

FERREIRA, Máira Soares. *Poesia Popular Nordestina: Apropriações, recombinações e reinvenções*. **RBSE**, 9 (27): 946 a 978. ISSN 1676-8965, dezembro de 2010.  
<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>

**ARTIGO**

## **Poesia Popular Nordestina: Apropriações, recombinações e reinvenções\***

*Máira Soares Ferreira*

**RESUMO:** Este artigo é fruto de uma pesquisa “etnográfica” rumo ao sertão nordestino, na região do Brejo dos Padres/PE, mais especificamente rumo à poesia popular do estado de Pernambuco. O estudo foi em torno dos hibridismos culturais – com ênfase nos processos de apropriação, recombinação e reinvenção – presentes nas manifestações populares, tradicionais e internacionais, respectivamente, como: a literatura de cordel portuguesa e o folheto de versos nordestinos; os repentes como a cantoria de viola e o coco de embolada e, por fim, o rap ou hip hop afro-americano e afro-brasileiro. Entendemos que este processo de mistura de diferentes estilos de produção poética, convertendo-o em algo próprio, foi um modo de os grupos sociais discriminados pela sociedade brasileira responderem às exigências de subjetivação e de afirmação étnico-social. **Palavras-chave:** poesia popular, criação poética, hibridismos culturais e afirmação étnico-social.

---

\* Este trabalho contou com o apoio da FAPESP (2008-2010).

## **Apresentação**

Este artigo tem como objetivo apontar para os hibridismos culturais brasileiros em contraposição aos projetos de “constituição da modernização” e da “identidade nacional”, cujas bases remetem-se às diásporas brasileiras. Por “hibridismo cultural” estamos compreendendo a união de diferentes processos sócio-culturais – como a linguagem, a culinária, a arte, a dança e a música – que se combinam gerando novas estruturas (Cf. Vargas, 2007).

Segundo Canclini (2003), a mestiçagem étnica e o hibridismo cultural do continente latino-americano não foram observados em nenhum outro lugar do mundo com a mesma intensidade, diversidade e igual ímpeto envolvendo, paradoxalmente, violência e criatividade. Assim, a partir de uma viagem à poesia popular do sertão nordestino, discorreremos sobre os hibridismos poéticos presentes na história do folheto de versos nordestinos, nas manifestações do repente e no rap afro-brasileiro. Em suma, os estudos sobre a poesia popular, feitos ao longo da viagem que empreendemos ao sertão nordestino, possibilitaram-nos observar os hibridismos afro-indígenas sertanejos que vêm atravessando as experiências de diásporas e aldeamentos impostos às populações étnico-sociais brasileiras.

## **Cordel – literatura de cordel e folheto de versos**

Abreu (1999), em seu livro “Histórias de cordéis e folhetos”, confronta os dois tipos poéticos – cordel e

folheto<sup>1</sup> – apoiada na crítica à tese que sustenta que o folheto se originou do cordel. Nosso objetivo aqui não será discutir com a autora a independência do folheto nordestino diante do cordel português, mas a partir das semelhanças e diferenças entre estas poéticas apresentadas pela autora, daremos ênfase a um hibridismo revelador de resignificações culturais que parece estar presente nas produções poéticas do nordeste brasileiro.

Abreu (1999) ressalta a impossibilidade de vinculação entre as duas formas literárias e critica a “concepção de história” que transpõe culturas de um lugar ao outro. O levantamento significativo feito por essa pesquisadora, estudiosa do cordel, nos chamou a atenção uma vez que entendemos a importância de se ter um olhar voltado para as nuances que distinguem os diferentes grupos culturais, mesmo quando estes se encontram misturados. Ou seja, não discordamos das diferenças apontadas pela pesquisadora; pelo contrário, elas mesmas nos deram a chave de leitura do conceito de hibridismo que permite analisar as traduções, apropriações e reinvenções possíveis de existir nos encontros e confrontos entre povos e culturas.

---

<sup>1</sup> Literatura de Cordel foi o nome recebido em Portugal, entre outros, como: folhetos volantes ou folhas soltas. Quanto à palavra cordel, esta remete ao cordão em que eram pendurados e expostos nas feiras do país. No Brasil, especificamente no Nordeste, apesar do termo cordel também ser utilizado, o nome mais conhecido entre os sertanejos é folheto de versos ou literatura de folhetos. Assim, para apresentar o estilo literário poético português utilizaremos o termo cordel e para o estilo nordestino brasileiro, folheto de versos.

Diferenciamos-nos da autora quando, ao invés de procurarmos as diferenças entre as manifestações com o intuito de apontar a independência uma da outra, partimos do pressuposto de que esta manifestação poética ibérica, ao chegar no nordeste brasileiro, pode ter sido absorvida pelo povo sertanejo que, ao digeri-la, fez nascer o folheto de versos. Assim, nosso objetivo é apontar para as possibilidades de ter havido, entre estas culturas, um hibridismo poético, ou seja, uma apropriação/recombinação e uma reinvenção/recriação. Deste modo, compreendemos que, se por um lado, conceitos como “origem” e “pureza” não dão conta desta realidade brasileira híbrida, outros como recriação, atualização, mobilidade e intersecção se tornam bastante importantes para a sua elucidação.

Segundo a autora, a produção da literatura de cordel em Portugal tem diferentes características formais, temáticas e físicas (dimensão, números de páginas, tipo de impresso entre outros). Conforme Abreu (1999), os temas são infinitos e delimitar os gêneros e suas formas foi uma dificuldade, pois não há constâncias e tão pouco uma unificação da modalidade. Em suas investigações encontrou autos, pequenas novelas, farsas, peças teatrais, hagiografias, sátiras, notícias, escritas em prosa, em verso etc., todos caracterizados como cordel. Com base em outros autores, Abreu (1999) afirma ter identificado mais uma designação bibliográfica do que um gênero literário, afinal o que unifica o material é uma questão editorial. Em suma, conclui que “a chamada ‘literatura de cordel’ é uma fórmula editorial que permitiu a divulgação de textos e

gêneros variados para amplos setores da população” (Abreu, 1999, p.23). O termo ‘fórmula editorial’ é empregado no sentido de ‘padrão editorial’, de ‘configuração material das brochuras’.

