalternidade, sutil e legal, ainda que tão cruel e exploradora quanto a então experimentada colonização, supostamente passada. A zona urbana é concebida na cena contemporânea, possibilitando a abordagem de questões como: a legibilidade da cidade, representações da violência e do medo no território urbano, a cidade enquanto cenário multicultural, a produção da subjetividade e experiência urbana, o racismo, entre outras.

Tugas dizem
 Que não podes ter outro desenlace
 Para além dos trabalhos precários
 Porque só tens a quarta classe
 Mas a maioria dos tugas
 Também só têm a quarta classe
 Diz-lhes que na época colonial
 Eles não queriam que tu estudasses

Diz-lhes que eles só queriam os pretos
 Para mão de obra escrava
 Os putos sonhavam em ser doutores
 Mas o sistema desincentivava

Como justificativa ao processo de contínua servidão citado na estrofe anterior, os versos que sucedem apresentam causas contundentes para a continuidade da exploração. O sistema capitalista recicla seu modus operandis de segregação e escravidão.

É perceptível o papel histórico que passa a ter o antigo colonizador, agora na condição de facilitador de integração de povos colonizados aos acessos monetários. O desejo de mudança que conduz a saída nesses contextos muitas vezes mantém mecanismos de exploração e servidão. Entretanto, esse “corpo negro brutalizado” rompe o silêncio. Deste modo, os versos de Valete trazem os deslocamentos sofridos por vários países africanos e se colocam como agente de combate a todas as formas de exploração, discorrendo as consequências de sofrimento em que estão inseridas as populações diaspóricas negras.

A obra também apresenta o desejo pela luta de conquista de direitos, combatendo a opressão e todos os desdobramentos do capitalismo, propondo desse modo, um combate a todo esse processo.

Porque tens que acordar
 Entras 7 horas
 Sais quando o sol se ausenta
 Vais para a tormenta diária

Que todo o africano enfrenta

Para carregar centenas de tijolos
 E baldes de massa
 Levantar vigas man
 Como é que o teu corpo aguenta?

Aguenta...
 Porque tu não podes ter outro trabalho
 Os patrões sabem disso
 E quando lhes apetece nem pagam salario

O esmagamento operacional do dia a dia do trabalhador aponta à materialização de suas atitudes e o esvaziamento de elementos essenciais para a construção de uma trajetória humana qualificada. Cultura, lazer, prazer são suprimidos nesta caminhada de superação e sobrevivência econômica. O tom do poema contempla este vazio lírico humanista e mostra o limiar tênue de fronteira entre a vida humana e a de seres animados apenas por suas contemplações instintivas de sobrevivência.

Nem tudo é mau
 Olha como as tugas adoram-te

Sussurram que és robusto
Só com o olhar devoram-te

Vai e tenta conquistar
Essa ida a mercearia
Ela fica sem jeito
Sempre que lhe das bom dia

A ironia destes versos apresenta o olhar para o corpo negro enquanto possível relação amorosa, denunciando, aí estereótipos construídos sobre o africano. Na sequência aparece uma motivação para a suposta correspondência amorosa e tentativa de conquista.

Pediste para sair
Ela disse "Jamais"
Estranhaste porquê?
Tu és preto, não sonhes alto demais.
Manca-te

O trecho se desenvolve e apresenta a impossibilidade de relações inter-raciais, sacudindo o sujeito lírico para a conscientização do olhar do outro sobre o negro, "tu és preto, não sonhes alto demais". O aviso "manca-te" explicita o racismo excludente e demonstra a negação em admitir a presença africana e as relações afetivas entre negros e brancos.

Passaram-se trinta anos
E estas pobre como tavas na terra
Desempregado porque o trabalho nas obras
Já não é o que era

Com bem mais formação que tu tiveste
Estas fodido
Derrotado e abatido
Afogas-te na bebida
Até perderes sentido

Olha para o teu gueto
Mais mil como tu
Olha para outro gueto
Mais mil como tu

A voz da canção encerra uma caminhada de fracasso anunciado. O rap enumera sucessivas situações em que em todas as heranças materiais e imateriais

determinam o fiasco da não realização cidadã. Em paralelo, se estabelece a reflexão sobre o êxodo como penácea para todas as questões de inclusão.

Cidades inchadas, competições profissionais acirradas atestam o equívoco gerado pela migração como opção concreta de uma vida melhor. Tanto nos setores mais intelectuais, como outros níveis de ocupações profissionais, a falta de oportunidade, é fator corrente em uma sociedade que vive em grande crise econômica. Diante disso, o que se apresenta é um quadro trágico, configurando novas formas de genocídios da população negra que se amontoa em guetos, favelas, musseques, cortiços, ampliando cada vez mais as contradições sociais em níveis de classe e raça.

Narrar a vida na cidade em sua complexidade de um sujeito em trânsito é a base que sustenta a poética de Valete, bem como, trazer as múltiplas culturas do espaço urbano e a reflexão sobre a neocolonização e as migrações nacionais. Sendo assim, através da sua lírica ocorre o que Walter (2009) explica como “reapropriação do espaço via memória, portanto, possibilita a colocação do afrodescendente na sua própria história.” (WALTER, 2009, p. 63).

Por achar que eu estou neste país a ocupar o seu lugar, f.d.patira/
Vou continuar preto e aqui por mais que o racismo me fira/ Guerra é
guerra, mas enquanto eu disparo rimas/ Eles disparam drogas,
armas, doenças, crimes seguidos de sentenças/ Trabalho duro sem
recompensa. Quando país e filhos levam todo o tipo de
ofensas/ Extermínio da cultura e das crenças. Atrocidades imensas
que apanham brothers em cheio/ Levam a perdas sensas. Só merdas
intensas/ Que mantêm a minha relação com este povo muito tensas,
mesmo muito tensas, mesmo muito tensas.

É evidente a relação tensiva entre o sujeito e sua nação. A sensação de não pertencimento a Portugal é gerada, sobretudo, pela exclusão por sua condição étnica. A permanência no país onde nasceu se torna uma interminável batalha na luta contra a anulação e exclusão da pluralidade cultural. O que se apresenta nessa reconstrução mnemônica é um local de importante força contra hegemônica caracterizando a possibilidade de luta de “minorias” fraturando o controle e “esquecimento” institucional da história de um povo. Nessa mesma linha de pensamento Walter (2009) afirma que:

A memória funciona enquanto interstício traiçoeiro entre memorização e o esquecimento muitas vezes no âmbito do subconsciente. Mais subjetiva do que objetiva e concreta, ela é distorcida e ambígua porque sempre é inventada, reimaginada e reconstruída. A memória é um lugar de negociação cultural por meio do qual diferentes histórias, discursos e ideologias competem por um lugar na história. Assim, ela é política, revelando necessidades, autodefinições e desejos individuais e coletivos dentro das relações sociais de poder. Devido ao fato de que não existem culturas puras, que cada cultura é uma transcultura, a memória é um lugar de transferência intercultural. A análise da memória enquanto prática na encruzilhada diaspórica ajuda a revelar, problematizar e entender os processos interligados da memória hegemônica e contra- hegemônica e seu efeito sobre a subjetividade dos indivíduos no entre-lugar de culturas. (WALTER, 2009, p. 68-69).

O efeito da memória hegemônica nas subjetividades é evidente. O racismo é instituído de diferentes formas. As narrativas dos rappers enquanto “prática da memória diaspórica” desautorizam ou deslocam o poder da voz hegemônica, ao trazer uma multiplicidade de vozes e histórias entrelaçadas de um povo, por um viés revisionista. A memória, nesse contexto surge como reveladora de anseios individuais e coletivos, problematizando ícones étnicos raciais, como por exemplo, os relacionados aos estereótipos e construções do negro de modo demonizante, crescentemente globais.

3.3 O hip hop no Brasil

No compasso do rap, cangaço, nordestino
Ritmo e poesia eis o nosso hino

Canto falado que deixa a maldade maluca
É como rapadura, dura, mas tem açúcar
Escuta a reportagem se o arrepio te tocar
Se a vontade de escutar de novo te dominar
Acaba de ganhar a chance de entender
O rap, sua força de expressão, seu poder.

Simples Rap' ortagem

Alessandro Buzo, autor da obra, Hip Hop: dentro do movimento, apresenta a trajetória e formação do hip hop nacional a partir de vários diálogos com figuras emblemáticas na construção do movimento no cenário brasileiro. Em sua primeira

conversa, com Dário Nunes Silva, mais conhecido como Dário, da Porte Illegal, este se denomina um agente divulgador e organizador da cultura hip hop. Em suas palavras, “uma pessoa administrativa do movimento”. De acordo com Dário, em 1980, a juventude entra em contato com uma nova expressão cultural, de características diferentes, era predominantemente, urbana e negra. Diante disso, jovens se organizam e começam a se apropriar de uma arte vinda dos EUA, e adaptam para suas realidades. Sendo assim:

Várias Bandas vieram a estourar nos anos 1990, saíram ainda as primeiras coletâneas HIP-HOP Cultura de rua, com o surgimento do Thaíde e Dj Hum, O álbum; O som das ruas, com destaque para Sampa Crew, Ndee Naldinh, que era Ndee Rap, e outros, além dos Kaskatas-Ousadia do Rap, se destacando a geração rap. (BUZO, 2010, p. 21).

Diante de toda essa movimentação, o Brasil descobre o hip hop, que vai ganhando mais e mais adeptos pelos estados e cidades. Nesse contexto, surge um dos mais famosos grupos de rap, nas vozes de Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e Kl Jay estrutura-se o Racionais MC's. O grupo contagiou o país com suas rimas fortes denunciando o dia a dia do negro que vive nas favelas brasileiras. Os elementos do hip hop tomavam conta das capitais do Brasil, especificamente, em São Paulo e Rio de Janeiro, que tinha suas ruas marcadas pelas rodas de break, repercutindo em mídia nacional.

