

A MÚSICA E O PROCESSO DE IDENTIFICAÇÃO DOS JOVENS NEGROS PORTUGUESES

António Concorde Contador

Resumo Este artigo pretende evidenciar, sob um ponto de vista teórico, as formas correlativas entre as particularidades das escolhas de consumo de música e a construção de um discurso sobre a noção de identidade por parte dos jovens negros portugueses. Esta correlação apela para a apropriação para o campo da análise sociológica de noções tais como performance e narrativa, evidenciando, por um lado, o carácter estético e “em construção” do processo de identificação, e traduzindo, por outro, uma mudança de ângulo de observação do espectro das referências validadas e apropriadas pelos filhos de imigrantes, em ordem à consolidação de uma identidade que deixou de ser dupla, ou luso-africana, para se assumir definitivamente múltipla.

Palavras-chave Música, processo de identificação, jovens negros portugueses.

A música e o processo de identificação: a performance identitária

A relação entre a música e o “processo de identificação”, como o define René Gallissot, estabelece-se em duas dimensões.¹ A primeira, através da metáfora do *walk-man*. Iain Chambers (1994) compara as narrativas de vida às caminhadas do *walkman*, *walk-man*, *walking-man*. Nesta óptica, as referências estéticas, as variantes, partes compósitas do processo de identificação, são os sons, as músicas que compõem a banda sonora portátil, de bolso (*portable soundtrack*) do indivíduo, e que, em última instância, o definem. A escolha da banda sonora, assim como a experiência do *walk-man* é sobremaneira uma experiência privada (*intensively private experience*) em relação ao mundo que o rodeia, sem deixar de delimitar este último, através da presença do corpo e das suas movimentações, isto é, através daquilo que poderíamos chamar as linhas de segmentaridade do *walk-man*. Estas linhas definiriam os contornos do corpo na própria experiência de *walking-man*, e, simultaneamente, as “linhas de desterritorialização” (Deleuze, e Guattari, 1980), tornando possível a extensão da experiência, da escolha das narrativas “portáteis”, para o mundo, o ambiente, que as rodeia. O corpo reafirma o processo de identificação através de escolhas estéticas, coladas e interligadas circunstancialmente umas às outras (*mutable collage*), para dar o seu sentido às narrativas, e manifesta a presença — participação — destas narrativas no ambiente que circunda o próprio corpo (*soundscape*). Finalmente, o corpo-em-trânsito, definindo as linhas de desterritorialização — fuga — e de segmentaridade do próprio processo de identificação, ele também, e consequentemente, em movimento, em diáspora (*diasporic identity*). Diáspora, que permite a

definição dos contornos identitários sob a forma de um *design*, que se evidencia por um conjunto intermutável de narrativas de vida — e/ou de vidas possíveis — ou ainda, como refere Iain Chambers (1994), por um conjunto de “micronarrativas”.

Assim, a música define o território do corpo, numa intensa experiência pessoal privada, pela escolha particular de uma colagem mutável de sons — referências/variantes — formando, em síntese, a própria banda sonora — identificação — de bolso, portátil, móvel, em diáspora.

A segunda dimensão remete para o facto de essa escolha particular/pessoal de uma banda sonora de bolso definir o “outro espaço”, o espaço dos “outros ausentes”, a outra-realidade, o *soundscape*: espaço da comunidade de consumidores no seu todo, onde, por último, se processa a identificação, ou a experiência de uma identidade musical, enquanto experiência de uma identidade estética, que remete para a escolha e para o movimento: “(...) um ir sendo e não um ser” (Frith, 1997: 109). Experiência identitária musical em movimento, em constante transformação, que alude à performance, à *estória* e à estética, no sentido em que se relaciona com o imaginário, com uma imagética visual. A identidade estética, esse *imagined self*, e simultaneamente *imagined self of possible lives*, ou ainda *self-in-process* (*idem*: 109), fazendo confundir-se “o que se é” e “o que se quer ser”, “o ser negro em geral” e “o ser negro português”. O *soundscape* é, em suma, um *mediascape*, um conjunto de referências estéticas — musicais — cuja reapresentação se efectua pela validação transnacional dos seus significados: estético, identitário, colectivo. Como a etnicidade, a música transfigura-se na sua imagética reapresentada, nas formas desterritorializadas que assumem as suas reapresentações estéticas; a música é, então e também, uma realidade endótica, que se reapresenta o exótico, o passado-presente, por forma a tornar válida a sua mutação enquanto metáfora performativa — narrativa — da identidade.