Vale salientar que o momento histórico de Portugal é do início da imprensa (séc. XV) e, portanto, um dos objetivos era reproduzir e vender grandes quantidades de histórias populares, textos religiosos e obras primas para as camadas populares. Aqui, é importante ressaltar alguns aspectos sociais e políticos salientados pela autora. Segundo ela, os poetas cordelistas setecentistas faziam parte da elite, o movimento editorial da época era imenso e sob total controle da corte portuguesa; não se podia imprimir, encadernar papéis volantes e vender livros sem a permissão do poder Real.

Mais tarde, o mesmo procedimento fora exigido para transportar os cordéis aos estados brasileiros (Bahia, Pernambuco, Maranhão, Pará e Rio de Janeiro). Dentre os autores mais escolhidos para o envio estavam os nomes de Gil Vicente e Baltasar Dias. No capítulo “A Literatura de Cordel Portuguesa atravessa o Atlântico”, Abreu (1999) faz um estudo sobre o conteúdo literário destes cordéis portugueses que foram cuidadosamente escolhidos e enviados ao Brasil pela corte portuguesa. Dentre eles, Abreu (1999) destaca que:

a questão tematizada pelos cordéis (portugueses) desconsidera classes ou divisões sociais, pois mesmo nas poucas vezes em que há menção a pobres e ricos isto não é percebido como um desnível, uma desigualdade, já que todos vivem em harmonia, ajudando-o (ou ajudando-se) mutuamente. A grande distinção é

entre o bem e o mal, e o que preocupa é o comportamento dos indivíduos sob essas duas ordens (Abreu, 1999, p.67).

Para explicitar, mais precisamente, o modo sutil com que os cordéis ibéricos aderiram à ideologia dominante da época, gostaríamos de destacar outro trecho salientado pela autora: “Os cordéis lusitanos, enviados ao Brasil, dizem a seus leitores que não há por que se preocupar com questões políticas, econômicas ou sociais, já que a preocupação central deve ser a busca do Bem” (Abreu, 1999, p.69).

Neste sentido, partindo do fato de que estes cordéis foram enviados em grandes quantidades para o Brasil e foram lidos pelos sertanejos nordestinos (conforme dados da história brasileira), é possível afirmar que a cultura nordestina, não apenas recebeu essas brochuras impressas, mas também as personalizou na forma e no conteúdo. Quanto à forma, criaram as métricas dos folhetos nordestinos que se diferenciam da métrica do cordel que, no caso, inexistente. E, quanto ao conteúdo, estas passaram a exprimir a realidade cultural e política de suas vidas cotidianas. Assim, diferentemente da literatura de cordel portuguesa, o folheto nordestino é escrito pelos próprios poetas sertanejos que escolheram como palco, fonte e inspiração de seus versos, por exemplo, a realidade sofrida do semiárido. Observa-se, neste sentido, que pode ter havido, entre a literatura portuguesa e brasileira, um movimento de fusão, transformação, hibridação e, até mesmo, inversão ideológica. Ou seja, enquanto os cordéis portugueses que chegaram ao Brasil associavam o bem à nobreza e o mal aos salteadores (enfim, aos pobres), pode-se

observar que os folhetos nordestinos inverteram essa lógica, associando o bem à população sofrida do sertão nordestino e o mal aos ricos exploradores. Apesar de não haver restrições temáticas na literatura de folhetos nordestina, é preciso observar que a produção poética sempre esteve calcada na realidade social.

A esse respeito, afirma a autora:

Mais da metade dos folhetos impressos nos primeiros anos continha ‘poemas de época’ ou ‘de acontecido’, que tinham como foco central o cangaceirismo, os impostos, os fiscais, o custo de vida, os baixos salários, as secas, a exploração dos trabalhadores. (...) No Nordeste, embora haja também narrativas ficcionais que contam as aventuras de nobres personagens, o estado de ‘indignação, lamentação e crítica do cotidiano’ contamina as histórias. A discussão das diferenças econômicas é constante. (...) Mesmo em histórias tradicionais, que se passam em meio à nobreza, a realidade nordestina infiltra-se. (...) Problemas econômicos interferem, também, na construção dos vilões das histórias, pois além de serem maus eles têm, em geral, grande fortuna. Por outro lado não há ninguém muito pobre no papel de malfeitor (Abreu, 1999, pp.120-123).

Deste modo, diferentemente do que defende Abreu (1999), que devido às diferenças entre as manifestações sustenta que o folheto é uma manifestação independente da literatura de cordel portuguesa, entendemos que pode ter havido uma apropriação cultural nordestina a partir do encontro e o confronto com estes povos e literatura ibérica. As datas dos primeiros poetas de folhetos nordestinos são

posteriores aos primeiros envios de brochuras portuguesas ao nordeste brasileiro. Neste contexto, uma contribuição do povo sertanejo nordestino foi fazer a tradução da tradição poética ibérica, ou seja, reinventando-a a partir de seus elementos regionais já combinados com a tradição oral afro-indígena também presente no Brasil.

Também vale lembrar que a estrutura poética das quadras, usada pelos cantadores da época, era conhecida não apenas no Brasil, como também em outros países cujas manifestações de improviso eram e são bastante parecidas, como por exemplo, na Espanha, em Portugal e na França. As “quadras”, frequentemente encontradas nos folhetos ibéricos e na poesia de improviso árabe, chegaram no sertão brasileiro, todavia não permaneceram como a mesma estrutura básica na cantoria de viola nordestina ou no folheto nordestino. Poeta cantador, Silvino Pirauá de Lima, afirmou que sentia falta de espaço para compor com as quadras e por isso fez crescer as estrofes de quatro para seis linhas. Assim, e de diferentes outras formas, a métrica base para a poesia nordestina se tornou as sextilhas e não as quadras.

Quanto aos folhetos, diz-se que os primeiros e mais conhecidos autores, como Francisco das Chagas Batista, que começou a publicar em 1902, João Martins de Athayde, em 1908 e Leandro Gomes de Barros, em 1895, também foram adeptos da sextilha como base e, ainda, de outras estruturas mais complexas que fixaram as “métricas” de composição de folhetos de cordel nordestino, mantidas enquanto tais até hoje.