Assim, a juventude negra recria, a partir de cada realidade, uma poesia que apresenta experiências que se cruzam na história negra brasileira. Surge no cenário cultural da década de 90, uma produção juvenil que reconfigura identidades dando novos rumos nas vidas dos sujeitos envolvidos nesse processo. Sobre isto, Pinho (2010) afirma:

O negro como homem novo recriado, é uma forma feliz de ilustrar o que pretendo dizer com a sugestão de que a identidade afrodescendente vem se constituindo no carnaval para formar ou fazer vir a tona um novo sujeito, ou um campo de semelhanças onde novos sujeitos se reconhecerão e se formarão dinamicamente. Esta constituição está baseada em determinada apropriação da história e em sua recriação como um modo de dar sentido a experiência dos sujeitos e de seus destinos. (PINHO, 2010, p. 274)

Na Bahia o hip-hop teve início enquanto movimento organizado aproximadamente em abril de 1996. Era um movimento de caráter centralizado, por reunir membros dos diversos bairros da cidade, em um mesmo local: Passeio Público e Pelourinho.

Em torno de 1998 surge o conceito de Posses (forma do movimento se organizar por bairro) e esses antigos representantes se configuraram na primeira posse de Salvador, a posse, Orí. Outras posses surgiram potencializando as atividades mais específicas de seus próprios bairros, onde se articulam também grupos de rap e de grafite, juntamente com dançarinos de break e djs desenvolvendo atividades socioculturais. Em 2005, sob o comando de Dj Branco surge a Comunicação, Militância e Hip-Hop – CMA HIP HOP, organização que ajudou a difundir o hip hop baiano em nível nacional. A atuação do grupo acontece através da produção do programa, Evolução Hip-Hop que vai ao “AR” todos os sábados na rádio, 107.5 Educadora FM. Além disso, Dj Branco organiza eventos para a juventude negra em Salvador, promove festivais e acompanha e divulga a produção do movimento hip hop na cenário soteropolitano.

A atuação do Dj ajuda a consolidar hip hop baiano. Em seu trabalho, Dj Branco procura estabelecer parcerias inclusive com universidades realizando seminários, shows de cunho beneficente, ciclo de palestras e debates sobre; a atuação da mulher na sociedade, sexualidade, cidadania, aborto, educação, cultura hip-hop, pan-africanismo, racismo, religião, política e as diversas formas de violência. Também são organizados, congressos, grupos de estudo; oficinas de rap, break, grafite, dj e teatro em escolas e centros comunitários¹⁴.

Como um dos expoentes do rap baiano, o grupo Simples Rap ‘ortagem, em na década de 90 faz seu primeiro show, define-se como um grupo de rap original e desconcertante. Criatividade, baianidade e muita irreverência são elementos utilizados em suas letras pra tratar de temas polêmicos e delicados sob o embalo rítmico e dançante das levadas. O grupo tem grande circulação no estado da Bahia, através das vozes do sociólogo Jorge Hilton e Preto Du.

¹⁴ Informações dadas pela organização: Comunicação, Militância e Hip-Hop – CMA HIPHOP

Fazendo jus à sugestão do seu nome, a banda produz a crônica da cidade, revela fatos, mas, ao contrário das reportagens de jornais, onde o fato normalmente é mostrado e sobre ele não existe a necessidade de apresentar soluções, na produção artística do grupo baiano, questionamentos, reflexões posições são apresentadas.

E como narrativa do cotidiano da juventude negra baiana, atentemos para os versos da canção Deus Zé mais: “Harmonia é saber conviver com os conflitos/ No silêncio ou no grito/Candomblé cultura elevada, deturpada hoje em dia”.

A identidade cultural firmada por processos conflituosos é apresentada como prioridade logo no início da canção. As negociações que vive a população negra são problematizadas a partir de uma referência ancestral e religiosa representada pelo candomblé, religião de matriz africana, fundada no Brasil. Na sequência, o rapper continua: “Meu Orixá é o hip-hop, nele tenho devoção/ Ele fez minha cabeça e a de milhares de irmãos/O ebó tá sendo preparado/ com toca disco e spray/ Moinho de vento arrastará o mal ao som do dj”. O legado africano no Brasil é marcado por uma complexa ambiguidade em um movimento dialógico entre imaginário nacional ainda demonizante e a tentativa de grupos para reconfigurar imagens e representações da cultura negra brasileira.

A reconstrução da memória nos versos do grupo é assentada no resgate da tradição religiosa afro-brasileira. Essas narrativas acendem uma interpelação crítica nas narrativas historiográficas, artísticas e/ ou literárias idealizadas no interior de padrões europeus. A identificação lírica e identitária operam como resistência e busca de mudança na “revolução” que insurge com a purificação alegórica apresentada pelo simbolismo do ebó¹⁵.

A luta contra a demonização do sagrado africano ergue-se como resistência também política já que, neste processo, não há acomodações culturais conciliáveis ou “em relação”. Trazer a ancestralidade africana, nesse contexto, ultrapassa o princípio religioso do candomblé. Ao citar para o rap os orixás, entidades que

¹⁵ Ebó, termo de origem iorubana, é uma comida africana que foi trazida para o Brasil pelos negros africanos escravizados. Aqui chegando, toma outras formas conceituais. Torna-se uma oferenda aos orixás. Nas religiões de matriz africana cada ritual é mediado pelo que é oferecido à divindade. Para cada relação, há uma troca diferente que é definida pelo jogo de búzios. Os ebós são definidos pelos orixás: o Ebó-akoso - para os primeiros frutos; ebó-alafia - para a paz, entre outros. No imaginário nacional regido pela hegemonia judaico cristão, torna-se o feitiço, a “macumba,” a coisa-feita, o despacho. (TESSEROLLI, Mirian Aparecida. 2009,p.1).

sustentam a religiosidade africana, a memória ancestral ocupa, a partir do sagrado, um espaço de reconstrução política e engajamento, reclamando inclusão social e respeito à diversidade. Conforme Eduardo Oliveira, em sua obra *Filosofia da Ancestralidade*:

A história dos ancestrais africanos permanece inscrita nos corpos dos afrodescendentes. É preciso ler o texto do corpo para vislumbrar nele a cosmovisão que dá sentido à história dos africanos e afrodescendentes espalhados no planeta. (...) o corpo ancestral é a reunião desta filosofia, desta cultura bem como resultado, desse movimento de contatos e conflitos que se deram e se dão na esfera social, política religiosa e corporal. (OLIVEIRA, 2007, p. 100).

A construção poética do grupo baiano é conduzida pela mediação entre as origens ancestrais e reconstrução da identidade nacional, tendo como chave a religiosidade. A apropriação da discussão opera também como formação política dos sujeitos inseridos nesse contexto.

Visada mais pela aparência que por sua filosofia
Que sintetiza sabiamente o que Shakespeare dizia
O bem e o mal não existem, o pensamento que os cria
Fazer fama em cima da discórdia é banal
Se for pra jogar sujo não quero ser universal

Os versos contrapõem essencialidade x aparência de situações culturais absorvidas como universais, mostrando o caminho nem sempre trilhado pela construção consolidada de originalidade e sim de duvidosas projeções arquitetadas. A análise do discurso, no entanto, aponta a utilização do autor Shakespeare, tomado por Bloom como cânone ocidental, aparece como referência a legitimar o que foi exposto.

Tolerância não, eu quero é respeito
Demônio é quem espalha o preconceito
Na tv, em rádios, até em livros escritos
Espíritos de porco são os que acham isso bonito
O mundo em crise e o desrespeito no pódio
E os pastores do cão espalhando o ódio
Templo cheio veja quanta multidão
Hitler também tinha tal poder de articulação
Quem é pior? Ganha a recompensa

Quem espalhar melhor de forma sábia, a indiferença
 Cadeia é pouco pra essa gente infeliz
 Que incendeia a Constituição do país
 Sai de reto sataná, deixa o Candomblé em paz
 Respeita os Voduns, Nkisis, os Orixás
 Cremdheus pai, sangue de Cristo tem poder
 Tem que tomar banho de folha não basta se benzer
 Cremdheus pai, sangue de Cristo, Deus Zé +
 Xô, xô, xô sataná!

A Interdição simbólica das heranças africanas aparece nos versos pelo conflito entre a memória nacional e desmonte do universo sagrado e cultural do negro. A demonização se insere nesses esforços, pois é uma prática política e cultural que no Brasil constituiu-se em um processo recorrente de destituição e ou distorção de grupos não hegemônicos na sociedade, como os negros e os índios.

No diálogo sincrético entre símbolos católicos e africanos nos é revelado o movimento entre o combate e denúncia contra a intolerância religiosa e aculturação, como também, a apropriação do discurso cristão que acaba sendo parte transculturada no imaginário afrodescendente, que ora configura um olhar de equivalência de símbolos, ora interrompe o sincretismo “apaziguador” da violência colonial. De acordo com Bosi:

As religiões que tendem a edificar a figura da consciência pessoal unitária, como o judaísmo e o cristianismo, temem os rituais mágicos, tanto os naturalistas quanto os xamanísticos, suspeitando-os de fetichistas ou idólatras. Daí, a recusa de gestos que lembrem fenômenos mediúnicos ou de possessão e o horror de atos que façam submergir no transe a identidade pessoal. Há uma tradição multissecular de luta judeu-cristã (a que não escapou o islamismo) para depurar o imaginário; tradição que remonta à lei mosaica, aos profetas, às Cartas paulinas. E o medo do politeísmo ressurgente levou, na sua dinâmica, à ação extrema dos iconoclastas. (BOSI, 1992, p. 71-72).

Bosi, ao refletir sobre o processo de aculturação vivido pelos índios na colonização com gerência do catolicismo, nos deixa muito claro a brutalização que sofreram as populações indígenas. Todas as práticas culturais e religiosas que destoassem do catolicismo eram demonizadas. No caso das populações negras e suas práticas culturais, o processo não foi menos violento sendo perpetuado até os dias atuais.

