

Rap é compromisso, não é viagem: a contribuição do rap no desenvolvimento de resiliência

Rap is a commitment, not a journey: the contribution of rap in the development of resilience

Aline Copacheski Santos*

Daniely Dias Pacheco**

Resumo: O presente artigo, de caráter qualitativo, objetiva a apresentação do *rap* como contribuinte no desenvolvimento de resiliência em *rappers* brasileiros que se encontram ou já estiveram, em situação de vulnerabilidade social. Assim sendo, fez-se uso de uma pesquisa bibliográfica, a fim de apresentar a Psicologia da arte e da música; verificar a origem do *rap* e sua introdução no contexto brasileiro, apresentando como este se tornou uma forma de denúncia social; conceituar o processo de resiliência na Psicologia e investigar o modo pelo qual essa manifestação artística pode contribuir no desenvolvimento da resiliência. Além disso, o estudo contou com uma pesquisa documental cujos resultados foram constatados através da análise do documentário *O Rap pelo Rap* pelo paradigma indiciário, apontaram para utilização da autoafirmação, da conscientização dos fatores de risco e da possibilidade de comunicação dos afetos como fatores que ocasionaram a resiliência nos sujeitos apresentados na fonte em questão.

Palavras-chave: *Rap*. Resiliência. Psicologia da Arte.

Abstract: The present article, of qualitative character, aims the presentation of rap music as a contributor on the resilience development on brazilian rappers who are or have been in situation of social vulnerability. Therefore, a bibliographic research was used, in order to present the Psychology of art and music; verify the origins of rap music and it's introduction on the brazilian context, pointing how it has become a social denouncement tool; conceptualize the resilience process on Psychology and investigate the way in which this artistic manifestation can contribute on the development of resilience. In addition, the following study has relied on a documental research where the results, verified through analysis of the documentary film "O Rap pelo Rap" through the indicial paradigm, pointed to the utilization of self affirmation, awareness of risk factors and the possibility of communication of affections as factors which caused the resilience on the subjects presented in the source in question.

Keywords: Rap. Resilience. Psychology of Art.

Recebido em: 01/11/2017. Aceito em: 27/06/2019

* Graduada em Psicologia da Faculdade Sant'Ana. E-mail: alinecopacheski@gmail.com.

** Mestre em Educação pela UEPG. Especialista em Psicopedagogia pela UEPG. Graduada em Psicologia pela PUC-PR. Docente do curso de Bacharelado em Psicologia da Faculdade Sant'Ana. E-mail: psicologadaniely@gmail.com.



This content is licensed under a Creative Commons attribution-type BY

Introdução

O *rap* se constituiu, no Brasil, como um estilo musical advindo da periferia, no qual se busca demonstrar a realidade de uma população que sofre com condições precárias de vida e com a violência social. Decorrente disto, acaba por assumir uma postura de denúncia social (DAYRELL, 2002).

A manifestação artística, neste caso o *rap*, de uma classe desfavorecida socialmente, ainda é estigmatizado por ser considerado uma expressão violenta de uma realidade distante da presenciada por outras camadas sociais (KEHL, 1999). Ou seja, nega-se a autenticidade cultural deste estilo musical e o acusa de ser indigesto, uma vez que confronta a realidade social da periferia com a realidade encontrada pelos sujeitos nos centros urbanos.

No entanto, essa arte permite ao sujeito envolvido a expressão e compartilhamento de suas vivências, além dos sentimentos e emoções manifestos a partir disso. Muitos *rappers*, inclusive, discursam sobre a potencialidade do *rap* de salvar vidas.

Portanto, esta pesquisa qualitativa possui como problema de pesquisa como o *rap* pode contribuir no desenvolvimento de resiliência em *rappers* brasileiros que se encontram ou que já estiveram em situação de vulnerabilidade social. Para isso, apresenta a arte e a música como possibilidades terapêuticas; verifica a história do *rap* e sua introdução no contexto brasileiro; conceitua a resiliência na Psicologia e, por fim, investiga de que forma o *rap* contribui no desenvolvimento da resiliência, a partir de uma análise do documentário *O Rap pelo Rap* (FÁVERO, 2015).

Espera-se, dessa forma, contribuir na redução da estigmatização que envolve tal expressão, principalmente ao trazê-la para a academia científica, além de enfatizar sua importância para os sujeitos que se identificam com essa arte e que usufruem dela como uma forma de superar adversidades.

Psicologia da arte

Ao se compreender o *rap* como uma manifestação artística, e no pressuposto de ser um instrumento para o desenvolvimento de resiliência, faz-se necessário estabelecer uma relação

entre a Psicologia e a própria arte, levando em consideração que a arte se caracteriza como uma percepção criativa das coisas da vida, isto é, realiza-se a partir do contexto em que um sujeito se encontra inserido, retirando seu conteúdo do próprio trabalho humano (BARROCO; SUPERTI, 2014). Neste sentido, Vigotski (1999) relaciona o processo artístico a uma expressão da realidade do sujeito, constituindo-se como resultado de um processo criativo e que passa por um processo de transformação até se tornar um produto cultural.

Vigotski (1999) também teoriza a respeito da função artística, afirmando que além da alteração do humor, objetivação de sentimentos e de potencialidades do homem, a arte também é responsável pelo desenvolvimento da personalidade, bem como de diversas funções psicológicas superiores, compreendidas como funções que distinguem os seres humanos dos animais, desenvolvidas a partir da relação do sujeito com o seu meio social e cultural, sendo elas: controle consciente do comportamento, atenção e memória voluntária, memorização ativa, pensamento abstrato, raciocínio dedutivo e capacidade de planejamento. Para o referido autor, tais fatores provocam transformações psíquicas nos sujeitos.