Por fim, não se pode esquecer da importância e da exclusividade do ambiente oral no folheto nordestino brasileiro. É sabido que os poemas, contos, charadas e disputas/desafios - seja entre os indígenas, africanos ou árabes e ibéricos - estão presentes, principalmente, nas culturas onde a escrita não é dominante. Daí, talvez, a diferença entre essas manifestações em Portugal e no Brasil. Uma se sedimentou mais na cultura escrita e outra, cuja presença indígena e africana é marcante, guarda fortes características da oralidade. Como vimos no item anterior, no Nordeste, são muitas as manifestações poéticas e artísticas com base no improviso e no desafio.

Conforme Abreu (1999), a literatura de folhetos deu início a seu processo de definição no espaço oral antes mesmo da impressão das editoras se tornar possível no nordeste brasileiro. O processo de constituição desta forma literária aconteceu, primeiramente, nas sessões de cantoria de viola e somente depois, no final do século XIX, é que estes versos foram publicados na forma de folhetos. Esses folhetos, elaborados com os versos de algumas velhas pejejas (desafios) dos cantadores, se deu graças à memória dos poetas. Leandro Gomes de Barros, escritor de folhetos de versos, popularmente considerado um grande “cordelista nordestino” publicou seu primeiro folheto em 1893, mas afirmou tê-lo produzido em 1889. Por fim, podemos depreender que a história e o caráter oral do folheto nordestino e da cantoria de viola mantêm entre si uma intrínseca relação na formação/constituição e necessidade de perpetuação de uma dada tradição. Afinal, o folheto é escrito para registrar e perpetuar as poesias feitas nas

rodas de improviso, ao mesmo tempo que também é escrito para ser contado e cantado. A intenção parece ser sempre a de recitar, declamar e perpetuar culturas e narrativas orais:

Os poetas populares nordestinos escrevem como se estivessem contando uma história em voz alta. O público, mesmo quando o lê, prefigura um narrador oral, cuja voz pode se ouvir. (...) pode-se entender a literatura de folhetos nordestinos como mediadora entre o oral e o escrito (Abreu, 1999, p.118).

Por fim, o que entendemos destes constantes movimentos que a história dessas culturas populares parece revelar é a importância de ter ouvidos para captar essas recriações. Entendemos que, em princípio, não há problema em relacionar a literatura de cordel portuguesa com a literatura de folhetos nordestinos, mas reconhecemos as nossas dificuldades diante da sustentação de um olhar atento que capte as reconstruções feitas pelo povo brasileiro seja capaz de observar não apenas a diáspora, mas também seus desdobramentos – os hibridismos.

### **Repentes – cantoria de viola e coco de embolada**

Como em toda cantoria  
O repente de viola  
Começa na sextilha  
Este texto não te enrola  
São seis linhas de métrica,  
Oração e rima na sacola

A cantoria de viola, muito conhecida como “repente”, é representada pela figura do sertanejo que canta e improvisa versos com sua viola. Mas, esta manifestação nordestina dos repentes não se restringe aos cantadores de viola, pois há diversas outras manifestações culturais de improvisos poéticos no nordeste. Como mencionamos na viagem à poesia popular do sertão nordestino, são todos poetas repentistas, o que os diferencia são as modalidades de métricas e os instrumentos que acompanham e fazem a melodia ou dão o ritmo de cada manifestação poética. Esta ainda carrega consigo sua história étnico-social.

No presente item, restringir-nos-emos às manifestações do coco de embolada e da cantoria de viola. Estas são as culturas populares tradicionais mais conhecidas como “repente” pelo fato de que se baseiam, praticamente, no improvisado. Ou seja, o repente (improvisado) é seu elemento central. Entre os coquistas ou emboladores, a métrica mais usada é a quadra, já entre os cantadores é a sextilha. O verso em sextilha escrito acima, de abertura, é um exemplo de métrica simples e muito usada para iniciar o desafio ou pelega da cantoria de viola. Como explicado na própria estrofe citada acima, o tripé da cantoria é a métrica, a rima e a oração. A métrica da modalidade “sextilha” aceita sete sílabas por verso (frase) e seis versos (linhas) por estrofe. Assim, a sextilha é uma estrofe de seis versos com sete sílabas cada. Quanto à rima, esta também obedece às regras da métrica que, no caso da sextilha, assim se compõe: X A X A X A, sendo X os versos órfãos (sem rimas) e A os versos com rimas entre si. Logo, na estrofe acima, temos as rimas: viola,

enrola e sacola. Já a oração significa dar começo, meio e fim para a história, ou seja, um texto com coerência e unidade narrativa. Em suma, a literatura de cordel e a cantoria de viola têm, como preocupação central, a exatidão da métrica, a rima perfeita, a estruturação do texto e a seriedade na oração.

A viola, que acompanha os cantadores, está em segundo plano, não tem muita importância sonora e os acordes tocados não são estilizados. Todavia, sua presença é fundamental, oferece o recurso do tempo que permite ao cantador criar o verso a partir da deixa (rima) do seu colega (cantador), que estará sempre ao seu lado. Expliquemos melhor: após a deixa do colega, o cantador pode usufruir um tempo para brincar com a viola e pensar na rima, parando de tocar em seguida para declamar seus versos perfeitamente metrificados. Compreendemos então que, para a cantoria de viola, a música dedilhada oferece ao repentista o tempo e a inspiração necessária para se obter o desfecho cuja peça fundamental é o improviso enquadrado nas metrificações definidas. As variações de métricas vão das mais simples e curta às mais longas e complexas.

Assim, enquanto o cantador de viola tem, essencialmente, a sua base na tarefa de rimar e enquadrar seus versos nas métricas fixas, as emboladas e suas diversas modalidades se baseiam fortemente nos instrumentos, inserindo nos ritmos e melodias as poesias e suas rimas. O aspecto marcante do coco é a presença dos instrumentos africanos – o ganzá<sup>2</sup> e o

---

<sup>2</sup> O ganzá é uma espécie de maracá (chocalho) grande, formado por um pequeno tubo de folha de flandres. Dentro

pandeiro –, do ritmo impetuoso da dança afro e da batida sincopada também bastante comum nas danças indígenas (o passo lateral, ora à esquerda, ora à direita). No coco de embolada, dança-se o coco e canta-se a embolada, ou seja, a poesia improvisada, embolada, é cantada pelo solista e a resposta é dada pelo coro, que dança em roda.

