

POR UMA POÉTICA DO RAP

Marília GESSA

(Orientadora): Profa. Dra. Anna Christina Bentes

RESUMO: A principal preocupação deste texto foi a de qualificar o *rap* como um gênero poético contemporâneo, empreendendo discussões que procurassem articular a bibliografia lida sobre os campos da lingüística e da teoria literária. Buscamos, então, explorar algumas características da linguagem do *rap* que nos permitem considerá-la poética. Veremos, portanto, como a linguagem do rap se alterna entre o meio de expressão prosaica e poética. Essa alternância se dá no âmbito do poema através da mobilização de recursos poéticos, nomeados por Pound (1934/1997) de *logopéia*, *fanopéia* e *melopéia*.

Palavras-chave: sociolingüística; literatura brasileira; poesia; recursos poéticos; rap.

Baudelaire define o poeta da modernidade como aquele que possui “a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (1969: 891).

Esta definição do poeta moderno me parece a mais perfeita para este trabalho, não só pelo peso de seu autor, mas por ser uma definição também válida para os poetas da contemporaneidade, dentre eles, os *rappers* - assim são chamados os compositores e intérpretes do *rap*¹, um ritmo musical relativamente recente que, no Brasil, representa a periferia social.

¹ De acordo com Richard Shusterman (1991), as letras de *rap* podem não ser aprovadas por setores particulares do gosto musical ou literário, no entanto, possuem características estéticas que as qualificam como poesia e música, ou seja, como uma forma de arte legítima. “*These characteristics include: recycling appropriation rather than unique originative creation, the eclectic mixing of styles, the enthusiastic embracing of the new technology and mass culture, the challenging of modernist notions of aesthetic autonomy and artistic purity, and na emphasis on the localized and temporal rather than the putatively universal and eternal*”. A sua variedade e os diferentes apelos que fazem a suas audiências mostram a sua enorme amplitude em termos de estilo e de conteúdo. Também segundo Bentes (2006a, 2006b), baseada em Finnegan (1977), o *rap* pode ser considerado um dos gêneros de poesia oral, sendo possível substituir o termo *rap* por “poema” ou “letra de música”.

Os *rappers* são homens e mulheres que não só *vêm no deserto da metrópole a decadência do homem*, mas vivenciam seus efeitos: eles representam uma geração inteira (ou mais de uma) que vive isolada num determinado espaço geográfico com restrições de liberdade, de informação, de perspectivas profissionais e de futuro como cidadãos. Mas *também pressentem nisso uma beleza misteriosa*, transformando em poesia as experiências, convicções e modos de existir no mundo daqueles que se sentem, de muitas formas, excluídos e marginalizados da sociedade em que vivem.

Parafraseando Ferreira Gullar (1989), o *rapper* não possui mitologia nem habita o Parnaso, mas caminha no chão de asfalto da cidade e tenta transformar em canto a matéria vulgar, suja e violenta do cotidiano.

A poesia contemporânea (e dentre os seus subgêneros, o *rap*) tem sido definida pela sua capacidade de estabelecer um maior grau de aproximação no que se refere à possibilidade de se depreender e apreender aquilo que convencionamos chamar de real (cf. Bragança Júnior. 2001). Certamente, o mundo não é mais material hoje do que era antigamente, mas a sua materialidade nos é muito mais presente à experiência, porque a nossa cultura se funda na investigação positiva da natureza, na descoberta das leis que a regem e no desenvolvimento de uma tecnologia que a transforma, em escala nunca vista antes. Já Marx (1989) observara um século atrás: "*A concepção da natureza e das relações sociais que a imaginação e, portanto, a mitologia gregas inspiram, serão compatíveis com as máquinas automáticas de fiar, com as locomotivas, com o telégrafo elétrico? Que representam Vulcano ao pé de Roberts & Ca., Júpiter comparado com o pára-raios, Hermes frente ao Crédito Mobiliário? É na imaginação e através da imaginação que a mitologia supera, domina e modela as forças da natureza; quando, na realidade, essas forças são dominadas, a mitologia desaparece. O que seria da Fama em confronto com a Printing-House Square?*" (p. 85).

O sistema de conhecimento greco-romano se apoiava em elementos mitológicos e, por isso, as contingências pessoais, nacionais e políticas traduziam-se para os poetas daquela época de maneira diversa da que se traduzem para os poetas de hoje. E esta diferença é significativa, uma vez que altera a própria natureza do mundo percebido e determina um relacionamento novo do poeta com a vida, consigo mesmo e, conseqüentemente, com a poesia. Afinal, o homem é histórico e tudo o que ele cria também o é.