Uma consequência imediata dessa concepção reside em não se compreender a arte como fruto de um homem só, o artista, mas como um objeto cultural, elaborado sob dada técnica construída socialmente, com dada temática para objetivar os sentimentos e, entendemos, as demais capacidades mentais tipicamente humanas (BARROCO; SUPERTI, 2014, p. 24).

Nessa perspectiva, é necessário levar em consideração os processos de objetivação e subjetivação que se dão nas construções humanas, uma dialética em que o sujeito expõe suas características “[...] nos objetos da cultura, como os instrumentos, a linguagem, a ciência, a arte e a filosofia” (BARROCO; SUPERTI, 2014, p. 25) por meio da objetivação, sendo que estes são apropriados por demais sujeitos que se utilizam desse material para suas futuras objetivações. De acordo com Leontiev (2004), é através desses processos que ocorre a humanização e a transformação da subjetividade - entendida como uma dimensão humana que é constituída por relações e vivências, a fim de construir experiências nas

dimensões afetivas e reflexivas que produzem significados singulares e coletivos (MAHEIRIE, 2002) - dos sujeitos.

Assim, a objetivação dos sentimentos humanos, através da arte, consiste numa ferramenta com a finalidade de socializar tais sentimentos, bem como torná-los parte do psiquismo do sujeito. Além disso, a alteração psíquica resultante do desenvolvimento artístico incentiva “[...] a transformação das funções mentais primitivas, elementares, basicamente orgânicas, em funções superiores, culturais e voluntárias” (BARROCO; SUPERTI, 2014, p. 26).

Segundo Vigotski (1998), tal transformação é decorrente de um outro processo, denominado internalização. Isto refere-se à modificação das funções psicológicas através das relações a que o indivíduo é submetido, em que os processos primeiramente ocorrem socialmente e, posteriormente, no interior do indivíduo.

A internalização de formas culturais de comportamento envolve a reconstrução da atividade psicológica tendo como base as operações com signos. Os processos psicológicos, tal como aparecem nos animais, realmente deixam de existir; são incorporados nesse sistema de comportamento e são culturalmente reconstituídos e desenvolvidos para formar uma nova entidade psicológica (VIGOTSKI, 1998, p. 75-76).

As funções mentais superiores estão relacionadas com o refinamento dos sentidos através da superação dos instintos, algo que, também através da arte, contribui para a humanização dos homens (BARROCO; SUPERTI, 2014).

Vigotski (1999) aponta que a forma pela qual um sujeito assimila uma manifestação artística consiste na síntese entre a forma e o conteúdo da obra, sendo este um processo necessário para o alcance do que ela objetiva. De acordo com o referido autor, a forma diz respeito à estrutura em que uma obra de arte foi desenvolvida, já o conteúdo refere-se à ideia envolvida na manifestação.

Segundo Barroco e Superti (2014, p.27), “[...] os estímulos artísticos são dispostos para provocar determinada emoção, esta, por ser suscitada pela obra de arte, é dialeticamente antagônica, expressando a oposição entre forma e conteúdo”.

Nesta dinâmica:

O antagonismo principal estaria na emoção da forma em contraposição à emoção do conteúdo, as quais se colocariam em sentidos opostos (...) Desta maneira, o artista pode, por meio da forma, reforçar, enfraquecer, maximizar ou destruir o conteúdo, dependendo da articulação que ele estabeleça entre estas duas dimensões (MAHEIRIE, 2003, p. 152).

As emoções, nesse contexto, passam por um processo de transformação a fim de que se tornem sentimentos, sendo que estas duas funções psicológicas possuem significados distintos, conforme é apontado por Smirnov (1969 *apud* MACHADO, FACCI; BARROCO, 2011), sendo que as emoções estão mais relacionadas às sensações e necessidades orgânicas, enquanto os sentimentos dizem respeito às condições de vida do sujeito e suas necessidades culturais e sociais. Porém, para o autor, as duas funções relacionam-se ao caráter social do ser.

Segundo Vigotski (1999, p. 264), essa transformação das emoções dentro do processo de manifestação artística trata de diferenciar o sentimento artístico do sentimento comum, algo que é mediado pelo desenvolvimento de imagens da fantasia, significando que “[...] toda emoção se serve da imaginação e se reflete numa série de representações e imagens fantásticas, que fazem as vezes de uma segunda expressão”.

Diante disso, considera-se que “[...] o sentimento e a fantasia não são dois processos separados entre si mas, essencialmente, o mesmo processo, e estamos autorizados a considerar a fantasia como expressão central da reação emocional” (VIGOTSKI, 1999, p. 264), também levando em consideração que qualquer situação imaginária é um meio para a atuação do pensamento abstrato (VIGOTSKI, 1998).

O resultado de todo este processo recai sobre a ocorrência de uma catarse, algo que é considerado pelo referido autor, em 1999, como o verdadeiro efeito da obra de arte: a superação das emoções em conflitos que são expostas na obra, através da transformação num novo sentimento.

Música como terapia

No que se refere especificamente à música, modalidade artística que será levada em

consideração nesta pesquisa, a perspectiva da Psicologia Histórico-Cultural aponta para o papel determinante da cultura, já que considera o sujeito constituído pelo contexto no qual está inserido e, nesse sentido, sugere que a música possua um caráter comunicativo que objetiva “[...] a construção de múltiplos sentidos singulares e coletivos” (MAHEIRIE, 2003, p. 148) a partir do significado que a canção carrega.

Em relação ao exposto, Maheirie (2003, p. 148) afirma que a música atinge o sujeito por meio da afetividade, sendo que esta “[...] envolve todas as relações humanas consideradas espontâneas, seja percepção, seja imaginação ou reflexão, contemplando, assim, os sentimentos e as emoções como formas específicas de relação entre subjetividade e objetividade”. Essa mesma afetividade colabora com a significação dos objetos ao redor do sujeito, que acabam por ganhar novo sentido e recebem a marca da subjetividade humana (MAHEIRIE, 2003).