As regras poéticas citadas – seja para a cantoria, seja para a embolada – têm como base o recurso mnemônico que é a repetição das rimas. Como para o ambiente oral as irregularidades dificultam a memorização, a regularidade se constitui como o maior recurso para a conservação das produções intelectuais. Assim, o padrão de estruturas estróficas, rítmicas e métricas é uma ferramenta fundamental. No campo da oralidade, os padrões fixos são o arcabouço organizador da produção, uma vez que auxiliam a composição dos poemas que preenchem uma estrutura conhecida. Essas recorrências e repetições são importantes não apenas para o artista, mas também para o público, pois colaboram para a recordação e transmissão das histórias de tradição oral.

Para discorrermos sobre os hibridismos culturais franco íbero-árabes, encontrados na cantoria de viola, e os afro-indígenas, presentes no coco de embolada, apresentaremos dois trabalhos, respectivamente. Um de Luis Soler (1978), em seu livro *As raízes árabes, na*

---

são colocados grãos ou seixos que quando em atrito com o flandre, produz som. Na visita à Aldeia Indígena Pankararu/PE, sertão pernambucano, tomamos conhecimento que o maracá é o instrumento mais importante dos rituais de Toré, Toantes e Serviços de chão.

*tradição poético-musical do sertão nordestino*, e outro de Aloísio Vilela (1980), autor de *O Coco de Alagoas: origem, evolução, dança e modalidades*. Apesar deste autor e do anterior trabalharem com termos como “raça” e “origem”, partimos destes estudos para refletir sobre os hibridismos poéticos presentes nas manifestações da cantoria de viola e do coco de embolada.

Segundo Soler (1978), a lira, a cítara, o alaúde e a harpa são os primitivos instrumentos de cordas de onde a viola provém. Foram os árabes que levaram esses instrumentos de cordas para a Europa. A harpa é considerada como uma invenção dos Celtas que, primeiramente, ocuparam a Península Ibérica. A viola, descendente destes instrumentos, e companheira dos cantadores de repente, também fora muito usada pelos trovadores franceses. O autor levanta, ainda, a suposição de que os cantares dos nossos romanceiros, assim como os toques das nossas violas e rabecas, ressoam as cordas dos instrumentos trazidos pelos judeus cristãos-novos que para o Brasil vieram.

Neste texto, Soler (1978) discorre tanto sobre os elementos ibero-mourisco e gregoriano que aparecem na forma (estrutura) da música sertaneja, quanto sobre as semelhanças entre os artistas populares em questão, ou seja, o sertanejo nordestino e o árabe. Relaciona, ainda, a inseparável cantilena poética de ambos os cantadores como uma espécie de necessidade visceral perenemente sentida como manifestações culturais que funcionam como meio de comunicação e integração étnico-social de suas comunidades. O autor apresenta todos estes povos, “beduínos do deserto”, como iletrados, imbuídos, no entanto, de grande capacidade

de observação dos fenômenos naturais, sociais e humanos e “capazes ainda de glosar com ligeireza e malícia” tudo o que viam e ouviam (Soler, 1978, p.52).

Desta maneira, Soler (1978) defende a tese de que as formas poéticas nordestinas, seus instrumentos musicais, suas semelhanças na afinação, assim como a prática do improviso, entre outros elementos, remetem ao universo cultural árabe. Como não é nosso objetivo apoiar alguma tese e estamos diante de uma longa estrada de hibridismos culturais que não cessam de acontecer, interessa-nos, aqui, muito mais apontar para os encontros, fusões, recombinações e traduções feitas pelos sertanejos do nordeste do Brasil.

Assim, os estudos do autor a respeito da presença da cultura estadia árabe no norte da África, da longa presença e dominação árabe nos países ibéricos, da colonização portuguesa e do tráfico negreiro incitaram-nos a imaginar o enorme e contínuo entrelaçamento cultural desses povos, os mais longínquos, na poesia popular brasileira. Cabe-nos ainda considerar que o outro traço marcante destas intersecções culturais presentes no continente latino-americano é a presença da tradição oral. No início do livro de Soler (1978), há uma passagem interessante em que o autor conta de seus vários encontros com esta oralidade latino-americano. Afirmo que os “payadores” (violeiros improvisadores) encontrados no Uruguai, Colômbia, Venezuela, Argentina e Chile eram todos muito parecidos com os glosadores das ruas de Porto Alegre, RS e Recife, PE (com suas violas e pandeiros em constante desafio). Retratou também os rabequeiros de Caruaru, Agreste de Pernambuco, que manejavam suas

rabecas de formas semelhantes às de Madrid, tocadas nos períodos natalinos. Por fim, vale salientar que o interessante de todas estas observações é o fato de que elas mantêm aberta a porta para as infinitas possibilidades de cruzamentos culturais que, neste caso, o repente nordestino é revelador.

A respeito do coco de embolada, Aloísio Vilela (1980) aponta para as procedências negras, lusas e influências indígenas presentes na manifestação. Diz o autor: “o coco, como outras danças pingadas de negro ou de índio ou de luso, veio desse choque, desse entrelaçamento racial, de que o negro deixou impressão mais forte” (Vilela, 1980, p.16). Muitos são os cocos conhecidos no nordeste: cocos praieiros da Paraíba, do Rio Grande do Norte, do Piauí e outros; o de Zambé; o de Tará e o de Roda em Pernambuco; o Samba de Aboio e o Samba de Coco em Sergipe; os Sambas da Bahia como o corta-jaca, o corrido ou de reza, o batebaú, o de oração e outros. Em alguma medida, todos estes se diferem e se assemelham à dança e ao improviso do coco de embolada, freqüentemente encontrado no estado de Alagoas e, atualmente, por todo o país. Assim, chamaremos de coco de embolada a música, a dança, o canto e a poesia oral em questão nesta manifestação.

Sobre a manifestação cultural coco de embolada, Vilela (1980) conta uma história que ouviu de um velho proprietário do Distrito de Chã Preta, Alagoas<sup>3</sup>. Esta diz que o coco de embolada foi criado pelos escravos,

---

<sup>3</sup> Esta versão é bastante próxima das que ouvimos de poetas do Recife e São José do Egito, Pernambuco.

afro-descendentes e indígenas, do quilombo dos Palmares. Estes iam em busca da fruta do coco a fim de comer a polpa dos maduros e retirar a amêndoa, coconha, dos que estavam secos. Acontecia que para retirar a coconha era preciso colocar o coco no chão e com um outro bater até rachar. Essa batida foi puxando da memória “costumeiros alaridos afros” e, com isso, alguns versos de improviso, algumas danças e um forte sapateado que resultou nesta expressão folclórica mista, afro-indígena – coco de embolada.