Neste sentido, e debruçando-nos sobre a forma como Simon Frith (1997) efectua a ligação entre os conceitos de música e de identidade, o enfoque está colocado no movimento e na problemática do sentido do espaço (de identificação).

Deste modo, como salienta o referido autor: “O problema pós-moderno é o nosso medo do sentido do lugar (...) o que está em jogo nesse tipo de discussão é o problema do processo, da nossa experiência do movimento entre posições” (*idem*: 110). A metáfora do *walk-man*, experiência de identificação gerada numa tensão entre a presença do corpo — o eu — e o *soundscape* — o *dehors*, os outros, os outros ausentes — serve para validar a hipótese de que a música — a prática de relacionamento com a música no sentido lato — é a chave para entender os contornos do processo de identificação. Com efeito, a música possibilita a construção das noções do eu e dos outros, no contexto de uma performance identitária, que se serve das referências/variantes como elementos estéticos desterritorializados e redesterritorializáveis. Neste sentido, a música é uma prática esteticizada que não define o processo de identificação, mas que, ao invés, está contida neste último; articulada com as demais práticas que remetem para os códigos éticos e para as ideologias sociais (*ibidem*), e que, por fim, situa o eu no *dehors* e vice-versa. O carácter estético da prática — consumo/ experiência — musical não remete para a realidade, como se esta estivesse num outro plano de análise. Pelo contrário, a esteticização da prática

musical é a própria ritualização dessa realidade — a comunidade de consumidores no seu todo, o *soundscape* — contida na própria prática. Por outras palavras, a actividade (acto: consumo, etc.) musical ritualiza a identidade ou o próprio processo de identificação.

A música coloca então, segundo Simon Frith, a questão dos espaços de identificação, através da problemática da delimitação entre o individual e o colectivo, que se traduz na problemática da escolha individual face aos constrangimentos de uma lógica colectiva familiar, que o autor chama “lógica cultural” (*cultural logic*): “(...) Existe um mistério no que diz respeito aos nossos próprios gostos musicais pessoais (...) alguém terá ditado as convenções” (1997: 121). Isto é, como é que se define o gosto musical para um indivíduo, previamente sujeito a uma escolha musical que não fez, mas que lhe foi transmitida através do seu contexto familiar, como se essa escolha simbolizasse, ou ritualizasse, a experiência imediata de uma consciência de pertença comunitária, consciência de pertença de *we-group* etnicizado?

No entanto, a questão não está na articulação entre o “individual” e o “colectivo”, como Simon Frith a entende. Outra tensão é gerada entre um individual e um colectivo, ambos derivados da permuta entre a problemática anterior e uma outra, uma “nova” problemática. Essa mesma vem dar ênfase ao sentido do colectivo não etnicizante, mas enquanto referência ou variante estética, porque interpenetrada de significado imagético através da sua presença no *mediascape*. O colectivo, cedendo o seu lugar à sua própria rerepresentação, transforma-se numa referência esteticizada e assume o carácter de referência, deixando de lado o seu potencial de pertença. A “lógica cultural” permuta, assim, com um novo significado de referência a um colectivo. Esse significado assume os contornos de uma escolha de narrativa para um “colectivo” esteticizado. Com isto, e voltando a Simon Frith, não só o individual como o colectivo são matérias de escolhas que remetem para rerepresentações do valor estético, inclusive da prática musical.