Longe de ser considerado, hoje, um eleito dos deuses, para Adorno (1980), o poeta é um representante do sujeito social e que encontra na poesia uma forma de resistência e de luta pela autonomia do homem. Para Williams (1998), "*there seems to be a double overcoming demanded of the modern poet who would take upon himself or herself the business of history, of being in history, or responsibility toward it and of conscious enactment of it. Not only is one*

presuming mightily to take oneself as the case, but even the larger group to which one belongs seems invariably to have a tangential relation to the direct realm of politics and social choice, to that the world that one hopes is to be affected by the labors of the poet and the poem”.

À exemplo do que afirmam Adorno (1980) e Williams (1998) acerca da capacidade da poesia de construir ou representar a sua relação com a realidade social, o *rap* tem se firmado como um discurso (lírico e musical) afirmativo, reflexivo e de grande força argumentativa que se presta a, pelo menos, três propósitos: (i) promover a valorização das pessoas de ascendência negra, negando certos estigmas (violência, marginalidade) associados a elas, (ii) denunciar à sociedade as situações de exclusão econômica, educacional e racial vividas por essas pessoas e (iii) incentivar, bem como, atuar na luta por direitos negados no Brasil às pessoas de raça negra.

Para Adorno, a experiência histórica do século XX transformou a lírica em um "protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo (...)" (1983: 195). Ao assumir para si compromissos com a realidade social de brasileiros economicamente desfavorecidos e afro-descendentes, o *rap* exemplifica como, em uma sociedade marcada por conflitos, a constituição da subjetividade lírica é atingida pela opressão. Agora, num mundo sem deuses, o homem é responsável por seu próprio destino e por cada um de seus atos. A fim de buscar uma solução para os problemas, ou, ao menos, entendê-los, o homem explora a sua capacidade de compreender a realidade e de atuar sobre ela. E um de seus instrumentos, é a poesia. Pode-se dizer que o discurso poético, consagradamente tido como o campo preferencial de realização do imaginário, comporta também, a preocupação com o real. A poesia não é, pois, o avesso do real, mas outra forma de captá-lo.

Em sua *Teoria estética*, Adorno (1988) nos demonstra que "os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma" (p.16). Conforme nos demonstra Marcuse (1974), o objeto de que trata o poema não é independente da linguagem que o formula: o trabalho estético opera na fusão de forma e conteúdo num só corpo – o poema.

Em toda a poesia contemporânea, a necessidade de expressar o mundo dos séculos XX e XXI da melhor forma pela qual ele pudesse ser captado, tanto pelo poeta quanto pelo leitor, fez com que a linguagem parnasiana caísse em desuso. Em resposta à nova condição de vida gerada pela sociedade moderna, o poeta rejeita a tradição, no plano formal e temático, que caracterizava a poesia do passado até o século XIX. O poeta, então, devolve a linguagem literária à sua condição prosaica, realizando poesia pela transformação de linguagem comum em linguagem poética.

Com efeito, o *rap* é um dos subgêneros poéticos em que essa transformação ocorre. Há o trabalho consciente do poeta de descartar de sua obra o que poderia destoar ou não ser compreendido pelo grupo sócio-cultural a que se destina o *rap*. Nas letras, portanto, são utilizadas as mesmas formas de expressão correntes nas práticas orais cotidianas desse grupo, incluindo-se a gírias. Nestes versos que seguem, não há uma só palavra que não possa ser compreendida por um morador da periferia de São Paulo. No entanto, o trabalho com as palavras é notável.

*Amanheceu com sol, dois de outubro.
Tudo funcionando, limpeza, jumbo.
De madrugada eu senti um calafrio.
Não era do vento, não era do frio.
Acertos de conta tem quase todo dia.
Ia ter outro logo mais, eu sabia.
Lealdade é o que todo preso tenta.
Conseguir a paz, de forma violenta.
Se um salafrário sacanear alguém,
leva ponto na cara igual Frankenstein
Fumaça na janela, tem fogo na cela.
Fudeu, foi além, se pã, tem refém.*

(Racionais MC's. 1997.)

As rimas (que de todos os recursos sonoros possíveis, é o mais comum no *rap*) são em grande parte toantes: as palavras não repetem sonoridades idênticas, mas muito parecidas (como em *tenta* e *violenta*); algumas vezes, a única coisa que as palavras rimantes têm em comum são as vogais em mesma posição tônica (*outubro* e *jumbo*). Além disso, os dois últimos versos registram uma rima interna na mesma ordem (*Fumaça – Fudeu; fogo – foi*).