A esta dança, levada às senzalas, foi acrescentada a umbigada<sup>4</sup>. Ao som, dos cocos, foi agregado o tambor, pandeiro, ganzá e a palma do cantador. A manifestação que se restringe ao canto é praticada por dois emboladores, cada um com um pandeiro na tarefa de se desafiarem por meio de versos improvisados – uma prática muito parecida com a cantoria de viola. E, o coco de embolada dançado, como explicado anteriormente, é praticado por uma coletividade que dança, bate palmas e canta em resposta ao solista cantador. Assim, em ambas as formas, a estrutura das letras poéticas tem um refrão fixo composto pelos versos livres metrificados ou não, a depender da criatividade, escolha e memória do poeta. Quanto à estrutura em roda, esta guarda semelhanças com inúmeras outras manifestações (re)criadas nos cativeiros e aldeamentos indígenas de todo o país. Por estas

---

<sup>4</sup> Há ainda hoje, também desde os cativeiros, o coco de umbigada no Rio de Janeiro, o Batuque de Umbigada nos terreiros de Capivari, Piracicaba e Tietê (SP) entre outras danças, umbigadas, rodas, versos e improvisos como o Jongo de Tamandaré em Guaratinguetá, Vale do Paraíba (SP).

manifestações apresentarem a música, a poesia e a dança de modo intimamente ligadas, Mário de Andrade (2002) denominou-as de “cantos orquêstricos”.

A pesquisa de Mário de Andrade (2002) em torno dos cocos de embolada apesar de, conforme ele próprio relata, desprovida de bons equipamentos para medição de ondas sonoras, foi bastante importante no que tange à especificidade desta manifestação. A esse respeito, afirma Andrade (2002): “Que voz!... Não é boa não, é ruim. Mas é curiosíssima (...). Em que tonalidade estão a cantar?”:

Um dos fenômenos mais interrogativos da humanidade é justamente a fixação dos sons da escala cromática. A humanidade toda fixou 12 sons principais e que são sempre os mesmos no mundo inteiro. Entre o dó e o dó suspenso, podem existir centenas de sons diferentes. (...) Não é cantar desafinado, cantam positivamente fora de um tom sistematizado neles e é de todos. Se fixo uma tonalidade aproximada no piano e incito os meus dois coqueiros, cantando com eles, se (...) amansam no ré bemol maior, por exemplo. Se páro de cantar, voltam gradativamente pro “fora de tom” em que estavam antes. E é um encanto (Andrade, 2002, p.213).

A voz, o tom, o corpo e a arte de improvisar destes poetas “é prodigiosa” – como Andrade (2002) costuma encerrar os parágrafos de seu diário de campo. Uma especificidade do coco está na maneira com que se constrói os versos de improviso. Talvez a não rigidez das métricas e a velocidade do ritmo tocado, dançado e pensado convidam a elaboração poética dos cantadores repentistas a uma experiência muito próxima com a do

trabalho de elaboração onírica. Afinal, as construções dos versos parecem ser associadas livremente como retalhos que costurados oferecem belas colchas. Imagens todas muito simbólicas e representativas de fantasias, ambições, medos, projetos e sonhos. Como disse o estudioso:

Não se trata do verso ‘nonsense’ feito para dar habilidade rítmica. É um painel de sonho que passa, feito de frases estratificadas, curiosas como psicologia: “Bela mandou me chamar” ou “Porto de Minas Gerais” ou “Meu ganzá, meu ganzarino”, etc., etc., às quais se juntam verbalismos, frases tiradas do trabalho quotidiano, do amor; referências aos presentes e aos acontecimentos do dia; desejos, ânsias... (Andrade, 2002, p.247).

Para encerrar, gostaríamos de frisar a relação do coco de embolada “com os demais sambas de escravos perpetuados através de todas essas liberdades servis...” (Andrade, 2002, p.249). Neste sentido, entendemos que estes grupos de escravos que se reuniam, às escondidas, para tocar seus tambores, cantar e dançar como uma maneira de rememorar seu passado e manter um contato consigo mesmo têm, nas suas expressões artísticas, a denúncia e elaboração da difícil vida cotidiana que estavam enfrentando e continuam a enfrentar. De outro modo, vale dizer que foram e continuam sendo várias as maneiras de se apropriar e dar sentido às mais diferentes culturas e situações sociais. Uma nova manifestação que expressa, e bastante, todos estes conflitos e estratégias é a mais nova cultura juvenil denominada hip hop.

## Hip hop – afro-americano e afro-brasileiro

O novo estilo cultural e “global”<sup>5</sup>, instaurado pelo movimento HIP HOP envolve dança, pintura, música, poesia, rima, improviso, etc. A discussão sobre esta “cultura juvenil”<sup>6</sup> é ampla, envolvendo uma dimensão histórica que exigiriam estudos sobre as manifestações dos afro-americanos (EUA), da cultura dos jovens das Ilhas (Jamaica, Haiti, Cuba etc.) e outras ramificações pelo mundo, como, por exemplo, entre os latino-americanos. Porém, neste momento, daremos ênfase ao potencial estético presente nas técnicas musicais do rap, e na expressão cultural da diáspora africana presente nesta manifestação juvenil, com o intuito de apontar para as reconstruções locais e globais do hip hop afro-americano e caribenho que vem sendo apropriado e reinventado nos muitos “guetos” do mundo, inclusive do Brasil.

---

<sup>5</sup> Expressão de Canevacci (1996) para apontar a simultaneidade do local e do global: “Essa palavra nova, fruto de recíprocas contaminações entre global e local, foi forjada justamente na tentativa de captar a complexidade dos processos atuais. Nela foi incorporado o sentido irrequieto do sincretismo. O sincretismo é glocal. É um território marcado pelas travessias entre correntes opostas e frequentemente mescladas, com diversas temperaturas, salinidades, cores e sabores. Um território extraterritorial” (Canevacci, 1996, p.25).