Ainda de acordo com Maheirie (2003, p.149), o processo musical é “[...] traçado por um sujeito que inscreve sua subjetividade naquela objetividade, transformando a realidade física para si e para os outros que escutam aquela música, numa objetividade subjetivada”. Segundo a referida autora, a objetividade é compreendida como a dimensão externa ao ser, que está relacionada ao contexto social, ao corpo e aos objetos.

Neste sentido, a apreensão desta objetivação faz uso da imaginação para que se faça possível, ressignificando objetos do mundo real.

Quando o sujeito percebe que os caminhos traçados para a atuação estão barrados, ou quando o sujeito tenta apreender um objeto (o objeto emocionador) e, no domínio do real não o consegue, a consciência busca apreendê-lo de uma outra maneira, criando um “mundo mágico”, o que equivale dizer um mundo imaginário, transformando-se (emocionando-se) para poder transformá-lo (MAHEIRIE, 2003, p. 149).

Por conseguinte, a criação musical é permeada pela técnica do artista, bem como por seus sentimentos e emoções, que são utilizados a fim de se tornarem uma forma organizada e inteligível, “assim, a música como produto do trabalho acústico aparece repleta de sentido e pode ser qualificada e compreendida como uma

linguagem de reflexão afetiva” (MAHEIRIE, 2003, p. 152), sendo que esta qualidade reflexo-afetiva significa que a reflexão se faz possível através da afetividade, e a afetividade se faz possível através da reflexão.

No caso do estudo aqui discutido, que considera especificamente a música *rap* como contribuinte para a resiliência, faz-se necessário compreender o contexto histórico de sua origem.

Origem do rap

Quando se discute o *rap*, termo que significa ritmo e poesia em inglês, é necessário levar em consideração que este estilo musical provém de um movimento denominado *hip hop* que, novamente em inglês, significa movimentar os quadris. Este movimento nasceu de uma cultura jamaicana nas décadas de 20 e 30, onde jovens negros, desempregados e sem acesso à escolarização passaram a utilizar a música como uma forma de manifestar seus pensamentos em relação aos problemas sociais que estavam vivenciando (SILVA, 2016).

Posteriormente, um DJ da Jamaica imigrou para os Estados Unidos em 1967 e começou a introduzir essa ideia, juntamente com os instrumentos e as técnicas, em festas que aconteciam num bairro periférico de Nova York, chamado Bronx. Nessas festas gratuitas, que normalmente ocorriam em bairros afastados do centro ou em locais abandonados, outras expressões começaram a se popularizar, como as competições de dança e o grafite. Esse cenário resultou no surgimento do *rap*, sendo composto por variações da música *soul* e *funk*, além de um DJ (dee-jay ou disc-jóquei) para realizar as mixagens e um MC (mestre de cerimônias) que normalmente improvisava as letras (CONTIER, 2005; ZENI, 2004 *apud* SILVA, 2016).

Logo, o movimento *hip hop* é constituído por três elementos: o *break*, que é a dança; o grafite, que é a arte realizada nos muros das ruas; e o *rap*, que é a música (CONTIER, 2005; ZENI, 2004 *apud* SILVA, 2016).

Nesse período, de final da década de 60 e início da década de 70, o problema da desigualdade social e, principalmente, racial, atingiu diretamente a população negra jovem, ocasionando manifestações de luta pelos direitos civis dos negros, segundo Fernandes (2014). Nesse

contexto e por essa razão, o movimento *hip hop* assume uma postura de defesa às manifestações (SILVA, 2016), apresentando outra alternativa aos jovens que se encontravam à margem da sociedade, envolvidos em roubos, tráfico e violência, numa situação de miséria.

Nesse contexto, as expressões artísticas como a dança, a música e o grafite passaram a constituir-se em uma alternativa de vida dentro do gueto Bronx. Por meio dessas expressões os jovens ocupavam o tempo ocioso, divertiam-se, aprimoravam suas habilidades, compunham novas formas de se expressar e criavam um jeito próprio de sobreviver (SOUZA, FIALHO; ARALDI, 2005, p. 18).

Consequentemente, o movimento *hip hop* se caracterizou pelo caráter político, pelo protesto a favor dos direitos de populações minoritárias (FERNANDES, 2014), bem como pelo jeito de seus seguidores se comunicarem (através de gírias) e de se vestirem (CONTIER, 2005; ZENI, 2004 *apud* SILVA, 2016), o que acaba favorecendo até hoje a identificação dos sujeitos e do próprio movimento.

A introdução do rap no contexto brasileiro

No Brasil, o início do rap se deu em meados da década de 80, quando o *break* começou a fazer parte da cultura das danceterias de classe média e alta de São Paulo, por meio de jovens que conheceram o movimento *hip hop* quando estavam em viagem para o exterior (CONTIER, 2005 *apud* SILVA, 2016).

Além disso, o *break* também foi sendo levado para as ruas e, posteriormente, para os bailes *blacks*, onde ocorria o enaltecimento da cultura afro. Nesse mesmo contexto, foi introduzido o rap e o grafite (ROCHA, DOMENICH; CASSEANO, 2001).

O desenvolvimento do rap nesse meio foi de incorporação com a cultura de rua, algo que foi rapidamente assimilado por sujeitos de comunidades carentes e acabou se tornando motivo de encontro em espaços públicos. Esses encontros logo começaram a se tornar incômodos, já que ocorriam em locais próximos a comércios, sendo que “alguns lojistas alegavam que o agrupamento de pessoas facilitava a ação de delinquentes e a prática de roubos na região, reivindicando que a

polícia dispersasse os grupos” (SILVA, 2016, p. 41). Dentro desse contexto, é possível apontar tais acontecimentos como um dos motivos que levaram à marginalização do rap.