Eu não sou preso a nada, mas tenho fé, não nego
 O peso da minha cruz é o das asas que carrego
 Não me venha com sua simpatia fajuta
 Respeita a nossa crença, nossa história, a nossa luta
 Água benta pra mim é o suor do meu trabalho
 História negra, indígena, povo revolucionário.
 Que sua tv não mostra, só mostra seu artista
 O demônio, tão famoso, dá até entrevista.
 Assista! Mas me diga como ficar calado
 Ao ver a estupidez dizer que exu é diabo?

A liberdade de “ser” através da fé, aparece como marca essencial na canção. A reapropriação de conceitos cristãos reconfigurados surgem como mecanismos que operam como força de purificação diária que exorcizam o “mal”. Ao reelaborar a memória dos espaços da cultura afro-diaspórica no fragmento acima, tensiona a leitura do orixá Exu, integrante do panteão das religiões de matriz africana no Brasil, pela chave dicotômica de um logos hegemônico judaico-cristão que não compreende a insuficiência crítica de pensar de forma dual a gnose para além do bem e do mal que Exu instaura.

O sujeito africano, bem como suas gerações descendentes, e também a população indígena, vivenciaram os resultados irreparáveis do poder garantido pela colonização, o que se notou é que este caleidoscópio cultural mixou as simbologias de opressor e de oprimido e possibilitou de modo parcial e reduzido a manutenção de um continente simbólico aos oprimidos. Para Oliveira, a colonização operou com um regime de um signo que violentou física e simbolicamente todas as representações destes povos. (OLIVEIRA, 2007, p. 120).

É um desafio, o professor tem que ser preparado
 Se criar material didático apropriado
 O Candomblé surgiu a onde? Quem diria
 Corrija seus alunos professor, foi aqui mesmo na Bahia
 Que os estudantes evangélicos do mundo inteiro
 Possa conhecer e respeitar o espaço sagrado de um terreiro
 De umbanda, quimbanda, candomblé, na verdade
 Não há paz sem respeito à diversidade

A possibilidade de reelaboração da trajetória negra é sugerida através da educação. O conhecimento e o compromisso com a formação docente sugeridos

na leitura dos versos operariam como mecanismos de difusão e reconstrução da memória coletiva afrodescendente, assim como a reconstrução de subjetividades. A possibilidade da realização dessas práticas funcionaria com o que Le Goff aponta como a busca que vive as populações silenciadas em “tornar-se senhoras da memória e do esquecimento”.

Do mesmo modo a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais de poder. Tornar-se senhoras da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações as classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1997, p. 13)

Refletir sobre a manipulação da memória coletiva abordada por Le Goff é fator determinante para compreender a reconstrução mnemônica, a partir da desconstrução de verdades que obliteram a diferença. O apagamento do negro na sociedade brasileira, bem como o silenciamento que viveu a comunidade afrodescendente, durante anos deixou marcas permanentes que precisam ser retrabalhadas. Ressignificar uma memória diante de um passado caótico torna-se estrategicamente alternativa das narrativas de grupos impossibilitados de falar por conta de sua condição dentro da história. No trecho abaixo, veremos as histórias e representações polifônicas, o chamado à educação como real instrumental de mudança.

20 de novembro e 21 de março da uma boa pesquisa
 Não fale só de Zumbi, mas avisa
 Que à injustiça ele não disse amém
 Era negro, brasileiro e nordestino também
 Quem é a guerreira da tribo Pataxó hã, hã, hã
 Conhecida na Rede Aiyê como Paula Kalantã?
 A nossa história está cheia de grandes exemplos
 Alzira Rufino, Lélia Gonzáles, Beatriz do Nascimento
 Luiz Gama, Milton Santos, os baiano na fita
 André Rebouças, Manoel Querino, Maria Felipa
 Que o 13 de maio se expanda como fez o capitalismo
 Como dia nacional de denúncia contra o racismo
 Luiz Gonzaga das Virgens, João de Deus, Manoel Faustino
 Lucas Dantas, leva professor seus meninos
 Pra conhecer 4 estátuas na Praça da Piedade
 Dos que ali foram enforcados na luta por liberdade

Se estamos numa encruzilhada, ponto pra gente
Pois teremos, várias opções a nossa frente
E a energia negativa como é que espanta?
Convida a Simples Rap'ortagem que a gente canta

A canção, esteticamente, celebra com imagens metafóricas a importância da educação como eficaz meio de resgate e convívio de situações culturais que se legitimam humanas, por essencialidade diversa. O resultado da condução argumentativa conduz a visibilidade a vozes e presenças importantes da história vivencial, construída na resistência, oposição e luta. Dessacralizando, desta forma, a miopia didática de contemplação mítica e factual do momento ou ato histórico, pontuando a tradição e memória como também condutoras da reconstrução de supostas verdades históricas.

A produção do grupo baiano Simples Rap' ortagem nos convida à reflexão crítica sobre a memória ancestral, sem, no entanto, apresentá-la como algo mítico e folclórico. Propõe a recriação de imaginários urbanos coletivos, em perspectivas que excluem e incluem os múltiplos percursos dos negros pelas cidades brasileiras, refletindo sobre a condição atual do negro no Brasil pós-colonização. Sua produção poética resgata a ancestralidade negra e, ao apresentar a cultura afro-brasileira, problematiza os resultados de relações que se perpetuam na trajetória de um processo histórico de um povo, seu discurso é conduzido pela marca da busca de identificação da comunidade negra e reconhecimento de se entender enquanto afrodescendente construindo assim, a identidade. Conforme Santos:

A identidade é uma referência em torno da qual a pessoa se constitui'. Portanto, mediante a auto-imagem, incluídos os aspectos da identidade, os brasileiros com ascendência negra reconhecem a si próprios como tais. Esse reconhecimento, além de diferenciá-los, vai possibilitar uma identificação com a comunidade negra como um todo. Mais que isso: a identidade, após assumida, passa ser um artefato (uma peça) na construção do indivíduo. (SANTOS, 2001, p. 152).

A reconfiguração identitária afrodescendente na narrativa do rap baiano figura-se em um tempo mnemônico ancestral. A memória negra é acionada no

contexto nacional como um espaço, um local que abriga o sagrado e a matéria como elementos imbricados em constante devir. Nas palavras de Oliveira:

[...] é um tempo crivado de identidades (estampas). Em cada uma de suas dobras abriga-se um sem número de identidades flutuantes, colorindo de matizes a estampa impressa no tecido da existência. Por isso não é um tempo linear, por isso não é um tempo retilíneo. Ele é um tempo que se recria, pois a memória é tão somente um mecanismo de acesso à ancestralidade que tem como referência o corrente. O devir é, portanto, o demiurgo da ancestralidade— e não o contrário! (OLIVEIRA, 2007, p. 246).

A cosmogonia entre memória, ancestralidade, religião e identidade é operada na narrativa como mediação para reconstrução da memória nacional de um coletivo excluído. Nesse movimento, o rap produzido na Bahia assume um diálogo com o sagrado na reconstrução de um emaranhado de histórias, versões, conhecimentos, que não fazem parte dignamente do arcabouço simbólico nacional.

4 ENCRUZILHADAS POÉTICAS TRANSATLÂNTICAS

É que as encruzilhadas, isto é, os cruzamentos de caminhos, são espaços sagrados, daí a responsabilidade que se deve ter com os rituais e, conseqüentemente, os pedidos feitos nestes locais. Repetindo, as encruzilhadas são lugares sagrados onde se pede ajuda aos deuses para que tenhamos critérios nas escolhas feitas, a fim de não nos perdermos no caminho. Pois as encruzilhadas são lugares, e momentos, de reflexão para escolha do caminho a seguir, mas também são lugares naturais para que possamos nos desvencilhar das negatividades por nós criadas ou em nós respingadas.

Maria Stella de Azevedo Santos, Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá¹⁶.

Mãe Stella de Oxóssi, Iyalorixá e intelectual, membro da Academia Baiana de Letras, nos explica a concepção de encruzilhada para a religiosidade de matriz africana como possibilidades de cruzamentos contínuos em caminhos sem fim. A encruzilhada conduz à reflexão e escolhas, estabelecendo um diálogo entre o plano físico e espiritual. Tudo se encontra na encruzilhada, força, fé, os corpos carregados de símbolo e de carne nas negociações entre o eu e o outro, ou melhor, os outros, interiores e exteriores ao eu.

Ainda sobre o princípio que sustenta a concepção de encruzilhada, conforme a tradição religiosa de matriz africana, Freitas (2011) explica, a partir do professor Eduardo Oliveira, a figura de Exu, como elemento pulsante da tensão, contradição e por vir que emerge da cosmogonia que age na encruzilhada.

Para Eduardo Oliveira, na filosofia do paradoxo que rege Exu, que por sua vez impregna todos os seres vivos, “ele é o princípio de individuação que está em tudo e a tudo empresta identidade. É o mesmo que dissolve o construído; aquele que quebra a regra para manter a regra; aquele que transita pelas margens para dar corpo ao que estrutura o centro; é aquele que inova a tradição para assegurá-la”, dessa forma “mantém um equilíbrio dinâmico baseado no desequilíbrio das estruturas desse mesmo sistema filosófico-ético”. (FREITAS, 2011, p. 5).

¹⁶ Disponível em : <http://tradicoesdocandomble.blogspot.com.br/>

Freitas argumenta ainda que “além senhor dos caminhos, dono das encruzilhadas, a divindade é o princípio dinâmico da cosmovisão africana na cultura yorubá”, (FREITAS, 2011, p. 3). Nesse sentido, a divindade exerce um papel múltiplo, rico em contradições, ao mesmo tempo, em que restaura a ordem no mundo, introduz a desordem e a possibilidade de mudança.

A pesquisadora Stefania Capone em seu estudo, *A busca da África no candomblé*, sobre a divindade Exu, contribui:

Mestre do paradoxo, Exu é igualmente mestre da multiplicidade, assumindo várias formas, cada uma delas nomeada em função de suas características. Não se conhece o número exato dessas formas, mas a quantidade e a diferença entre elas indicam o caráter inapreensível dessa divindade. (CAPONE, 2004, p. 57).