A identidade, ou o processo de identificação é então esta (micro)narrativa, que I. Chambers (1994) vê sob a forma de banda sonora, microcontextualizando o indivíduo e o *soundscape* colocados num mesmo plano, gerando a tensão que gera a própria narrativa. Esta é a narrativa de bolso, o processo de identificação portátil. Para Simon Frith (1997), o equilíbrio entre o colectivo e o individual gera uma coerência pessoal, que não é mais, se pensarmos no colectivo enquanto referência transesteticizada, que o exacto ponto crítico — o hífen — entre “o que se é” e “o que se quer ser”, o ponto de convergência/confluência de todas as identificações por referência, ou de todas as “vozes artificiais” (Frith, 1997: 122), que determinam, em última instância, o processo de identificação, o *play-acting* identitário: “(...) a unidade da vida através de uma crença recorrente na coerência pessoal” (*idem*).

A correspondência entre a identidade, ou o processo de identificação, e as suas formas narrativas, estabelece-se com a ficção das identificações por referência, rerepresentadas nas histórias de vida, tornando familiares afinidades inventadas, e tornando circunstanciais proximidades derivadas de “lógicas culturais”, como as define Simon Frith. Esta ficção da identidade ganha, através da prática musical, os contornos de um exercício de construção identitária; delimita-se um percurso do consumo de música, onde estão projectados no quotidiano, sob a forma de uma

performance de ventríloquo — *blackface performer (ibidem)* — os encontros ficcionados entre “o que se é” e “o que se quer ser”, os encontros entre “o ser negro” e “o ser português”, entre “o ser negro português” e “o ser negro em geral”.

A música africana: *world music* e diáspora digital

A relação entre a prática musical — o exercício do consumo de música — e o processo de identificação dos jovens negros portugueses passa, então, pelo desempenho da tal performance de ventríloquo, que promove a reapresentação no quotidiano de estéticas — transestéticas — vinculadas ao *mediascape*, que, pela via da escolha, facultam a posse de uma identificação de bolso, intercambiável, portátil, do eu e dos outros, individual e colectiva. Dessas estéticas, cuja reapresentação por parte dos jovens negros portugueses passa pela prática do consumo de música, duas se destacam: uma que alude ao espaço de reapresentação de uma imagética “africana”, outra que remete para uma imagética “negra”. Assim, das estéticas africana e negra sobressaem as músicas africana e negra; opções, escolhas, derivadas de transestéticas vinculadas aos *mediascape/soundscape* que os jovens negros portugueses reapresentam. Importa, portanto, clarificar o que se entende por música africana e música negra, e o que, em termos estéticos/transestéticos, estas opções e escolhas têm de “valor de propriedade” (Deleuze e Guattari, 1980) ou de valor de identificação para estes últimos.

A música africana, aqui entendida enquanto “ritmo local”, seguindo Vladimir Monteiro (1998), remete para estilos tais como a *morna*, a *coladera*, o *funaná*, assim como para estilos tais como a *kizomba*, o *kuduro*, e o *zouk*. Estes estilos, prossegue ainda Vladimir Monteiro, manifestam um sentido do local africano através de sons sinónimos de cantos de sofrimento, de esperança, sensuais, satíricos e urbanos, sejam eles cabo-verdianos, se nos referirmos à *morna*, à *coladera*, e ao *funaná*, ou sejam eles angolanos, se nos referirmos à *kizomba*, ao *kuduro* e, de certa maneira, ao *zouk*, embora este último remeta para a *kizomba*, ela própria uma reapropriação do som *zouk* das Antilhas francesas (Guadalupe, Martinica, etc.). Numa abordagem preliminar, estes estilos, inseridos no domínio da “música africana”, parecem aludir ao universo da “lógica cultural” de que nos fala Simon Frith (1997): uma música africana que remete para o étnico, naquilo que o étnico tem de pertença, de identificação por pertença de uma consciência intergeracional de grupo étnico — *we-group* — partilhável de pais para filhos. A presença da música africana no processo de identificação dos jovens negros portugueses seria a presença de mais um factor de consolidação do “étnico”, enquanto “dado natural” ou “activo cultural intelectual”, citando, respectivamente, K. Mannheim e W. Ditley (em Contador 1998: 58). Estas noções reafirmam, por um lado, a identidade por pertença ao colectivo etnicizado, e reafirmam, por outro, o facto de as referências disponíveis se situarem num território cultural natural com proeminente realce geográfico, classista e etnográfico. Neste sentido, a música africana, enquanto referência ao étnico, viria colocar de

novo a análise do processo de identificação dos filhos dos imigrantes africanos por *contraponto*, ou por *mimetismo*, em relação às formas de inserção — integração, *aculturação*, *aspiração* — dos próprios pais na sociedade portuguesa.