De acordo com Silva (2016), o rap brasileiro nem sempre foi caracterizado pelo aspecto político, pois inicialmente colaborava apenas na animação de encontros de jovens nas ruas e em bailes da periferia. Tal condição começou a se alterar com a primeira coletânea brasileira de rap chamada *Hip Hop Cultura de Rua* em 1988, que lançou músicas de grupos diversos de rap pelos produtores Nasi, André Jung, Akira S e Dudu Marote, acabando por incentivar a militância por direitos, destacando a importância do rap para a conscientização política (CONTIER, 2005 *apud* SILVA, 2016).

Além disso, Rocha, Domenich e Casseano (2001) destacam a importância do *Movimento Hip Hop Organizado*, criado por um produtor musical chamado Milton Sales e lançado em 1988 num evento comemorativo do aniversário de São Paulo, com a finalidade de sistematizar os grupos de rap que advinham dos grupos de *break*; e do Sindicato Negro, constituído nos anos 90, que levantou questionamentos sobre as condições sociais do negro.

No meio dessas discussões, e mediante a ocorrência do primeiro *Festival Internacional de Rap*, em São Paulo, apresentam-se “[...] um dos grupos de rap com maior expressão no país” (SILVA, 2016, p. 42, grifo do autor), os Racionais MC's, que em 1997 lançaram o CD *Sobrevivendo no Inferno*, um álbum que permitiu que o rap também fosse ouvido fora das periferias, com suas músicas tratando de desigualdades sociais, miséria e racismo.

Desde então o rap vem reforçando sua identidade, de modo que:

[...] na medida que anuncia as facetas cotidianas dos moradores das comunidades pobres, os problemas enfrentados, os medos e os desafios, o rap expõe o relato dos acontecimentos reais de seus compositores, dando visibilidade às mazelas que costumeiramente a sociedade quer esconder e esquecer. Por isso, causam desconforto e incomodam, pois as narrativas traduzem a violência policial, o tráfico de drogas, a pobreza, a fome e as mortes diárias ocorridas nos bairros periféricos. A linguagem é simples, uma vez que fala

por e para aqueles que compartilham da mesma origem socioeconômica (CONTIER, 2005 *apud* SILVA, 2016, p. 43, grifo do autor).

Portanto, é possível dizer também que o *rap*, que possui como uma de suas características o retrato da vivência do negro pobre da periferia brasileira, expandiu-se e passou a ser um aspecto de identificação entre outros sujeitos, ou seja, “[...] a identificação que começou pela cor da pele, ampliou-se para abrigar outros sentidos: exclusão, indignação, repúdio à violência e às injustiças, etc” (KEHL, 1999, p. 102-103).

Dessa forma, o *rap* representa um caminho possível de se situar como sujeito bem como de elaborar vivências diante de uma situação de vulnerabilidade social (DAYRELL, 2002), principalmente pelo fato de que para a elaboração de uma música deste estilo não é necessário um amplo conhecimento de técnicas musicais e nem grande investimento econômico para sua execução.

Considerando a acessibilidade do *rap* a estes sujeitos e também o modo como ele surge, retratando a condição social da periferia, surge como hipótese sua contribuição no desenvolvimento de resiliência, sendo que este último termo é o que será discutido no capítulo a seguir.

Sobre a resiliência na Psicologia

Dentro do objetivo de apontar o *rap* como um possível mecanismo de desenvolvimento da resiliência, é necessário conceituar este processo dentro da Psicologia, visto que “resiliência” é um termo que também é utilizado na Engenharia, Ecologia e Física (YUNES, 2003).

Para o *Dicionário de Língua Portuguesa Aurélio* (FERREIRA, 1999), a palavra resiliência surge com o significado relacionado à capacidade de um corpo retornar à sua forma original após sofrer uma deformação. Já no que se refere à origem do termo, que provém do latim *resiliens*, a resiliência “[...] significa saltar para trás, voltar, ser impelido, recuar, encolher-se, romper” (PINHEIRO, 2004, p. 68). Tais significados refletem, em partes, o que significa ser um ser humano resiliente, pois resiliência, para a Psicologia, apresenta-se como a explicação para a superação das crises pelos indivíduos,

pelos grupos ou pelas organizações (YUNES; SZYMANSKI, 2001).

Tal definição foi, por um tempo, atribuída à invulnerabilidade, pois era acrescentada da sugestão de que algumas pessoas se mostram totalmente imunes ao estado de estresse psicológico e às adversidades, conseguindo se manter saudáveis emocionalmente (WERNER; SMITH, 1992 *apud* YUNES, 2003). No entanto, a diferenciação entre resiliência e invulnerabilidade passou a existir quando pesquisas indicaram que “[...] a resiliência ou resistência ao estresse é relativa, que suas bases são tanto constitucionais como ambientais, e que o grau de resistência não tem uma quantidade fixa, e sim, varia de acordo com as circunstâncias” (RUTTER, 1985 *apud* YUNES, 2003, p. 77).

Por conseguinte, a definição de resiliência acabou por admitir que o sujeito é atingido pela crise, porém ele é portador de características e condições que o permitem criar meios de superar suas dificuldades (YUNES, 2003). Em vista disso, foi estabelecido um dos aspectos que devem ser considerados na tentativa de se compreender um indivíduo como resiliente, sendo que “[...] o foco no indivíduo busca identificar resiliência a partir de características pessoais [...]” (YUNES, 2003, p. 80). Yunes (2001) também afirma que a visão subjetiva do fenômeno interfere no modo como o sujeito irá interpretar e reagir a ele.