A figura de Exu na cultura Yorubá desenha para nós a proposta de análise desenvolvida neste capítulo. Dentro dessa multiplicidade de formas, características e muitas vezes inapreensões do mosaico que compõe as diversas práticas culturais africanas e de seus afrodescendentes, apresentaremos na poética de Mc Kappa, Mc Valete e do Grupo Simples Rap' Ortagem conexões e rupturas, pontos de conato e discordâncias a partir do legado da cultura africana que se multiplicou em muitas. E, no rap, observaremos como as identidades negras se encontram, convergindo e heterogeneizando se suplementando e suplementando a estrutura hegemônica, entre ritmos, vozes e cores nos espaços fronteiriços simbólicos e nacionais da memória da diáspora.

No contexto das encruzilhadas diaspóricas estão contidas as contradições que marcam as relações entre cultura ocidental colonizante e as culturas de origem, neste caso, as de origem africana. Os conflitos e ambiguidades entrelaçam as narrativas poéticas aqui analisadas reconstruindo e reencenando suas identidades. Ao passo que a imposição hegemônica é recusada, é também apropriada em usos conscientes e inconscientes em um movimento contínuo de apropriação e expropriação. De acordo com Walter, (2009):

[...] gostaria de chamar a encruzilhada diaspórica um translugar, por ser construído por diferentes elementos culturais em travessia. Uma travessia de vários e diferentes tipos de encontro: mescla, embate, justaposição, sobreposição e diversos tipos de apropriação. Esta

dança de passos contrapontísticos no hífen da transcultura liga múltiplos processos de continuidade e ruptura em complementaridade contraditória. (WALTER, 2009, p. 44).

No ponto de partida e de chegada e também de continuidade que constrói a encruzilhada, configurara-se o que Walter assinalou como “dança de passos contrapontísticos”. Nesse movimento, evidenciarei aqui possíveis leituras do que a “África” se tornou dentro e fora dela no processo de conversão de experiências traumáticas em expressões artísticas, em criação poética na busca de liberdade. Observemos os versos de Mc Valete, na canção, Serviço público:

Capitalismo é a religião das massas dos nossos dias
Deixem-nos em paz o dinheiro e o vosso Messias
Igrejas são templos de estupidificação
Eu interpreto a vossa bíblia com isqueiro na mão

A partir da metáfora “religião”, os versos demonstram uma crítica contundente sobre o modo de vida capitalista e a ruptura com as imposições doutrinárias e alienantes que operam nesta prática. O poeta se coloca como prestante de um “Serviço público” a fim de conscientizar sua comunidade negando a pseudo libertação que o capital traz. A opção em se utilizar da imagem da “igreja” ocidental e a figura do “messias” relaciona dois contextos que operam nos países colonizados por Portugal, como a implementação da fé católica e a exploração com todos os usos e abusos que configuram o capital e o autoritarismo religioso.

Mc Kappa, no rap, Knowledge, também aponta na sociedade angolana o consumo de modelos ocidentais:

Povo angolano sai dessas três capas
angolano me diz se para um futuro melhor
vais ficar com a alma do consumidor
do que não é você
vamos viver Angola!

O convite ao povo para viver Angola, aparece como crítica incisiva ao modo de vida angolano. A expressão “alma de consumidor” marca a negação ao que não é de fato “ser” angolano. Tanto o rapper Valete, quanto Mc Kappa defendem um sentido político e afirmativo para os símbolos da africanidade, lutando contra a

introjeção colonizante que tornou a maioria dos contextos de legado africano esvaziados sob a baliza de “cultura primitiva” e quando lembrados, estereotipados na dinâmica das cidades. A luta para gerar uma expressão nacional que não apague as heranças africanas em suas comunidades, insurge como causa dos africanos e afrodescendentes nas encruzilhadas diaspóricas.

As poesias se apresentam como rearticulação de histórias que se entretecem principalmente no intuito de fazer parte efetivamente do sistema político e cultural das nações. A apresentação desse fenômeno na canção do grupo Simples Rap’ ortagem surge de maneira diferente das propostas de Valete e Mc Kappa, a dança transcultural é explorada nos versos como possibilidade de apropriação consciente sem perder de vista seu caráter ancestral, como podemos observar na canção Samba de roda:

A Dona Semba, é mãe de toda galera
Ela se lembra, que os filhos, sofreram a vera
Acreditando que tudo, que é mal se supera
Tem netos, bisnetos que hoje prosperam
Pode sambar no estilo estranho engraçado
Estilo gringo, desengonçado
Vale a atitude, dançar traz luz
A roda agora é pra improvisar
Na dança, pode se jogar
De qualquer jeito, na parada
Para tomar umbigada

As recorrências de imagens da África nos versos demonstram a preservação de origens vinculadas ao continente africano, ao afirmar que: “A Dona Semba, é mãe de toda galera”, o poeta garante seus vínculos ancestrais, sem, no entanto, propor ou se sentir obrigado a viver em modelo específico da vida africana, também não aparece a necessidade de retorno efetivo e material à África. Os versos “pode sambar no estilo estranho engraçado”, “estilo gringo desengonçado”, “tem netos e bisnetos que hoje prosperam” atestam, o movimento de transcultura fixando ao mesmo tempo uma ancestralidade africana e a possibilidade de uma realidade social melhor onde as diferenças sejam respeitadas. Cabe ressaltar que há aí uma negociação cultural que a meu ver não se apresenta no falseamento cordial que vive a sociedade brasileira com relação ao espaço simbólico do negro. Pois mesmo entendendo a diferença em “de qualquer jeito na parada”, ao final da

canção a traço cultural negro é o que arremata a negociação “para tomar umbigada”.

De acordo com Oliveira (2007), “Os significantes flutuantes são, então, aqueles que fazem a mediação de uma passagem para outra; ocupam os lugares fronteiros, pois se relacionam sempre um limite sógnico a outro.” (OLIVEIRA, 2007, p. 116). Partindo da ideia de significante flutuante e de como se relacionam esses signos na noção de fronteira, o autor esclarece ainda:

[...] a fronteira denota o limite de um território e outro; a encruzilhada é o lugar mesmo em que se cruzam as fronteiras. Aqui, mesmo os limites se cruzam e confundem-se uns nos outros. Esse é o lugar onde surge o significante flutuante, ou seja, é sua anterioridade mais imediata- talvez por isso se confundam, mas a Forma Cultural é como fonte daquele. (OLIVEIRA, 2007, p.116).

Diante do exposto, pude perceber que “ser negro” e “assumir-se negro”, e mesmo a construção de identidades negras são produzidas em significantes flutuantes, sem evidentemente, perder sua anterioridade. Seguindo essa linha de pensamento fui conduzida a pensar sobre a ideia de afrodescendência. Para tanto, acredito ser pertinente trazer às reflexões da professora Florentina Souza:

Os africanos, dispersos em diferentes espaços, não constituíam uma unidade. A diversidade de etnias convivia e disputava território e poder no espaço geográfico que ficou denominado continente africano. Além disso, os grupos étnicos dominados elaboraram diferentes modelos de negociação e convivência que, por sua vez, geraram diversificadas combinações e processos culturais. Desse modo, a categoria “afrodescendente” significa um repertório variado de tradições e experiências culturais. (SOUZA, 2005, p. 131).

A afrodescendência nesse contexto já é composta por uma complexa rede de trocas culturais existentes dentro do continente africano. Entretanto, no que se refere às relações estabelecidas no processo de contato com o Ocidente, essa configuração é alterada pela inferiorização do outro dentro do processo da escravidão negra. Nesse sentido, insurgem vozes que ao assumirem uma posição de afrodescendência e africanidade estão geridos por caráter militante e político. Ainda de acordo com Souza:

A designação “afro-brasileiro” por mim utilizada visa ressaltar duas ordens de ligações culturais simbólicas: as mantidas e as restabeleças com a África e com os africanos e seus descendentes, hoje habitando em várias partes do mundo; e uma que ressalta as marcas e as configurações assumidas, no contexto histórico- cultural brasileiro, pela rede de conexões e trocas negociadas entre o continente africano e os países da chamada diáspora negra. Já o termo “afro- descendente” comparece no texto com o intuito de pôr em evidência os vínculos com o continente africano, seus descendentes e suas tradições culturais que não se perderam na diáspora. (SOUZA, 2005, p. 20).

A opção desta pesquisa em trazer leituras da África e da afrodescendência compartilha com a concepção apontada pela professora Florentina Souza, no sentido de compreender os sujeitos situados no movimento hip hop como afrodescendentes que assumem suas ligações culturais e simbólicas com o continente africano, reconhecendo-as para rasurar a hegemonia nacional excludente, seja enquanto afrodescendente, seja ainda enquanto africanos.

Assim sendo, os rappers que se inscrevem nesse contexto, ao se posicionarem enquanto negros, afrodescendentes e ou africanos, assumem seus vínculos ancestrais também como “identidades estratégicas”. Como podemos perceber nos versos seguintes de Valet:

Filhos de africanos conhecem África pelos telejornais euro negros
segredados, já nascidos estereotipados, também conhecem outras
Áfricas à margem das cidades vamos descobrir o que é ser negro
de verdade¹⁷

E também de Mc Kappa:

Eu tenho o sangue de Nizinga e sou nato dessa terra
Sempre sofri aqui desde os tempos de guerra
Eu cresci, sou daqui e ninguém me engana
Eu sou um escravo assalariado preto do musseque
Pobre segregado¹⁸

Assim como o Simples Rap’ ortagem:

¹⁷ Canção: Nossos tempos

¹⁸ Canção: O país do pai banana.

Cresceu aprendendo que ser negro é feio [...]
Nem parda, nem mulata eu me defino politicamente
Sou negra, ou se quiser afrodescendente¹⁹

Ao assentar em suas construções poéticas a cosmologia africana, os rappers analisados selecionam nos encruzilhamentos contínuos formas e práticas culturais, reconfigurando-as em desenhos idenitários. Em perspectiva contraditória desvelam e se insurgem contra o apagamento estabelecido pela ocidentalidade. A problematização da condição da etnicidade negra surge nos versos das mais variadas maneiras. Ao evidenciar aspectos como a cor da pele, a manutenção do racismo, formas de neoescravidão, a ancestralidade africana entre outros, múltiplas “Áfricas” são absorvidas e reelaboradas na construção do que representa assumir-se como afrodescendente e/ou africano.