Na concepção da nova poesia, o que há de fundamental e permanente é a linguagem que será, neste momento, poética e, naquele outro, prosaica (cf. Gullar. 1989). E essa alternância se dá no âmbito do poema. Ainda de acordo com Ferreira Gullar, não existem elementos poéticos em si mesmos, assim como não existem palavras por si mesmas poéticas. Todos os elementos da língua são e não são poéticos, dependendo da função específica que exercem dentro de determinado contexto verbal. A poesia é fruto, portanto, de um processo complexo do qual participam todos os elementos do poema. É o processo de elaboração da linguagem pelo poeta que transfigura os elementos verbais e faz com que neles aflore a intensidade da expressão poética. As palavras tornam-se poéticas em um determinado contexto à medida que

estabelecem relações conectivas, sintáticas, gramaticais, semânticas, sonoras etc.

Quando comparamos o processo verbal usado por um poeta para exprimir determinada experiência e o relato de experiência semelhante feita por uma pessoa comum, observa-se que o poeta subverte os termos normais e comuns da linguagem, através da utilização de imagens, metáforas, aliteraões, elipse, inversões sintáticas etc. Segundo Fernando Pessoa, a linguagem poética se difere da linguagem diária e de outros gêneros literários em função da especificidade de sua forma e dos recursos que emprega para transmitir uma idéia.

“Em tudo que se diz — poesia ou prosa — há idéia e emoção. A poesia difere da prosa apenas em que escolhe um novo meio exterior, além da palavra, para projetar a idéia em palavras através da emoção. Esse meio é o ritmo, a rima, a estrofe; ou todas, ou duas, ou uma só. Porém menos que uma só não creio que possa ser.

A idéia, ao servir-se da emoção para se exprimir em palavras, contorna e define essa emoção, e o ritmo, ou a rima, ou a estrofe, são a projeção desse contorno, a afirmação da idéia através de uma emoção, que, se a idéia a não contornasse, se extravasaria e perderia a própria capacidade de expressão.”
(Pessoa, 2005: 10)

Assim, embora a poesia contemporânea se caracterize pela assimilação de termos e expressões da linguagem comum, isto não quer dizer que esta linguagem não passe por transformações estéticas. Como observou Chklovski (1998), “a arte é um meio para se sentir a transformação do objeto; o que já está transformado não tem interesse para a arte”. Nessa perspectiva, a linguagem e os temas cotidianos são a matéria prima perfeita para o poeta contemporâneo. E, para transformá-los, Pound (1934/1997) indica três procedimentos básicos de elaboração verbal dos quais dispõem os poetas na construção de uma obra poética, são eles a *melopéia*, a *fanopéia* e a *logopéia*.

A *melopéia* consiste na criação de músicas nos versos e na produção de correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala pelo poeta. As palavras mais singelas do nosso cotidiano são encadeadas criando ritmos cadenciados complexos e conferindo à poesia caráter musical.

Por *fanopéia*, entendemos o recurso de criação de imagens pelo poeta em seus versos, projetando o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual. Quando descreve uma pessoa, um ambiente, uma ação, utiliza palavras capazes de fazer o objeto descrito surgir de forma vívida na mente do leitor ou do ouvinte; cria imagens não apenas visuais, mas capazes de estimular indiretamente todos nossos sentidos: dão-nos a impressão de estarmos vendo

algo, ouvindo ruídos, sentindo o cheiro das coisas, o sabor do que ele descreve e experimentando as sensações táteis que acompanham a ação descrita.

Finalmente, a *logopéia*, de acordo com as palavras de Pound (1934/1997), são os estímulos das “associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados” (Pound, 1934/1997). Em outras palavras, são os efeitos de sentido provocados por um poema, que podem ser referentes a uma porção do poema ou a um poema inteiro. Vale ressaltar que estes recursos poéticos (a melopéia, a fanopéia e a logopéia) não aparecem isoladamente num poema. Um mesmo verso pode conter dois deles ou até os três.

“*Ratatatá. Mais um metrô vai passar*” é um verso de *Diário de um detento*, no qual podemos identificar, de imediato, duas melopéias (o uso da onomatopéia *ratatatá* e a rima desta com a palavra *passar*) e uma fanopéia (a imagem de um metrô em movimento). No entanto, se levarmos em conta todo o poema, que é um desabafo de um detento que vivencia situações de violência numa casa de detenção em São Paulo, a onomatopéia utilizada para imitar o barulho do metrô pode ser comparada ao som do disparo de uma arma, revelando, portanto, como as impressões do narrador sobre as coisas do mundo são influenciadas pela sua vivência na prisão. E essas correlações de sentido são chamadas logopéia.