O outro foco considerado é a família, apontado por Yunes (2003, p. 80) como um meio comumente responsabilizado por vários sintomas de um sujeito, que reflete em seus comportamentos os “[...] aspectos deficitários e negativos da convivência familiar”. A compreensão da resiliência por esse foco significa investigar as características familiares que determinam o modo de enfrentamento às situações de crise, assim como a maneira de lidar com as transições nos ciclos de vida.

De acordo com Santos (1983), existe um fenômeno psicológico importante, o da autoafirmação, que contribui na redução de tensões e no ajustamento às condições adversas que um sujeito pode vir a ser submetido. Este fenômeno está relacionado ao autoconceito, compreendido pelo autor como a percepção que o sujeito possui sobre si mesmo.

Nesse processo de autoafirmação, há uma revisão do Ego, no caráter cognitivo e emocional,

sendo complementado pelo julgamento que a pessoa faz sobre si mesma e sobre o modo como se adapta às expectativas externas (SANTOS, 1983).

As bases do comportamento humano, isto é, as necessidades e os motivos que conscientemente ou inconscientemente estabelecem os alvos da atividade, excluídos os fatores puramente orgânicos, estariam concentrados nos conceitos sobre si mesmo e sobre seu papel na vida. Ser alguém reconhecido como pessoa seria um importante alvo, mesmo com limitações e falhas (SANTOS, 1983, p. 82).

Também são apontadas por Masten (2001 *apud* CECCONELLO, 2003) duas dimensões que envolvem a resiliência: a presença de processos de adaptação do indivíduo e os fatores de risco envolvidos.

Respectivamente, a primeira dimensão estabelece que adaptação seria uma capacidade evolutiva que é esperada do ser humano e que é permeada por seu contexto histórico, político, social e econômico (CECCONELLO, 2003). Por conta disso, a compreensão de adaptação varia de acordo com alguns critérios que são considerados adaptativos em cada situação, como, por exemplo, a adaptação de uma população marginalizada socialmente às condições de uma favela brasileira, que pode diferir numa outra cultura.

Já a segunda dimensão aponta que os fatores de risco estão interligados com a percepção que cada sujeito apresenta de risco (MASTEN, 2001 *apud* CECCONELLO, 2003), o que, de acordo com Cowan e cols (1996 *apud* CECCONELLO, 2003), interfere na predisposição de um indivíduo, ou de uma população, terem reações negativas mediante determinados estímulos. Pode se tomar como exemplo a possível diferença de percepção que um sujeito morador do centro de uma grande metrópole possui sobre uma favela, em comparação a um sujeito que já convive diariamente com as condições de tal local, refletindo em diferentes concepções do que é considerado risco.

A partir dos itens discutidos anteriormente, sobre a Psicologia da arte, o rap e a resiliência, faz-se necessário discutir sobre como estes tópicos relacionam-se no desenvolvimento da resiliência, o que será realizado a partir dos resultados da pesquisa documental.

Metodologia

O presente estudo busca apresentar uma perspectiva da importância do rap para os rappers brasileiros, enquanto mecanismo de enfrentamento à realidade social, que se adapta a essa população justamente pelo contexto em que o rap está inserido.

Diante disso, a pesquisa caracteriza-se como qualitativa, pois buscou identificar o modo como o rap contribui no desenvolvimento do processo de resiliência, sem fazer uso de instrumental estatístico (NEVES, 1996) e, de acordo com González Rey (2012, p. 81):

A pesquisa qualitativa também envolve a imersão do pesquisador no campo de pesquisa, considerando este como o *cenário social em que tem lugar o fenômeno estudado em todo o conjunto de elementos que o constitui, e que, por sua vez, está constituído por ele* (grifo do autor).

Sobretudo, a pesquisa é construída por uma parte bibliográfica visto que os conteúdos são baseados em elementos já concluídos (GIL, 2010). As bases de dados utilizadas para tal investigação foram: o Portal de Periódicos do CAPES e a Scientific Electronic Library Online – SciELO, onde as referências utilizadas, apesar de antigas, são altamente representativas no tema a ser discutido.

Também foi desenvolvida uma pesquisa documental que se caracteriza por utilizar como fonte de dados as realizações humanas que “[...] revelam o seu modo de ser, viver e compreender um fato social” (SILVA *et al.*, 2009, p. 4.557). Na pesquisa em questão foi utilizado o documentário *O Rap pelo Rap* (FÁVERO, 2015), considerando que a escolha por esse documentário se baseou no fato de que se trata de uma fonte de pesquisa recente, apresentando diversos rappers discutindo sobre os mesmos temas.

Foram extraídos do documentário objeto de análise, os trechos que apresentam uma perspectiva dos rappers em relação ao próprio rap e o modo como tal manifestação artística interferiu em suas vidas, sendo excluídos os trechos de discussão de outras temáticas. Por isso, a análise faz uso do paradigma indiciário (GINZBURG, 1989) para reconhecer indícios, normalmente imperceptíveis, além do próprio discurso, que

apontem elementos os quais contribuem no desenvolvimento da resiliência.

Tal método está centrado nos resíduos, considerando-os reveladores na interpretação de traços individuais e, até mesmo, de caráter inconsciente (GINZBURG, 1989). Ou seja, leva em conta características do sujeito que são apresentadas sem que ele mesmo se dê conta.

A discussão dos dados é construída a partir do confronto dos elementos evidenciados com a teoria de autores que discutem sobre resiliência, desenvolvendo uma perspectiva que justifique o modo pelo qual o *rap* se apresentou envolvido com a resiliência manifesta nos sujeitos entrevistados no documentário pesquisado.

Resultados e discussão

A análise dos dados provenientes da pesquisa documental, a fim de identificar elementos que venham a contribuir no desenvolvimento da resiliência, acabou constatando a existência de aspectos importantes na cultura *hip-hop* e, especificamente, do *rap*, no qual há o estabelecimento de um estilo de vida. Esse estilo de vida foi percebido desde o discurso dos *rappers* entrevistados no documentário, até as características que dizem respeito à uma representação do que significa ser um *rapper*.