Os três autores buscam legitimar em seus contextos o sujeito negro. Deste modo, estrategicamente em suas criações afloram dramas vividos na cena cotidiana das cidades, um movimento que instaura, a partir de novos partilhamentos simbólicos, a revisão do passado histórico permitindo a construção de outras formas discursivas. Nessas falas, pensar a etnia, a classe, o social não se reduz pura e simplesmente à percepção imediata pelos sujeitos envolvidos, mas abrange uma reflexão aprofundada que atravessa todas as obras sobre as complexas relações sociais em que estão situados.

É importante ressaltar, que essas novas formas discursivas, invocam outros critérios de avaliação crítica, estética e de análise. Sendo assim, no próximo ponto deste capítulo, farei uma breve análise do que compreendi sobre que negro é esse que produz o hip hop nos espaços analisados.

4.1 Que negro é esse no hip hop?

No capítulo anterior, na análise de algumas canções no contexto específico de cada rapper, apontei o processo de descolonização da mente, característica encontrada em todas as músicas trabalhadas. Quando me perguntei "que negro é esse no hip hop?", concluí que uma das possíveis respostas apresenta-se como o

¹⁹ Canção: Quadro negro

que, certamente, descoloniza o pensamento. Essa descolonização, no sentido operado por Fanon “modifica fundamentalmente o ser”. Assim,

[a] descolonização nunca passa despercebida, pois diz respeito ao ser, ela modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores esmagados pela inessencialidade em atores privilegiados, tomados de maneira quase grandiosa pelo rumo da história. Ela introduz no ser um ritmo próprio, trazido pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é verdadeiramente a criação de homens novos. Mas essa criação não recebe a sua legitimidade de nenhuma potência sobrenatural: a “coisa” colonizada se torna homem no processo mesmo pelo qual se liberta. (FANON, 2010, p. 53).

O processo de opressão que reside na história dos africanos e afrodescendentes resulta na desumanização e subordinação de sujeitos que viveram e ainda vivem em silenciamentos diversos. Franz Fanon, ao problematizar a relação entre o “colonizado e colonizador”, argumenta que descolonizar a mente é tornar-se um “novo sujeito”, e que este ato configura-se em “reivindicação mínima do colonizado”. As reivindicações começam a surgir nos mais variados contextos, onde grupos vão se agenciando em diversas expressões da sociedade. O fato é que construir consciência de sua condição conduz o negro a buscar sua liberdade. A busca dessa liberdade pode ser expressa nas letras do rapper Mc Kappa:

Meu nome é África
Que história trágica
O ocidente controla
És idiota?
Parecemos bonecos programados
Pelos discursos dominantes
Me coloque na cadeia
Se isso não for verdade.²⁰

A tomada de consciência na canção insurge em um grito de anseio e revolta chamando a atenção da comunidade em que habita. Ao se nomear enquanto “África”, o rapper incita a legitimação do continente por seus naturais, aparece também a recusa e resistência contra a manutenção da dominação ocidental.

²⁰ Canção: África história trágica

Assumir-se africano nesse contexto é reconhecer-se efetivamente enquanto sujeito nacional.

A legitimação do negro no arcabouço cultural nacional também é reclamada pelo português Valete. Em seus versos, fica evidente que o acesso ao centro se dá pela rasura, pela clandestinidade. Ser negro em terras lusas é viver em dissidência. Outra questão que marca o discurso de Valete são os silenciamentos propostos pela tentativa de apagamento do negro em Portugal. São abordadas a recusa e repressão ao negro, assim como a constante diluição de qualquer referência africana no cenário nacional. Estes aspectos são frequentemente denunciados na construção discursiva do poeta. De acordo com o rapper, ser e assumir-se negro em Lisboa significa “viver em uma cidade subterrânea.” Observemos no rap, Subúrbios:

Eu e meus manos
 Chegámos ao ponto rapidamente, assim clandestinamente
 Provavelmente eu nunca veria pela frente tanta gente
 Era uma cidade subterrânea cheia de dissidentes
 [...]
 Vivo triste por saber que o racismo existe
 E que no coração de muitos, a indiferença persiste

A poesia do grupo Simples Rap' Ortagem também partilha muito das questões problematizadas pelos autores já comentados. Entretanto, faz-se necessário ressaltar que, além de reflexões sobre o racismo e participação efetiva e digna da comunidade negra no patrimônio cultural nacional do Brasil, esta última é mediada principalmente pelo retorno à ancestralidade africana por um viés de resgate religioso.

Fechando o ciclo magnético
 Nem adianta tu ser cético
 A Simples Rap é som doméstico
 Maldição cairá sobre os céticos²¹
 [...]

Reconhecer os que são diferentes é preciso
 Eu simpatizo com o Candomblé, te amedronta?²²

²¹ Canção: Xykaua Com Efeito

²² Canção: Deus zé mais

Nos fragmentos estudados, deflagra-se um tempo histórico de combate, aspecto que delimita todas as construções poéticas analisadas. Entretanto, o enredo de cada canção demonstra a diversidade que configura a cultura popular negra em seus encruzilamentos transculturais. De acordo com Hall:

Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso que é diferente- outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL, 2009, p.324).

Concordamos com Hall ao entender que as culturas negras se perfazem de acordo com os variados contextos de significação e, ao recriá-los nas múltiplas Áfricas, vínculos são atualizados sem perder toda a complexa heterogeneidade que as formam. Instaurar uma revisão crítica da situação da comunidade negra nos espaços nacionais consiste no reconhecimento da multiplicidade que compõe a memória nacional. Nas reflexões de Fanon (2010):

Esse problema da consciência nacional, da cultura nacional, toma na África dimensões particulares. O nascimento da consciência nacional na África mantém com a consciência africana relações de estrita contemporaneidade. A responsabilidade do africano para com a sua cultura nacional é também responsabilidade para com a cultura negro-africana. Essa responsabilidade conjunta não se deve a um princípio metafísico, mas é a consciência de uma lei banal, que determina que toda nação independente, numa África à qual o colonialismo permanece apegado, seja uma nação isolada, frágil em perigo permanente. Se o homem é que ele faz, então diremos que a coisa mais urgente hoje para o intelectual africano é a construção da sua nação. (FANON, 2010, p. 282-283).

As particularidades da formação da consciência nacional em África destacadas por Fanon expressam seu momento contemporâneo. Nesse aspecto, a figura do rapper pode operar como um dos contribuintes no fortalecimento e construção de uma nação representando as minorias. Diante disso, o papel do

negro consciente é rasurar as versões subalternizantes e estereotipadas da história africana.

O negro, nesse contexto, narra e é narrado configurando possibilidades de integração no cenário cultural do seu país. Bhabha (2013), ao discutir a ação das margens e minorias nos espaços nacionais, se utiliza do conceito de suplementação do teórico Derrida, explicando que “a estratégia de suplementar sugere o ato de acrescentar não necessariamente equivale a somar, mas pode sim, alterar o cálculo.” (BHABHA, 2013, p. 251). Nesse movimento, ao intervir na formação identitária de seus respectivos espaços nacionais, as minorias trazem à tona a diferença, contrapondo a fixidez homogeneizante. Em Sua obra, Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU, Souza (2005) também trabalha com a noção de suplemento como:

Deslize constante estabelecido a posteriori entre a cultura hegemônica e as culturas minoritárias, ponto de contestação da hegemonia e de deslocamento do centro, o discurso afro-brasileiro fornece o excesso necessário para que o perfil do discurso nacional seja alterado, a acomodação seja perturbada, e seus sentidos rearticulados e ressignificados. “Esquecido” e colocado a margem na estratégia empreendida pelas elites para garantir a homogeneidade, o caráter uníssono e harmônico do discurso da identidade nacional, o grupo étnico formado pelos afro-brasileiros cria a dissonância ao inserir-se como parte suplementar no discurso nacional (SOUZA, 2005, p. 88).

De acordo com Souza, é a partir das negociações que os autores “afro-brasileiros” vão romper a unidade da forma nacional e crescer como multiplicidade a produção literária no Brasil. Não obstante, o ato de suplementar o discurso nacional é atravessado pelo desejo de ocupar os espaços vazios de vozes negras: a arte é o espelho da vida de um povo, vamos redescobrir Angola, nossas terras são negras²³. A conclamação de Mc Kappa encontra um ponto de convergência com a produção do rapper Valete que também reivindica: Acabou a ditadura podes crer é o golpe de estado. Vamos deixar o preto falar o que nunca foi contado²⁴. Novas possibilidades de versões da história tendem ao descentramento no instituído. Evidentemente para suplementar a estrutura nacional é preciso, no esteio de Fanon,

²³ Entrevista, Por uma Angola livre. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=VrDW_XfE9a4

²⁴ Disponível em: <http://hiphop17fcg.tripod.com/entrevistas.htm>

“descolonizar o pensamento” que, por sua vez, nas palavras do grupo Simples Rap’ Ortagem aparece quando o sujeito lírico acorda de um longo sono, a intensa luz quase me cega. É preciso revelar o que se nega²⁵. Bhabha (2013), explica ainda que a estratégia do suplemento “é semelhante ao que o procedimento parlamentar inglês reconhece como uma questão suplementar” (BHABHA, 2013, p. 251). O entendimento da questão suplementar operaria como aquilo que não faz parte do oficial, o “acréscimo” na estrutura original.

Acredito que as reivindicações poéticas dos rappers mobilizam as comunidades afrodescendente e africana para o fortalecimento das identidades culturais esvaziadas nos cenários hegemônicos nacionais. Voltando à pergunta inicial desta seção, entendemos que o sujeito negro que aparece no hip hop, tem o desejo de legitimar seu lugar social, configura-se como suplemento, como o que descoloniza a mente e se perfaz nas contradições e complexidades que estruturam as culturas negras no pós-colonial, formação social capitalista e lutas antirracistas.