<sup>6</sup> Estamos compreendendo as culturas juvenis como as formas peculiares de expressão de linguagem, os modos de conceber os intercâmbios entre as gerações, as formas de relacionamento e as preferências artísticas e culturais dos variados grupos de jovens contemporâneos.

Apesar de reconhecermos que o rap é um elemento cultural com características específicas dentro de um movimento maior que é o hip hop, acreditamos que a análise não ficará prejudicada devido ao fato de direcionarmos nossa atenção, mais detidamente, aos elementos musicais do rap e ao uso desta tecnologia musical. Entendemos que estas técnicas envolvem aspectos importantes do desenvolvimento e do uso do estilo hip hop como um todo e que a combinação da dança (break) e da pintura (grafite) com a música do rap foi fundamental para a evolução geral do movimento.

Quanto ao movimento cultural de hibridismos do hip hop entre jovens latinos e afro-americanos, a pesquisadora norte-americana Tricia Rose (1997) afirma que: “enquanto a música rap, principalmente a mais recente, é denominada pelos negros que falam inglês, o grafite e o break foram radicalmente elaborados pelos porto-riquenhos, dominicanos e outras comunidades caribenhas de língua espanhola que carregam em sua história fortes elementos da diáspora africana (Rose, 1997, p.192). Nesta direção, falaremos tanto destes hibridismos afro-americanos e caribenhos que foram potencializados nos guetos norte-americanos quanto o fato de que, ao chegarem no Brasil, estes elementos já misturados foram mais uma vez apropriados e recombinados com os elementos locais e regionais de cada grupo de jovens resultando nos diversos hip hop’s brasileiros – afro-indígenas, nordestinos, paulistanos e cariocas.

Sobre a América urbana, Rose (1997) salienta que o contexto urbano nova-iorquino pós-industrial dos anos 70 foi definidor da configuração e da direção que o rap

e o hip hop tomaram. Segundo a autora, a “desindustrialização”, assim como a reestruturação da economia, gerou um forte impacto sobre as comunidades afro-latino-americanas de todo o continente americano. Conforme Rose (1997), a redução dos fundos federais antes direcionados à habitação e os novos investimentos deslocaram a mão-de-obra da produção industrial para serviços corporativos e de informação. Com isso as comunidades pobres e de imigrantes ficaram entregues aos ‘donos’ das favelas, ou seja, “reduzidas à condição de refúgio de traficantes, aos desenvolvimentistas, aos centros de reabilitação de viciados, aos crimes violentos, às hipotecas e aos serviços municipais e de transportes inadequados” (Rose, 1997, p.199).

No caso do South Bronx, chamado com frequência de “o berço da cultura hip hop”, as condições geradas pela era pós-industrial foram exageradas pelas rupturas consideradas “parte inesperada do efeito” de um grande projeto motivado por fins políticos. No início da década de 1970, esse projeto de renovação redundou em deslocamentos maciços de pessoas de cor, economicamente frágeis e de diferentes áreas de Nova York. A transição étnica e racial subsequente no South Bronx não foi realizada por meio de um processo gradual que permitisse a criação de instituições sociais e culturais que pudessem agir protetoramente. Ao contrário, foi um processo brutal de destruição de uma comunidade e desapropriação, executadas por oficiais municipais sob a direção do legendário planejador urbano Robert Moses (Rose, 1997, p.198).

Contudo, este cenário de desamparo também foi invadido por saídas criativas que, por sua vez, também são agressivas. No final dos anos 70, a geração mais jovem de South Bronx construiu uma rede cultural própria que expressou alegria, crítica e pertencimento à era das novas tecnologias. Assim, para a autora, algumas definições estéticas e características estilísticas do hip hop parecem mapear o caminho escolhido pelos jovens hip hoppers para revisarem e se apropriarem das práticas da diáspora africana, a partir dos materiais técnicos destes centros urbanos pós-industriais. Diz ela:

Os temas e os estilos no hip hop dividem semelhanças culturais e musicais que contêm expressões antigas e contíguas da diáspora africana; esses temas e estilos, em sua maioria, foram revistos e reinterpretados pela cultura contemporânea por meio dos elementos tecnológicos. As principais formas do hip-hop – o grafite, o break e o rap – foram desenvolvidas dentro das prioridades culturais da diáspora afro e em relação às grandes forças e instituições industriais. (...) Importantes mudanças pós-industriais na economia, como o acesso à moradia, a demografia e as redes de comunicação, foram cruciais para a formação das condições que alimentaram a cultura híbrida e o teor sociopolítico das canções e músicas de hip-hop (Rose, 1997, pp.194-195).

Em suma: ao adaptar as mesas de som e os alto-falantes nas ruas, os Dj's<sup>7</sup> iniciaram as festas nas vias públicas transformando-as em centros comunitários

---

<sup>7</sup> DJ: Discotecário. É quem comanda o som e, por conseguinte, o baile.

livres, os rappers se apoderaram do microfone como se a amplificação fosse uma fonte de vida e os breakers<sup>8</sup> se apossaram do sinuoso terreno urbano a fim de torná-lo funcional para os desabrigados. O movimento deu voz às tensões do cenário público urbano durante um período de transformação substancial de Nova York. A vida às margens da América urbana e pós-industrial ficou registrada no estilo, som e temática do hip hop. Assim, diante de dolorosas contradições, as culturas juvenis contemporâneas, se lançam na negociação da experiência da marginalização, da oportunidade brutalmente perdida, da opressão étnico-social e de gênero, assim como as atuais condições potencialmente “acessíveis e possíveis” com as novas tecnologias de informação e comunicação (TIC’s).