Essas características se encontram no nome artístico adotado, nas vestimentas largas, com bonés, colares de ouro e acessórios chamativos, assim como, às vezes, um cabelo fora do comum; na forma de se comunicar, com grande uso de gírias e palavrões; no comportamento e modo de expressão não-verbal, havendo muita utilização das mãos, ato que demonstra ser uma forma de reafirmar o discurso; e nos valores e percepção do mundo. Isso é relatado pelo DJ KL Jay na seguinte fala:

É o estilo de vida que eu escolhi. Não fui escolhido, e não fui obrigado a entrar, eu escolhi entrar. E tudo o que eu sou hoje, o jeito que eu vejo o mundo, o jeito que eu me comporto, o jeito de criar meus filhos. É... foi o hip-hop que deu essa perspectiva. Eu me apaixonei, eu me identifiquei, e tô aí (FÁVERO, 2015).

Em consonância, verifica-se que tal cultura é adotada com honra a fim de estimular

o reconhecimento do modo de vida da favela brasileira como digno.

É possível perceber que, para os entrevistados, falar sobre o que o *rap* representa em suas vidas significa falar de si mesmo, já que isso solicita a reflexão sobre o quanto sua própria vida mudou ao assumir tal estilo de vida, demonstrando também o autoconceito dos *rappers*. O tom de voz e o modo de se expressar nas respostas remete a certa passividade perante o significado desta arte. Identifica-se a gratidão e o respeito, visto que alguns participantes abaixam a cabeça enquanto escutam outro entrevistado falar em reverência ao *rap*.

De modo geral, foi exposto pelos entrevistados que o *rap* incentiva determinado grau de consciência social, assim como foi apontado por Dexter na seguinte fala:

O rap é música, né mano. Rap é música, mas uma música que tem um diferencial: é uma música que reúne as pessoas para falar de consciência, tá ligado? Política, racial, social, né? É uma música que traz cultura para quem, infelizmente, foi impedido de ter cultura (FÁVERO, 2015).

Dessa forma, acredita-se que esse tipo de música carrega em suas rimas conhecimentos históricos que aproximam sujeitos privados de um certo grau de educação, de maneira que compreendam sua própria condição social.

Isso se dá, especialmente, pela exposição da condição da população negra mediante o passado escravocrata do Brasil, além de ressaltar elementos de territorialidade e da cultura afro como uma forma de reforçar a identidade e, conseqüentemente, aumentar a autoestima. Percebe-se isso na fala de Vulgo Sau:

Se eu quiser ficar foda, é só eu colocar Negro Drama (música de rap do grupo Racionais MC's) e o bagulho fica louco, tá ligado? O bagulho parece que vai enchendo sua veia de sangue e te dando força. Fala: aí mano... é isso aí, tio. Vai que é você, mano, tá ligado? Olha de onde você saiu, olha onde você está e olha onde você pode chegar (FÁVERO, 2015).

Falar sobre a condição da população pobre e negra desencadeia uma postura diferente da passividade que estava sendo apresentada

anteriormente durante a entrevista. Observa-se grande excitação para falar sobre sua própria condição, assim como os participantes levantam a cabeça e concordam quando o entrevistado em questão demonstra certo nível de revolta, utilizando as mãos como uma forma de reforçar sua convicção sobre o que está dizendo.

A comunicação dos afetos através do rap é um aspecto valorizado pelos entrevistados, conforme é apontado por Red Niggaz Motim: “*Você consegue retratar suas angústias, sabe? Seu desespero, sua raiva do mundo... Enfim, rap é foda, mano*” (FÁVERO, 2015) e Shaw:

[...] só que a primeira coisa que aconteceu quando eu perdi o emprego foi: mano, cara... eu tenho tanta coisa para falar acumulada que eu vou fazer um álbum e fiz um álbum com vinte músicas, tá ligado? (FÁVERO, 2015).

Percebe-se, então, que contestar através do rap acaba se tornando uma maneira de refletir e incentivar comportamentos alternativos no próprio sujeito que contesta, assim como na pessoa que escuta a música.

Constata-se, portanto, que o rap assume entre os rappers um papel paterno, como é demonstrado por Helibrown:

O rap, ele me ensinou muito, tá ligado? Aquele conselho que o pai não chegava, o rap me deu esse conselho. O rap disse para mim assim ó: mano, vai estudar mais, vai ler mais, vai se integrar mais, vai saber mais sobre as coisas. Não deixa ninguém te humilhar, não deixa ninguém te rebaixar. Você tem potencial, você pode ser alguém (FÁVERO, 2015).

Optar por comportamentos alternativos perante às situações de adversidade é compreendido como transformação social pelos entrevistados e como uma das principais funções do rap no Brasil, conforme afirma GOG: “*O rap é oportunidade, talvez uma das mais importantes oportunidades que nós temos de transformação social*” (FÁVERO, 2015) e Marcello Gugu, que apresenta detalhadamente:

O hip-hop, ele me direcionou para uma coisa totalmente nova assim, ele direcionou minha vida meio que 100% assim. Eu voltei a estudar, eu estudei, eu fiz faculdade, eu busquei ficar longe de qualquer problema enquanto

vários amigos meus estavam entrando para o tráfico, usando muita droga (FÁVERO, 2015).

A percepção de transformação social advinda do rap é expressa de maneira convicta e, novamente, solicita a reflexão sobre a própria vida, algo que é permeado por indícios de emoção através das lágrimas nos olhos, desvio de olhares, pausas nas falas e alterações no tom de voz.