Diante disso, o que pretendo trazer, a partir de agora, são as singularidades que apareceram durante as análises das obras com relação à afrodescendência e a africanidade nos resgates mnemônicos dos sujeitos líricos. Entretanto, não podemos deixar de sinalizar a aproximação entre as condições de vida expressas por cada um, seja no musseque, sinalizado por Mc Kappa, na favela, evidenciado pelo Simples Rap’ Ortagem ou no subúrbio demonstrado por Valete.

4.2 Cruzamentos e encruzilhadas: “Áfricas” e afrodescendência em MC Kappa, MC Valete e Simples Rap’ ortagem.

[...] uma comunidade cultural é a africanidade, ou seja, a configuração própria à África de diversos traços que podemos encontrar separadamente alhures. Todos os rostos humanos são constituídos dos mesmos componentes: nariz, olhos, lábios, boca, etc., tal ou tal desses componentes pode-se encontrar idêntico com diversos rostos; mas a combinação desses traços idênticos é que forma o rosto único. A africanidade é esse rosto cultural único que a África oferece ao mundo.

²⁵ Canção: Quadro negro.

Colocar a questão da africanidade nas diásporas equivale a colocar a questão das resistências culturais que por sua vez desembocaram em identidades culturais de resistência em todos os países do mundo que foram beneficiados pelo tráfico negreiro. O Brasil é um deles, ou melhor, é o maior dos países beneficiados pelo tráfico transatlântico e também aquele que oferece diversas experiências da africanidade em todas as suas regiões, do norte ao sul, do leste ao oeste. (MUNANGA, 2007, p. 12-13).

No decorrer da nossa pesquisa, nos colocamos diante de três sujeitos negros que, dentro e fora de África, reafirmam seus vínculos com o continente africano. O aspecto marcante que os une é a condição de negro, condição essa que está sempre em negociação nas sociedades em que vivem.

O professor Kabengele Munanga nos explica que a ideia de africanidade consiste em um “modo ser” africano. Esse modo de ser não é estático, configura-se em “diversos rostos”. Entretanto, essa combinação diversa forma um “rosto único” que se traduz no rosto da África. Munanga explica ainda que esse traço que une, que permanece na africanidade nas diásporas, é equivalente às resistências culturais. Nos interessa, neste momento, verificar o aparecimento desses traços, dessa africanidade que reside no sujeito negro dentro e fora de África, construindo uma nova ética nas produções poéticas analisadas e configurando formas de identificações enquanto sujeitos afrodescendentes. Na construção poética do rap, a prática de sampleagem opera como uma bricolagem de diversas formas musicais em que o Dj extrai inúmeras sequências rítmicas e melódicas através da manipulação de instrumentos tecnológicos. E, através da recombinação de sons já existentes, são acoplados excertos rítmicos na construção de novas canções. Sobre isso, Marília Gessa explica:

A técnica da sampleagem contribuiu decididamente para a mudança deste paradigma, uma vez que os samples podem ser combinados de diversas formas sem, necessariamente, obedecer a regras de harmonia, condução melódica, contraponto, entre outras e, com isso, o ruído passa a ser um som musicável.²⁶

²⁶ Disponível em:

https://www.academia.edu/884434/Ritmo_e_Poesia_em_Performance_Uma_analise_das_relacoes_entre_texto_e_musica_no_rap_dos_Racionais_MCs.

O que a prática de sample representa na construção do rap reitera muito do que é movimento hip hop, uma imensa variedade de cores, sons e gestos. Essa variedade, por exemplo, apresenta-se de maneira muito particular em Salvador\BA, na formação do grupo Simples Rap' ortagem. Vestidos com indumentárias de origem africana, chapéu de palha e sandálias de couro, o grupo faz questão, em suas letras, de ressignificar imagens negativas vinculadas ao continente africano e evocar constantemente a memória ancestral.

A manchete da Simples Rap 'ortagem estampa
Um novo quadro negro se levanta
Há muito a ser contado sobre os nossos ancestrais
Não deixar passar em branco, tarefa nossa rapaz
Se ligue, há muito a ser feito
O importante nego é fazer do nosso jeito.²⁷

Ao anunciar na composição, Quadro negro, que “um novo quadro negro se levanta”, o sujeito lírico previne que uma nova história vai ser contada, pela sua voz, a voz do sujeito negro. Na narrativa do grupo, “fazer do nosso jeito” significa exercer a autoridade de falar de sua trajetória e, através do resgate do sagrado, criar resistência. Para Risério:

O caráter de resistência cultural das religiões negras, na diáspora, dispensa comentários. O homem arrancado de sua terra, escravizado do outro lado mar oceano e submetido a um intenso processo de “branqueamento” espiritual, foi encontrar, em sua religião, a possibilidade de manter viva uma continuidade, até mesmo no plano pessoal. A religião foi, neste sentido, um espaço de resistência ao processo de desfrancização do homem africano.

O empenho político em bases religiosas a fim de garantir vínculos com a África e o reconhecimento do sujeito afrodescendente configuram ao grupo um status de “conservação cultural”. Essa conservação, segundo o vocalista do grupo, Jorge Hilton²⁸, é estabelecida em sua produção no intuito de preservar a memória e os vínculos com a África. Nessa perspectiva, a africanidade e afrodescendência aparecem por meio da defesa da tradição religiosa mediante os rastros culturais vindos para o Brasil no seu processo colonizatório.

²⁷ Canção: Quadro negro

²⁸ Entrevista concedida a mim na Universidade Estadual da Bahia. Em maio de 2013

Já para o angolano Mc Kappa, lidar como sagrado significa preencher vazios e aliviar as dificuldades dos sujeitos que vivem em situação de exclusão social.

Calma irmão, Jesus Cristo volta já
Qual o projeto para nossa juventude
Nessa governação?
Não há pão na mesa
Calma irmão
Jesus Cristo volta já²⁹

Uma quantidade significativa das canções do rapper apresenta a figura de Jesus Cristo como forte apelo de apaziguamento espiritual e como “remédio” para aliviar as dores e angústias cotidianas. Em sua produção, em nenhum momento aparece qualquer menção das práticas religiosas de origem africana. Segundo Santos (2013):

Em 1926, Salazar, então ministro de Portugal impõe a prática da política assimilacionista. A assimilação obriga os africanos a abandonar os seus usos e costumes tradicionais; adotar a religião católica; falar e ser alfabetizado em português e submeter-se à lógica econômica europeia. (SANTOS, 2013, p.92).

É fato que a chegada da colonização e o catolicismo geraram uma nova configuração social em Angola. A ação catequizante da igreja só consolidou ainda mais a dominação colonizadora, aspecto que também marcou a sociedade brasileira. De acordo com Neves (2002), em sua tese de doutorado, ‘Justiça e Paz’ nas Intervenções da Igreja Católica em Angola (1989- 2002)³⁰, através dos estudos do Antropólogo Paulo Jorge Valverde, o autor evidencia o que significou a prática missionária da igreja em terras africanas:

Paulo Jorge Valverde investigou a literatura missionária portuguesa entre 1930 e 1960 (cf. Valverde, 1992a). Este antropólogo diz que os missionários foram operadores fundamentais na introdução dos valores ocidentais em outras culturas, uma vez que estas eram consideradas infantis e, por vezes, diabólicas. Há uma ligação íntima entre os missionários e a política colonial. O discurso missionário é moralista com uma marca política inequívoca. Apresenta o sexo, o

²⁹ Canção: Jesus Cristo Volta já

³⁰ Disponível em: <http://www.pdf-repo.com>

canibalismo e a feitiçaria como símbolos diabólicos e razão para cristianizar e ocidentalizar estes povos. (NEVES, 2011, p. 139).

A demonização da religiosidade africana atravessou todo o processo da missão jesuítica. A manutenção do apagamento cultural contou ainda com a construção de igrejas, escolas e hospitais que, consolidados em bases episcopais, contribuíram no uso cotidiano para a supressão das tradições africanas no imaginário dos angolanos³¹.

Além de toda reconfiguração que sofreu o cenário cultural angolano com as introjeções do colonizador e do catolicismo, tem-se também implementação das igrejas evangélicas. Conforme Neves (2011), a igreja protestante ganha força em Angola na absorção da luta contra o colonizador. O autor explica que “As Igrejas protestantes tiveram, desde a primeira hora, mais distância em relação ao governo e, por isso mesmo, mais liberdade de consciência para intervir nesta luta anticolonial”. (NEVES, 2011, p. 167). Cabe destacar que o processo de doutrinação da igreja e demonização dos ritos da cultura banto³² foram mantidos também pela matriz evangélica, o que tornou mais diluída ainda a estrutura do sagrado angolano.

Diante disso, nas narrativas do rapper angolano apesar da condenação contundente da absorção do povo pelo modo de vida ocidental, a religião não está incluída neste processo, ela é absorvida pelo poeta e sua obra é atravessada por valores católicos e protestantes refletindo as contradições de uma sociedade pós

³¹ Em contato com a comunidade africana no ano de 2012, na cidade de Recife, conversei com muitos jovens que migraram de Guiné Bissau, Cabo Verde, Angola e Benin, para cursar graduação no Brasil, na Universidade Federal de Pernambuco. Durante nossas conversas, trocamos várias experiências culturais e questioneei a eles, ao explicar sobre minha pesquisa, o fato de não haver ocorrência nenhuma da tradição religiosa de matriz africana na produção angolana. A reação foi mais surpreendente ainda, quando ouvi: “nós não acreditamos nisso” ou “isso é coisa de quem vive afastado, nas tribos”, “nós acreditamos em Deus”, “aqui no Brasil vocês acreditam nisso”, “na nossa terra não é tão assim”. Ouvi essas respostas de jovens dos mais variados estados nacionais em África. Além disso, uma experiência particular também me chamou muito atenção, que foi a de uma jovem guineense que, ao saber da morte de sua mãe, mandou rezar uma missa na igreja de Recife, e, após a missa, fomos para um encontro na residência da jovem conversar e prestar solidariedade. No meio da conversa, ela esboçou que uma de suas angústias era que, em Guiné Bissau, os outros familiares estavam se negando a fazer o ritual de tradição africana que funcionava como um rito de passagem da alma quando um sujeito pertencente à comunidade religiosa falece. Indaguei o motivo da negativa dos familiares e a jovem respondeu que eles tinham medo por se tratar de “coisas do diabo”. A jovem afirmou ainda que rezou a missa como foi pedido pela família, mas a real vontade da mãe não foi realizada.