De acordo com Christian Béthune (2003), a técnica da amostragem, que consiste em selecionar trechos de diferentes arranjos musicais para introduzi-los em uma mesma peça musical, foi uma forma irreverente de lidar com a falta de recursos financeiros para fazer música. O pesquisador francês anuncia que durante o governo Reagan houve um corte financeiro nas escolas impossibilitando-as de comprar instrumentos musicais e dificultando, deste modo, o ensino e o acesso à música de qualidade nas escolas. Rose (1997) complementa esta denúncia dos cortes orçamentários afirmando que este acesso reduzido a formas tradicionais de instrumentalização e composição, fez

---

<sup>8</sup> Dança do hip-hop, onde os movimentos são quebrados, mecânicos, como se imitassem uma máquina. Em suas origens, imitava-se os helicópteros da Guerra do Vietnã e os corpos mutilados dos soldados que dela retornavam.

com que muitos jovens contassem apenas com o som de toca-discos. Portanto, as nuances do estilo musical criado pelo hip hop dizem respeito, diretamente, ao contexto social e político que impulsionou o desenvolvimento do rap – uma arte popular internacional de rua por excelência. Também para Béthune (2003), o fato de o hip hop ter se tornado uma forma de contornar as restrições oriundas das discriminações sociais e de transpor obstáculos técnicos dentre os jovens negros das metrópoles, converte-o em uma importante expressão humana, artística e política dos excluídos na contemporaneidade.

Quanto ao estilo técnico e estético do rap, diferentemente de uma formação musical disciplinar, o recurso da amostragem exige um procedimento estilístico de outra ordem. Para criar suas músicas, os rappers “fagocitam” arranjos musicais de diferentes estilos e os remontam a seu gosto por meio do seqüenciador. O conhecimento de um rapper não se restringe às habilidades técnicas, mas, acima de tudo, a um conhecimento poético e a um afinado ouvido musical. As possibilidades, manuais e eletrônicas, desenvolvidas para a produção sonora do rap são: corte e colagem<sup>9</sup>, mistura e amostragem<sup>10</sup>, *sampling*<sup>11</sup>, *beat boxing*<sup>12</sup>, *looping*<sup>13</sup>, *layering*<sup>14</sup> e *scratching*<sup>15</sup>.

---

<sup>9</sup> Consiste em fragmentar e desestruturar frases musicais.

<sup>10</sup> Misturar informações de diferentes recursos sonoros, seja manualmente, seja por meio de um dispositivo eletrônico, procurando garantir um sentido de continuidade entre eles.

<sup>11</sup> Sampler é um aparelho de computador que registra qualquer som em forma numérica e, por meio de um seqüenciador é possível recompô-lo. Assim, a técnica do

Quanto às denúncias feitas a estes procedimentos de criação estética do rap, elas vão desde o fato de este “roubar”, abertamente, trechos musicais e melodias compostas por outros músicos até o fato de, ao fazê-lo, “prejudicar a unidade” da obra. Outras críticas se voltam para o componente humano da estética musical que pode se perder diante do recurso a novas tecnologias de comunicação e informação. Contudo, são poucos os autores que entreveem possibilidades de criação estética proporcionadas por tais procedimentos, como Béthune (2003), por exemplo, que identifica no ato de “copiar e colar” uma inovação estética imbuída de autenticidade.

Há ainda uma elaboração crítica de suas estratégias de criação musical presentes, por exemplo, na técnica do *beat boxing* que, literalmente, significa “vencer a máquina”. Imbuído desse mesmo espírito, o rapper imita, com o microfone na boca, o som de uma bateria

---

sampling se utiliza do aparelho citado para introduzir uma seqüência melódica no interior de um trecho musical já gravado, podendo não apenas reuni-los como modificá-los através da informática.

<sup>12</sup> É a técnica de fazer um som com a boca imitando a caixas da bateria.

<sup>13</sup> Consiste em formar uma espécie de núcleo repetitivo ou aleatório cujo efeito é obtido retirando um trecho musical de um contexto e inserindo-o noutro.

<sup>14</sup> Por meio desta técnica que se produz um tipo de orquestração da música, obtida por meio da superposição de variados trechos de diferentes peças musicais.

<sup>15</sup> Uma decomposição rítmica de algumas métricas por meio da fricção de suas platinas, produzindo um movimento de vai-e-vem, uma ranhura provocada pela agulha no vinil permitindo um efeito de percussão.

e/ou de uma caixa de som. Esta mimese da máquina e a tentativa de superação da mesma, de certo modo, faz eco às letras do blues que denunciavam as condições desumanas a que foram expostos os trabalhadores negros, “tão fortes fisicamente a ponto de vencer as máquinas”. Máquinas estas que não liberaram o escravo do trabalho forçado, muito pelo contrário, uma vez que lhe impunha um ritmo ainda mais acelerado de produção. Esta metáfora, presente na letra do blues “tão fortes que vencem a máquina” e na ação do rapper “que faz um som superior ao da caixa de som, vencendo a caixa”, inverte a lógica da dominação imposta pela máquina e seus inventores “brancos” uma vez que estes proprietários de máquinas tão pouco se livram de seus trabalhadores “escravos”.

Sobre o modo de fazer música instaurado pelo rap – que traz à tona as “raízes” históricas da música afro-americana, em particular o Jazz e o Blues<sup>16</sup> – Béthune (2003) propõe o termo “telescopagem histórica”, pois considera importante a presença do recurso capaz de ‘tornar próximo objetos distantes’. Neste sentido, considerando que o lamento do blues reaparece no clamor do rap afro-americano remetendo-se, ambos, às culturas em diáspora e à descendência africana, gostaríamos de refletir sobre os rap’s brasileiros e suas

---

<sup>16</sup> Vale retomar que a criação musical do jazz e do blues encontrou inspiração na difícil trajetória que a população afro-descendente percorreu desde a escravidão, passando pela guerra de secessão, a depressão dos anos 30 e outros momentos de embate desta parcela da população ao longo da história americana.

possíveis relações com a história afro-indígena-latino-americana.

Marco Aurélio Paz Tella (2000), autor de uma das pesquisas brasileiras pioneiras no assunto, afirmou que o rap é um capítulo recente de uma história que se inicia no século XIX com o movimento de constituição da identidade afro por meio da música. Para o pesquisador, este capítulo remonta a uma tradição dos afro-descendentes que, através da música, encontrou meios para sobreviver à escravidão: o grito (uma fala em vias de se tornar um canto, um lamento ou uma denúncia) foi uma forma musical encontrada pelos escravos para expressar suas emoções no interior dos cativeiros; era uma forma de comunicação que servia, inclusive, nas ocasiões em que mensagens secretas tinham de ser transmitidas sem que o “senhor” tivesse conhecimento.