Em uma poesia, as palavras não são elas mesmas portadoras de significado. Elas ganham sentido quando colocadas perto de outras. No primeiro verso, por exemplo, que, em si, não traz nenhuma referência explícita às situações de violência vivenciadas pelos detentos dentro das casas de detenção, acaba por fazer uma referência sutil a elas na medida em que escolhe uma onomatopéia que carrega em si todo o peso do som do disparo de uma arma para caracterizar o barulho do metrô.

A mesma onomatopéia, *ratatatá*, é repetida alguns versos mais tarde: *Ratatatá. Caviar e champanhe*. E desta vez, o recurso sonoro ganha outra significação na medida em que é utilizado para efetivamente fazer referência às armas. No entanto, a onomatopéia não se basta na simples imitação do barulho do disparo. Ela serve para indicar um lugar, o Carandiru, onde os disparos estão acontecendo. Simultaneamente aos disparos, em outro lugar, longe da confusão, há caviar e champanhe. Este verso, através da justaposição de uma onomatopéia e duas palavras, nos permite visualizar e contrastar os ambientes em que os personagens da trama se encontram: os presos, em meio a disparos; e o governador Fleury em um restaurante de luxo na hora do almoço (informação que se confirma no verso a seguir: *Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe*).

A linguagem dessa nova poesia é esta, a do detento, a do homem das ruas, que falam de metrôs, sangue e armas. Não há tentativa de mistificar a realidade,

mas antes mostrá-la em toda a sua crueza, que pode ser livre de beleza, mas fascinante. Ou melhor, torna-se fascinante na poesia à medida que o trabalho com a linguagem lhe confere forma. A poesia hoje brota da banalidade e da violência, do mesmo modo que o poema nasce da linguagem comum. “Porque a arte dá-nos, não a vida com beleza, que, porque é a vida, passa, mas a beleza com vida, que, como é beleza, não pode perecer” (Pessoa, 1974: 230). Está na boca de qualquer um a palavra que eventualmente se converterá em beleza. Ou não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADORNO, T. (1988/1970) *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70.
- BAUDELAIRE, C. (1969). *Oeuvres Completes*, Paris, Gallimard.
- BRAGANÇA JÚNIOR, A. A. (2001). Poesia histórica e/ou realidade literária: Walther von der Vogelweide e a “Alemanha” nos séculos XII e XIII – uma abordagem culturalista. In: SILVA, A. F. & SILVA, L. R. *Atas da IV Semana de Estudos Medievais*, Rio de Janeiro, Fábrica de Livros, p. 57-68.
- BENTES, A. C. (2006a). *Linguagem como poética social: a elaboração de estilos de fala por parte de rappers brasileiros*. Projeto de pós-doutorado a ser desenvolvido na Universidade da Califórnia, Berkeley. Fapesp, processo nº 05/03186-1.
- _____. (2006b). Relatório final do estágio pós-doutoral na Universidade da Califórnia, Berkeley.
- CHKLOVSKI, V. (1998). A arte como procedimento. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. In: TOLEDO, D. (org). *Teoria da Literatura: Formalistas russos*, Porto Alegre, Globo, p. 39-56.
- FABB, N. (1997). *Linguistics and Literature*, Oxford, Blackwell Publishers.
- FINNEGAN, R. (1977). *Oral poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GULLAR, F. (1989). *Indagações de Hoje*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- MARCUSE, H. (2003). *A Dimensão Estética*, Lisboa. Edições 70.
- MARX, K. (1989). *Contribuição à Crítica da Economia Política*, São Paulo, Martins Fontes.
- PESSOA, F. Sem título. [1974/1930?]. In *Obras em Prosa*, Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, José Aguilar Ed.
- _____. (2005). Álvaro de Campos, *Obras Completas*, São Paulo.
- POUND, E. (1997/1934). *ABC da literatura*, São Paulo, Cultrix.
- RACIONAIS MC’s. (1997). Diário de um detento. CD *Sobrevivendo no Inferno*. Cosa Nostra.
- SHUSTERMAN, R. (1991). The Fine Art of Rap. *New Literary History*, vol. 22, nº3. *Undermining Subjects*, Summer, pp. 613-632.
- WILLIAMS, C. K. (1998) *Poetry and consciousness*, Michigan, University of Michigan Press.
- ZUMTHOR, P. (1997/1983). *Introdução à poesia oral*, São Paulo, Editora Hucitec.