³² Segundo Risério, o culto banto consistia na prática dos calundus onde se desempenhava rezas, danças, e se cultuava os inquices, sinônimo de orixás. (RISÉRIO, 2004, p.158/159).

colonizada. Cabe ressaltar que a conservação da religiosidade africana no Brasil decorreu de maneira violenta. Não podemos deixar de lembrar o sincretismo religioso como um meio utilizado para garantir a preservação das crenças africanas contra o autoritarismo colonizador. Destacamos ainda que a perseguição contra práticas religiosas faz parte do cenário contemporâneo brasileiro. Ademais, apesar de colonizados pela mesma nação, a situação de Angola difere da do Brasil sobretudo na sua jovem independência e ação potente das igrejas protestantes na luta anti colonial

destacadamente a igreja Congregacional e a Metodista³³.

Na construção do português Valete, as representações da religião católica e protestante aparecem distintas dos dois cenários analisados. São combatidas, pois, para o poeta, a fé em qualquer tipo de doutrina religiosa paralisa o ser diante do conforto de delegar ao divino a resolução do sofrimento humano. Observemos nos trechos da canção Revelação:

minha mãe rezava todos os dias
 Ia à missa todos os Domingos
 Mas nós sempre A vivemos mal, sempre passamos fome,
 [...]
 Deus só existe fantasiado na vossa mente
 Será em vão rezares por um sonho que não verás
 e ambicionares por um Mundo que não terás.
 [...]
 Onde é que tu estás?
 Quando a fome abate mais um crente
 Quando a felicidade passa a utopia dos dementes
 Quando a escuridão invade o nosso espaço assume-se
 Soberana sobre o sol que nos criou.

O rapper defende que a participação do divino na vida humana como fantasia e direciona ao sujeito a responsabilidade de mudança de sua vida prática. Em seus versos, apresenta a religião como mais um processo de alienação que falseia a realidade e limita a existência humana.

Oliveira (2007), refletindo sobre o corpo, explica que existem alterações corpóreas a partir das mais variadas atribuições de significados nas relações entre o

³³ De acordo com Benedict Schubert, a igreja metodista tinha inicialmente ligações não apenas com o MPLA, mas também com o FNLA. A missão metodista operava em território kibundo, estendera seu campo de ação até à zona Kongo. Disponível em: <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/schubert.pdf>

corpo e o mundo. Esclarece ainda que “um corpo é uma construção cultural, por isso é território de sentidos. Sente na sua pele os apelos do mundo e sofre em sua extensão a amálgama da cultura” (OLIVEIRA, 2007, p. 111). A rasura estabelecida pelos contatos culturais opressores vão, nas palavras de Foucault (2011, p. 146), operar como “materialidade do poder se exercendo sobre o corpo dos indivíduos”.

Para Fanon, “todo povo colonizado isto é, todo povo no seio da qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana.” (FANON, 2008, p. 34). O autor prossegue explicando que o procedimento de absorção da cultura imposta distanciará o colonizado cada vez mais de si mesmo.

Mc Kappa, no rap, *Eu sou Angola*, escapando a um tribalismo separatista incorpora às vozes polifônicas das etnias que formam a nação angolana. A questão da diversidade étnica e linguística é tema recorrente nas suas letras. Reclamando a institucionalização da língua oficial portuguesa e o apagamento da variedade linguística, sua obra é permeada por frases de línguas dos mais variados grupos culturais existente em Angola, quando não aparece como discussão de toda a canção:

Eu represento Angola Lunda-tchokwe Ngangela Kwanhama
 Eu sou Angola Ovimbundu Nyaneka Xindonga
 Eu sou Angola Ambundu Baluba Bakongo
 Eu sou Angola Herero
 [...]
 Sou quissanguâ, capuca da ponteira
 Eu sou jamba
 Sou Fuxi Sou Chipende
 Sou Vunge Sou nyanga
 Lunda-tchokwe Ngangela Kwanhama
 Eu sou Angola Ovimbundu Nyaneka Xindonga
 Eu sou Angola Ambundu Baluba Bakongo
 Eu sou Angola Herero.

Na fala do sujeito poético, a afirmação identitária africana decorre da inclusão dos mais variados grupos étnicos em Angola como legítimos representantes da nação. As províncias e vilas são conclamadas à integração do país. Elementos como a bebida quissanguâ, que faz parte da tradição antiga do

país, a bebida capuca, o resgate da memória ancestral aparece aí como elementos fundamentais para a reconfiguração do que seria a narrativa da verdadeira Angola.

O perfil de Kappa aparece de maneira distinta da Bahia e Portugal. Em sua produção, ecoa um grito contra os constantes embates nas lutas pela tomada de poder. Nessa conjuntura, o caos que se instaura no cotidiano da população civil fomenta uma série de conflitos na luta desesperada pela sobrevivência. O rapper reproduzindo o cenário desenhado pelo resultado da guerra expressa em seus versos “minha mãe desesperada, não sabia o que fazer comigo, sem comida, sem dinheiro, fui para na rua, vivo de lixo, pisei na mina, sem pernas sobrevivopedindo”³⁴.

Algumas características que particularizam as composições de Kappa são a crítica ao regime ditatorial político exercido no país, “chega de um presidente com trinta e dois anos de governo”, e a luta a favor de regime democrático efetivo, “chega de repressão e culto de personalidade”³⁵. Além disso, a discussão sobre o crescimento da AIDS em Angola ocupa boa parte de sua produção musical. O apelo para conscientização do uso de preservativos e diminuição da AIDS na população negra encontra um ponto de convergência nas narrativas de Valete. O rapper português denuncia, em seu contexto social, a veiculação da doença como “peste” vinda do negro. “se cuida irmão, a culpa não é nossa, também somos vítimas desse mal, tu que andas aí a navegar à toa... desprevenido e desprotegido, também sabes que existem 40 milhões de ser-o-positivos em todo o mundo”³⁶.

Outra questão convergente entre Mc Valete e Mc Kappa é a experiência da migração transformada em tema. Entretanto, as abordagens se distinguem. Para Kappa, a migração de angolanos para o Ocidente só reforça o trajeto de descolonização oriundo da escravidão. O poeta defende que é preciso permanecer em África e fazer da sua “casa” um lugar melhor. “Por uma Angola livre, temos que ficar”³⁷. A questão da migração em Angola constitui-se em alto grau de complexidade, tendo em vista a variedade de grupos étnicos e os constantes deslocamentos que ocorriam antes da colonização portuguesa em busca de terras e

³⁴ Canção: Nzala Remake

³⁵ Trechos de entrevista disponível em: <http://hiphopangolano.webs.com>

³⁶ Canção: Roleta Russa

³⁷ Trechos de entrevista disponível em: <http://hiphopangolano.webs.com>

desenvolvimento agropecuário dos mais variados reinos existentes dentro de território angolano.

Após a instauração da política colonial, o tráfico de escravos ganha força em Angola estendendo ainda mais o movimento migratório que agora era operado com grande violência. (RISÉRIO, 2004, p. 160-161). Após sua independência, Angola vive guerra civil e luta armada. Atualmente, a sociedade ainda transita sobre o espectro da guerra e constantes intervenções militares. Diante disso, a saída do país torna-se a melhor alternativa para a busca de sobrevivência e uma vida melhor. A par desta realidade, permanecer em “casa” para o povo angolano significa buscar forças para resistir e lutar contra a égide do medo.

Na enunciação de Valete, o fato de ser negro em Portugal é um fator que o expulsa cotidianamente de Lisboa.

Farto disto tudo
Farto de estar desempregado,
De nada serve a estes canudos
Portugal vou me embora
Vou me embora
Vou me embora meu país (meu país)
Vou pra Luanda

A canção intitulada Meu País expõe a violência subjetiva que atravessa a vida do indivíduo negro. A exclusão social é atestada mesmo tendo escolaridade e qualificação para ingressar no mundo do trabalho. Pela sua condição de negro, as dificuldades são maiores. Contraditoriamente, ao se reportar à nação onde vive, a fala do sujeito lírico é de ao mesmo tempo pertencimento, “meu país”. A opção de migrar para terras africanas atesta a brutalidade arraigada no colonizador e como esta se perpetua com o sujeito afrodescendente. Diante do exposto, a comunidade imaginada do rapper ante a exclusão de Portugal vai ser Luanda que, aparentemente, funcionaria como um lugar onde o indivíduo pudesse ser negro em paz.

A partir das mais variadas experiências, os artistas construíram em seus discursos uma ética. De acordo com Oliveira (2007), "As leituras do texto-corpo são infinitas, mas o livro é o mesmo. Pois bem, cada leitura acaba por fazer criar um outro livro e cada novo livro semiótico pede outros princípios éticos."

(OLIVEIRA,2007, p. 108). As produções do rap do grupo baiano, do rapper português e do rapper angolano, configuram “livros” distintos que se entrecem no corpo do sujeito negro. O autor destaca também que a ética funcionaria como um “modo de educação dos corpos”. Como ponto de convergência maior das obras aqui analisadas a “educação” do corpo negro insurge contra o racismo.