Nessa direção, entendemos que o rap não se resume a um fenômeno urbano dos jovens pobres e negros das grandes cidades mundiais, pois trata-se tanto de um gênero de música “(pós) moderna” – resultante de um processo de misturas sonoras de outros estilos musicais – quanto de uma estética comunitária que dá continuidade às elaborações e experiências de diásporas e aldeamentos. A respeito da ‘estética comunitária’ entendemos que a dimensão oral e corporal, bastante presente no hip hop, nas culturas afro e indígenas, apresentam-se como um valor estético associado ao improvisado e à roda. Desde os tempos idos da escravidão encontramos, nestas culturas, as características do improvisado poético, dos versos como metáforas e códigos, da elaboração de ritmos próprios,

da forte presença corporal nas danças, da experiência comunitária por meio das rodas e etc. Características estas que têm em comum o enfrentamento e a resistência no sentido de extravasar as mazelas e dominação a que eram e ainda são submetidos, bem como uma forma de posicionamento político e de inserção social.

Nesta direção, as rimas estrategicamente elaboradas de modo a ludibriar a atenção dos senhores de escravos, que assim não poderiam compreender suas expressões políticas e artimanhas artísticas, são atualizadas e reeditadas nas crônicas dos rappers. Os torneios de dança break, as performances, as rodas, as rivalidades e batalhas (os desafios poéticos dos mestres de cerimônia) trazem à tona a tradição da oralidade e a expressão de coletividade. O *ring shout*, conforme Béthune (2003), que pode ser traduzido como “grito em roda” corresponde à forma da cerimônia onde, em círculo, alternam-se músicos e expectadores, colocando os participantes como atores e autores de uma experiência coletiva onde se é ora público, ora artista.

A dança do break, a arte do grafite<sup>17</sup>, a cerimônia em rimas do MC<sup>18</sup> e o músico do disc-jóquei (DJ) compõem um grupo estético de diferentes experiências interligadas e vividas por todo o grupo do hip-hop. No Brasil, é comum encontrarmos o break misturado com os passos da capoeira (luta e dança criada na senzala), do frevo, do maracatu, etc. Da mesma forma, o grafite

---

<sup>17</sup> Desenhos coloridos e densos que são feitos nos espaços públicos das cidades.

<sup>18</sup> MC: Mestre-de-Cerimônias. Faz a cicerone e algumas vezes também é rapper (o cantor de rap).

do nordeste denota uma presença marcante dos traços da xilogravura. Também é importante salientar que a dança break tem alguns passos criados pelos rappers norte-americanos em alusão à guerra do Vietnã para a qual foram convocados soldados, na sua maioria, afro-descendentes. Por isso, muitas coreografias simulam os movimentos dos feridos mutilados pela guerra, outras imitam os objetos utilizados no confronto com o passo que, em alusão à hélice dos helicópteros, largamente utilizados nesta guerra, os jovens dão giros com a cabeça no chão e as pernas para cima. Nesta simbólica batalha das ruas, os breakers também usam seus corpos para fazer mímica de *transformers* e de outros robôs futuristas.

Deste modo, Béthune afirma que o conjunto de técnicas utilizadas pelo movimento hip hop finda por constituí-lo como uma estética transgressora. Para tanto, contribuem a apropriação da sofisticada aparelhagem eletrônica – que conta com os recursos da reprodutibilidade técnica para a produção de uma arte de novo tipo construída a partir de fragmentos de obras dos mais variados estilos, recompostas de um modo original – assim como a recombinação, mescla e recriações de suas experiências sociais acumuladas historicamente (regionais e antepassadas). Daí o termo “glocal” para este hibridismo cultural hip-hopeiro: local e global, atual e ancestral.

Nesta direção, o rap e, principalmente, os jovens rappers alertam-nos para uma possível “arte de viver”, conforme Béthune (2003) que se apresenta, simultaneamente, como resistência, por não se tratar de transplantes culturais, e como emancipação, por se

tratar de um lugar conquistado, envolvendo, portanto, o confronto com os segmentos historicamente dominantes e opressores.

Diante da organização histórico-social destas populações – cujas vidas foram construídas em uma estrutura social excludente e discriminatória – as recriações culturais assim como as buscas por novos espaços parecem revelar uma dinâmica que vem atenuando e re-significando o sistema escravagista brasileiro, todavia longe de ter suas marcas plenamente superadas. O hip hop que chegou ao Brasil e, rapidamente, ganhou corpo como símbolo do combate à discriminação e ao preconceito étnico-social, dá continuidade a uma história de luta por formas dignas de pertencimento. Ou seja, a visibilidade e o espaço de expressão alcançado por estes jovens que habitam as grandes cidades propicia, a seus jovens integrantes, um lugar de pertença necessário à existência e formação subjetiva de sujeitos psíquicos e sócio-políticos.

### **Referências**

ABREU, M. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

ANDRADE, M. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Itatiaia Editora, 2002.

BÉTHUME, C. *Le rap- une esthétique hors de la loi*. Paris: Éd. Autrement, 2003.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CANEVACCI, M. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. SP: Studio Nobel – Instituto Cultural Ítalo Brasileiro/Istituto Italiano di Cultura, 1996.

SOLER, L. *As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Ed. Universitária - Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 1978.

ROSE, T. Um estilo que não segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop. Em: HERSCHMANN, M. *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. RJ: Rocco, 1997.

TELLA, Marco Aurélio Paz. *Atitude, Arte, Cultura e autoconhecimento: o rap como a voz da periferia*. São Paulo: Dissertação PUC -SP, 2000.

VARGAS, H. *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VILELA, A. *O Coco de Alagoas: origens, evolução, dança e modalidades*. 2ª edição. Maceió, AL: Museu Théo Brandão – UFAL, 1980.

∴

**ABSTRACT:** This article is the result of a “ethnographic” research that we employed to the Brejo dos Padres [Priests’ Marsh] region in Northeastern Brazil. This task about cultural hybridity – emphasizing processes of ownership, recombination and reinvention – was presented on the popular cultures, traditional and internacional, called: literature of cordel and *folheto de versos nordestinos*; the *repentes* demonstrations as *coco de embolada* and *cantoria de*

*viola*, and, at last, the afro-american and afro-brazilian rap or hip hop. We understood that mixing up different styles of poetic production to turn them into their own production was a way for these social groups disregarded by society to answer to demands of subjectification and ethno-social affirmation. **Keywords:** popular poetry, poetic creation, cultural hybridity and ethno-social affirmation.