Diante disso, não sucumbir à criminalidade significa a atribuição de um outro valor à pessoa perante a sociedade, representando o sentimento de conquista de um lugar social (o de negro, e/ou pobre, e/ou rapper) que desafia o imaginário social que permeia grande parte da população. É possível identificar esse pensamento na fala de Bino:

O rap tá pesado, o rap vai dominar, irmão. Vai mostrar, que aí... nós não é pouca coisa não, certo? O rap tem muita ideia, certo mano? O rap tem muito para aglomerar, o rap tem um puta de um público, mano, e tem muito pra trazer nas ideias, porque o rap só traz coisas positivas. Você não vê rap, mano, fazendo coisa errada pros moleque, dando ideia errada. O rap traz uma coisa positiva, certo mano? O rap traz um bagulho, mano, que ninguém nunca sentiu. O rap, hoje, eu, desde pivete eu ouço rap, e quando eu tô numa festa e toca aquele som, me arrepiava inteiro e eu penso: Aí... Essa fita moldou meu caráter, certo? (FÁVERO, 2015).

Além disso, os entrevistados demonstraram apropriar-se do rap como uma forma de denúncia perante a precariedade social que vivenciam. Dessa forma, encontraram uma via de expressão e comunicação em que são protagonistas, alcançando determinada visibilidade mediante a exclusão imposta.

Em síntese, os indícios analisados apontam para:

1. A elevação do fator identitário e da autoestima através da via da autoafirmação, em que se verifica a criação de um sentido à vida dos rappers. Através do rap, os entrevistados reconheceram que seus modos de vida e suas experiências podem ser transformados em conteúdos artísticos, atribuindo valor a si mesmo e ao espaço de onde vieram.

Diante disso, Santos (1983) ressalta o fortalecimento da estrutura psicológica quando

a pessoa se reconhece como um ser vivo real e, para o autor, isso compreende a apreciação do seu próprio território; reconhecimento dos próprios sentimentos, das próprias ideias e do seu jeito de ser; e a perda do sentimento de inferioridade.

Um aspecto importante a ser ressaltado é a negação da transgressão como uma forma de autoafirmação (KEHL, 1999), algo que é bastante apontado através do reconhecimento dos fatores de risco.

2. O reconhecimento dos fatores de risco que envolvem determinado estilo de vida, fazendo-se uma ligação ao conceito de resiliência já apresentado anteriormente. Verifica-se que os entrevistados demonstraram desenvolver, através do *rap*, um comportamento adaptativo em relação às condições de adversidade social e, em paralelo a isso, estabeleceram os fatores de risco envolvidos (CECCONELLO, 2003), utilizando a música como uma forma de alertar toda a população vulnerável socialmente sobre esses fatores.

3. E a elaboração psíquica resultante da comunicação dos afetos através da música, verificando-se que a enunciação da afetividade proporciona uma forma de “[...] sustentação emocional diante a conflitos de ordem pessoal e social. A identificação com as canções facilitou, desse modo, a elaboração psíquica de vivências e indagações relacionadas às suas experiências pessoais” (SILVA, 2016, p. 14).

Dentro da discussão sobre o desenvolvimento da resiliência, faz-se necessário apontar que três aspectos envolvem sua manifestação:

- (1) em situações onde exista um grande risco provocado por acumulação de fatores de estresse e de tensão;
- (2) quando a pessoa é capaz de conservar aptidões em face do perigo e seguir crescendo e se desenvolvendo;
- (3) quando há cura de um ou vários traumas seguidos de sucessos na vida (POLETTI; DOBBS, 2007 *apud* FAJARDO, MINAYO; MOREIRA, 2010, p. 764).

Assim sendo, pode-se classificar o *rap* como um mecanismo utilizado para contribuir no desenvolvimento da resiliência diante dos fatores de risco das adversidades sociais, já que para isso ele mobiliza questões de autoafirmação, com estímulo das potencialidades, aceitação e

confirmação positiva e incondicional (TAVARES, 2001), resultando na modificação do autoconceito e da autoestima.

Seguindo esse pensamento, introduz-se um fenômeno que é determinante no processo: a resiliência como o resultado entre fatores de risco *versus* fatores de proteção (PINHEIRO, 2004). Nessa dinâmica o *rap* contribui sendo um método que auxilia na potencialização das condições individuais que determinam o fator resiliência, tais como temperamento, desenvolvimento intelectual, autoestima elevada, autocontrole elevado (YUNES, 2003), podendo ser percebido também como via alternativa às condições familiares, que podem ter sido insuficientes para o sujeito.

Conclusão

A partir da compreensão do *rap* como contribuinte no desenvolvimento da resiliência, verificou-se que os *rappers* se utilizam da autoafirmação, da conscientização dos fatores de risco e da expressão de sentimentos e emoções neste processo.

Dentro da perspectiva de um ambiente clínico na Psicologia, Silva (2016) já aponta para os benefícios encontrados em sua experiência, utilizando o *rap* no trabalho psicoterápico com jovens com queixas de indisciplina, violência e desinteresse escolar, e que resultou numa qualidade crescente do vínculo terapêutico e da comunicação afetiva. Tal questão pode levar a hipótese de que o *rap* é um elemento facilitador de acesso e relação com pessoas que possuem este mesmo perfil.

O que se evidencia é a canalização de energia psíquica, resultando numa maior capacidade catártica, conforme é discutido por Vigotski (1999). Isto permite uma nova interpretação das experiências adversas vivenciadas por essa população.

Diante dos resultados obtidos, é que se verifica a necessidade de uma investigação sobre a forma como o *rap* é interpretado por seus ouvintes, visto que, apesar de demonstrar ser uma via para o desenvolvimento de resiliência para os *rappers*, ele “[...] não oferece, evidentemente, nenhuma saída material para a miséria; também não aposta na transgressão como via de autoafirmação [...]” (KEHL, 1999, p. 100).