A inclusão efetiva do negro na sociedade torna-se problemática presente em todas as produções poéticas. O reclame de políticas de inclusão na Bahia persegue outro Quadro negro:

Se denegrir é tornar negro irmão
Vamos denegrir a faculdade de comunicação
De direito e muito mais
Vamos denegrir os órgãos oficiais

A ressignificação da palavra “denegrir”³⁸ é usada como reconhecimento do sujeito negro e proposta de um novo desenho étnico no quadro econômico, político e educacional do Brasil. A afrodescendência surge como uma identidade não submissa ao aparelho de imputação de valores racistas que opera na ocidentalidade. Ao reclamar que “A cor de Angola é preta”³⁹, Mc Kappa reivindica, portanto seu corpo, seu discurso, suas tradições na reconstrução de uma Angola para os angolanos. O combate contra discriminação racial é suturado pelos autores em posição de enfrentamento. Assim, o desenho de contra representações do sujeito negro pode ser observado também nas palavras de Valete “tenho orgulho da minha cor”⁴⁰.

As imagens da África e afrodescendência nos textos convergem para reconfigurar a dimensão subjetiva do negro no reconhecimento da sua presença enquanto indivíduo social e valorização de sua autoestima. É a partir dessa reconstrução identitária que os poetas mencionados se colocam como corpos atuantes e instrumentos na luta contra a inferiorização do negro nas negociações conflituosas geradas entre a memória da diáspora, memória nacional. Assim, pensar

³⁸ O uso da palavra é associado a significados negativos como, manchar a reputação, difamar e ou destruição da imagem de um indivíduo. Dicionário escolar de língua portuguesa. Academia Brasileira de Letras. 2 ed. São Paulo. Ed. Companhia Editora Nacional, 2008.

³⁹ Disponível em: <http://angolahiphopmovimento.blogspot.com.br>

⁴⁰ Disponível em: <http://www.hiphoptuga.org/2012/12/rui-unas-entrevista-valete.html>

a África e afrodescendência nos contextos analisados está diretamente ligado ao racismo e suas consequências.

5 O DEVIR COMO CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho demonstrou através da análise da produção do rap no movimento hip hop, enquanto produção da diáspora negra, como as narrativas dos poetas estão rasuradas por um passado traumático que reconfigurou sua história no mundo. Partimos da experiência afro-rizomática para compreender as identidades negras e seus agenciamentos na revisão crítica do passado.

Ao analisarmos as relações entre a produção de cada rapper em seu espaço nacional, constatamos também que os textos apontam para a busca de possibilidades de melhorias sociais construindo uma “ética de educação dos corpos” (OLIVEIRA, 2007, p. 108) na escrita africana e afrodescendente. Nessa perspectiva, encontramos na relação de cada autor com seu estado nacional e a memória da diáspora com pontos em comum, particularidades e contradições.

Verificamos que, na relação de cada sujeito com seu lugar geográfico, identidades negras são forjadas. A partir daí entendemos que assumir-se negro e africano em Angola constitui-se em ser reconhecido como cidadão angolano, em trazer parte efetiva do seio nacional, deslocando para o centro a diversidade de etnias e variedades linguísticas. É, também, participar ativamente do sistema político de seu país que vive em regime ditatorial. Apresenta-se ainda o reclame à padronização de modelos ocidentais e tomada do poder pelo povo. Destacamos ainda que, contraditoriamente, esse sujeito que reclama a legitimidade do seu espaço nacional está atravessado por valores ocidentais, como, por exemplo, o cristianismo. Na realidade do Brasil, assumir-se negro constitui valorizar toda herança das tradições africanas e reconhecer seus vínculos com a África além de lutar por políticas afirmativas na inclusão de afrodescendentes nas mais variadas esferas do estado nacional. No que se refere à realidade portuguesa, assumir-se negro, afrodescendente, significa lutar diariamente contra o racismo de uma sociedade que o rejeita violentamente, muitas vezes animalizando-o, fazendo com que o indivíduo estranhe sua própria imagem.

Diante do exposto, o movimento hip hop compartilha a possibilidade de suplementar o arcabouço nacional nos espaços onde surge contribuindo na inclusão de elementos, imagens e histórias adotadas por todos que entendem que a

hegemonia ocidental urge ser suplementada por vozes marginalizadas e excluídas.

A ética dessa produção poética apresenta-se como uma possibilidade de “dignificar os corpos” (OLIVEIRA, 2007, p. 108). Entendemos que, nessa proposta, consiste seu caráter revolucionário. A construção artística e musical que discute e apresenta os variados casos de discriminação racial, bem como a contestação disto, traduz as tensões nos espaços nacionais que vive o sujeito negro. E nesse conflito surge como força pulsante das produções culturais da diáspora negra espaços capazes de estruturar novas histórias.

Este trabalho é devedor de um aprofundamento na leitura estética da produção literária dos MCs, até para municiar uma teoria literária que dê minimamente conta dessa literatura que não é reconhecida validada como tal, ou seja, analisar o flow, rimas, aspectos performáticos, a síncopa, a versificação, o jogo rítmico, a antífona- criar como foi feito com a poesia medieval e antes com a grega uma inteligibilidade para elas.

Convém sinalizar que o foco de nossa análise foi pensar a construção da identidade negra e o que isso significa enquanto assumir-se africano e afrodescendente. No entanto, é pertinente abordar a contraditoriedade que consiste em nosso objeto de análise. Não é nosso interesse pensar o movimento hip hop como a salvação da juventude negra, o que queríamos era perceber, dentro das produções analisadas, como esse sujeito negro se apresenta. Entretanto, apesar de seu caráter de resistência à tanta violência e exclusão, em algumas narrativas, encontramos expressões de homofobia, vinculações estereotipadas e machistas nas imagens da mulher além de valorização exacerbada ao dinheiro. Não podemos, porém, pensar essas questões fora da sociedade que as produz. Esses discursos são inevitavelmente traspassados por valores culturais hegemônicos, que se entrecruzam nas esferas global e local, representados pelo consumismo e até mesmo pelos dogmatismos religiosos, oriundos de uma certa tradição judaico-cristã, aí se encontram embutidos poderes de normatização da vida do indivíduo. Convém, então, tensionarmos essas relações, escapando do risco de uma miopia que impede percepção crítica da dança transcultural no mundo.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANCHES, Henrique. *Reflexões sobre a cultura nacional*. Lisboa: União dos escritores angolanos, 1980.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Míriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. 10. ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2007.

BUZO, Alessandro. *HIP HOP: dentro do movimento*. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. In: *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano IX, nº 11, 2004.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. Coleção Via Atlântica. São Paulo: EDUSP, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Eunilce Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

_____, Frantz. *Peles negras, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: 34 / Ed. Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001.

GLISSANT, Edouard. *Introdução A uma Poética da Diversidade*. Juiz de fora: Ed. UFJF, 2005.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós- modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1990.

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

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão, et all. 2. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997.

MUNANGA, Kabengele. Construção da identidade negra no contexto da globalização. In: DELGADO, Ignácio G. (org). *Vozes (além) da África*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

MUNANGA, Kabengele. O que é africanidade. In: *Vozes da África*. São Paulo: Duetto, edição especial n.6, 2007.

NEGRI, Antonio; COCCO, Giuseppe Mario. *Glob(AL): biopoder e luta em uma América latina globalizada*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

OLIVEIRA, Eduardo D. *A Ancestralidade na Encruzilhada: dinâmica de uma tradição inventada*. 252 f. 2001. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2001.

_____, Eduardo. *Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Popular, 2007.

PADILHA, Laura. DELGADO, Ignácio G. (org). *Vozes (além) da África*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

PINHO, Osmundo Santos de Araújo. *O mundo Negro: hermenêutica crítica da reafricanização em Salvador*. Curitiba: Progressiva, 2010.

PIMENTEL, Spence. *O livro vermelho do hip hop*. 1997. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

RISÉRIO, Antonio. *Uma História da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro. Versal, 2004.

SANTOS, Hélio. *A busca de um caminho para o Brasil: a trilha do círculo vicioso*. São Paulo: SENAC, 2001.

SANTOS, José Henrique de Freitas. *Afrociberdélcos: Afrociberdelia e plágiocombinação nas letras de Chico Science e Nação Zumbi*. Salvador: Quarteto, 2006.

SANTOS, José Henrique de Freitas; RISO, Ricardo. *Afro- Rizomas na Diáspora Negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.

SANTOS, Milton. *O Espaço do Cidadão*. São Paulo: EDUSP, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip hop*. São Paulo: Parábola, 2011.

SOUZA, Florentina da Silva. *Afro- descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TRIGO, Salvato. *A poética da geração mensagem*. Porto: Brasília, 1979.

WALTER, Roland. *Afro- América: Diálogos Literários na Diáspora Negra das Américas*. Recife: Bagaço, 2009.

ZENI, Bruno. *O negro drama de fazer rap: entre uma lei do Cão e a lei da selva*. Estud. av. [online], v.18, n. 50, p. 225-241, 2004.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2004.

6.1 REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

<http://www.unihildesheim.de/ntama/index.php?option=com_content&view=article&id=201&Itemid=39> acesso em: 12 abril de 2013.

<<http://www.youtube.com/playlist?list=PLC5905503B4D8A791>> acesso em: 13 abril de 2013.

<<http://www.youtube.com/watch?v=gfMpmicJ Lkl>> acesso em : 05 maio de 2013.

<<http://angolahiphopmovimento.blogspot.com.br/>> acesso em: 05 maio de 2013.

<<http://www.hiphopangolano.com/>> acesso em: 02 junho de 2013.

<<http://www.hiphopangolano.com/>> acesso em : 09 setembro de 2013.

<<http://hiphopnomussequer.blogspot.com.br/2011/08/um-dos-melhores-albuns-de-hip-hop.html>> acesso em : 09 setembro de 2013.

<<http://www.lastfm.com.br/music/mc+k>> acesso em: 02 outubro de 2013.

<<http://www.simplesrap.com/>>acesso em: 02 outubro de 2013.

<<http://letras.mus.br/valete/>>acesso em: 03 outubro de 2013.

<<http://www.hiphoptuga.org/2013/08/valete-oligarquismo.html>>acesso em: janeiro de 2014.