Dessa maneira, de acordo com Kehl (1999), ele surge propondo um novo comportamento que se fundamenta em referências coletivas, algo que, em alguns pontos de vista, pode ser compreendido como conformismo. No entanto, demonstra ser para estes sujeitos uma maneira de busca por cidadania e conquista de um valor social, já que os meios que já foram propostos para a superação efetiva da miséria e das diferenças sociais encontram-se ainda em nível utópico, e as necessidades dessa população são imediatas para esperar uma solução histórica para seus problemas.

Em última análise, espera-se ter contribuído para desestigmatizar uma produção cultural que apresenta conteúdos sociais significativos, além de ser uma interessante forma de expressão subjetiva da afetividade, algo que, para a Psicologia, pode se tornar uma via que facilite o diálogo com esta população e, para a sociedade, uma forma de ouvir a dor do outro, podendo viabilizar um processo empático mediante as situações de desigualdade social que tanto assolam o Brasil.

Referências

- BARROCO, Sonia Mari Shima; SUPERTI, Tatiane. Vigotski e o estudo da psicologia da arte: contribuições para o desenvolvimento humano. **Revista Psicologia & Sociedade**, v. 26, n. 1, p. 22-31, 2014.
- CECCONELLO, Alessandra Marques. Introdução. In: **Resiliência e vulnerabilidade em famílias em situação de risco**. 2003, p. 9-54. Tese (Doutorado em Psicologia). Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. **Educação e pesquisa**, v. 28, n. 1, p. 117-136, 2002.
- FAJARDO, Indinalva Nepomuceno; MINAYO, Maria Cecília de Souza; MOREIRA, Carlos Otávio Fiúza. Educação escolar e resiliência: política de educação e prática docente em meios adversos. **Ensaio: avaliação e políticas públicas em educação**, v. 18, n. 69, p. 761-774, 2010.
- FÁVERO, Pedro. **O Rap Pelo Rap**. [Filme-Vídeo]. Direção, roteiro, produção e edição de Pedro Fávero. Fitaria Filmes, 2015. 75 min.
- FERNANDES, Ana Claudia Florindo. O letramento culturalmente relevante: rumo à periferia. In: **O rap e o letramento: a construção da identidade e a constituição das subjetividades dos jovens na periferia de São Paulo**. 2014, p. 72-116. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio: O Dicionário da Língua Portuguesa do Século XXI**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GIL, Antonio Carlos. Como delinear uma pesquisa bibliográfica? In: **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010, p. 45-64.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 143-179, 1989.
- GONZÁLEZ REY, Fernando Luis. Diferentes Momentos do Processo de Pesquisa Qualitativa e suas Exigências Metodológicas. In: **Pesquisa qualitativa e subjetividade: os processos de construção da informação**. São Paulo: Cengage Learning, 2012, p. 79-113.
- KEHL, Maria Rita. Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. **São Paulo em perspectiva**, v. 13, n. 3, p. 95-106, 1999.
- LEONTIEV, Alexis. Aparecimento da consciência humana. In: **O desenvolvimento do psiquismo**. 2. Ed. São Paulo: Centauro, 2004, p. 75-94.
- MACHADO, Letícia Vier; FACCI, Marilda Gonçalves Dias; BARROCO, Sonia Mari Shima. Teoria das emoções em Vigotski. **Psicologia em Estudo**, v. 16, n. 4, p. 647-657, 2011.
- MAHEIRIE, Kátia. Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. **Interações**, v. 7, n. 13, p. 31-44, 2002.
- MAHEIRIE, Kátia.. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. **Psicologia em estudo**, v. 8, n. 2, p. 147-153, 2003.
- NEVES, José Luis. Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades. São Paulo: **Caderno de pesquisas em administração**, v. 1, n. 3, 1996.
- PINHEIRO, Débora Patrícia Nemer. A Resiliência em Discussão. **Psicologia em estudo**, v. 9, n. 1, p. 67-75, 2004.
- ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. A turma que batia latinha. In: **Hip Hop: A periferia grita**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001, p. 45-54.

SANTOS, Oswaldo de Barros. Aconselhamento psicológico e psicoterapia: auto-afirmação como determinante básico do comportamento humano. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 3, n. 2, p. 81-83, 1983.

SILVA, Cláudia Yaísa Gonçalves da. **Nas batidas do rap, nas entrelinhas dos versos: uma reflexão winnicottiana sobre o amadurecimento juvenil**. 2016. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

SILVA, Lidiane Rodrigues Campêlo da et al. Pesquisa documental: alternativa investigativa na formação docente. In: **Congresso Nacional de Educação**. p. 4554-4566, 2009.

SOUZA, Jusamara Vieira; FIALHO, Vânia Malagutti; ARALDI, Juciane. O início do *Hip Hop*. In: *Hip Hop: da rua para a escola*. 4. Ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005, p. 17-21.

TAVARES, José. A resiliência na sociedade emergente. In: **Resiliência e Educação**. São Paulo: Cortez, 2001, p. 43-76.

VIGOTSKI, Lev Semenovitch. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIGOTSKI, Lev Semenovitch. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

YUNES, Maria Angela Mattar. **A questão triplamente controversa da resiliência em famílias de baixa renda**. 2001. Tese (Doutorado em Psicologia da educação). Programa de Psicologia da Educação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

YUNES, Maria Angela Mattar. Psicologia positiva e resiliência: o foco no indivíduo e na família. **Psicologia em estudo**, v. 8, n. 1, p. 80-95, 2003.

YUNES, Maria Angela Mattar; SZYMANSKI, Heloísa. Resiliência: noção, conceitos afins e considerações críticas. In: TAVARES, José (Org.). **Resiliência e educação**. São Paulo: Cortez, 2001, p. 13-42.