No entanto, outra análise é possível. A música africana corporiza, por exceção, a *etno-referência*, a reapresentação imagética da etnicidade, do étnico, que passa pela reapresentação do imagético dado pela inserção dos pais na sociedade portuguesa. Os processos de integração, *aculturação* e *aspiração*, vivenciados pelos pais, assim como o ritmo tribal e a cadência repetitiva do fraseado sónico amelódico da música africana, passam para o lado do *mediascape*, para o lado das referências e variantes ao étnico, disponibilizadas pelo seu conteúdo esteticizado. Isto porque estas referências remetem, por um lado, para um imaginário da diáspora secular africana em direcção ao ocidente, que inclui, num mesmo plano, a migração dos pais, a migração dos conterrâneos dos pais, a exploração da mão-de-obra vinda de África, a escravatura e o próprio tráfico de escravos; e remetem, por outro, para um imaginário que transfigura o mito do eterno retorno em valor ecológico ocidental, ligado ao mito do paraíso perdido.

Neste caso, a música africana ganha contornos de “nova” música africana, e metamorfoseia-se em *world music*; uma música — uma estética — ligada ao imaginário ocidental transnacional que propõe uma visão estereotipada dos espaços — de novo geograficamente circunscritos — de referência, repondo na ordem do dia a questão do equilíbrio entre “centro” e “periferia”. Por outras palavras, o imaginário produzido em torno da *world music* remete para uma *world aesthetic*, para a recriação de um espaço — território — etnocêntrico do outro, dos “outros ausentes” incorporados numa periferia de produção cultural — musical — que se define pelo “autêntico”, pelo “exótico”, pela “tradição” e “pureza”, por *contraponto* a um centro cultural ocidental “desvirtuado”, “desregrado”, “endótico” e “contaminado”. Com o ressurgimento da questão da bipolarização da produção cultural, dividida pelo tal eixo genético “centro/periferia”, é posta em causa a noção deleuziana de “zonas de vizinhança”. Esta reapresentação endótica da noção de espaço do eu, e de espaço do outro, alude não só a uma análise psicodramática da noção de hiper-realidade, no sentido em que esta reflecte o esvaziamento dos significados securizantes de distância, genuinidade e unicidade culturais, como também alude à reapresentação do próprio passado no tempo presente, enquanto recriação, reinvenção da ascética nostalgia de um passado não vivido, reinvenção do próprio passado, do outro, isto é, das próprias diferenças, genuinidade e unicidade culturais, centrais e periféricas: “(...) a orgia das diferenças tem todas as qualidades de um melodrama, de um psicodrama (...) simulamos e dramatizamos num acto acrobático a ausência do outro” (Baudrillard, em Erlmann, 1996: 468).

Contudo, a produção desta “nova” diferença, salienta ainda Veir Erlmann (1996), não está mais ligada à noção de que é o próprio sistema que produz a diferença, enquanto antítese dos valores que lhe estão associados. Neste caso, ao invés, a diferença está contida rizomorficamente no próprio centro, enquanto seu elemento excêntrico. Este elemento, este valor, autoproduz-se por um processo de criação, desterritorialização e reapresentação de novos significados, novas referências, que alimentam a própria noção de diferença, ou seja, que a mantêm “viva”. É,

portanto, aqui que se enquadra a música africana, ela própria desterritorialização dos seus significados que, por força, a “territorializam” num constantemente novo “autêntico”, “genuíno”, “puro”, “exótico”, e “periférico” re-inventados a partir do centro e para o centro: “(...) A *world music* não é a nova música do ‘non-western world’” (Erlmann, 1996: 475).

No entanto, inevitavelmente, o eixo “centro/periferia” fracturou-se. A produção dessa nova diferença legitima o etnocentrismo, mas coloca o próprio centro numa espécie de periferia de si próprio; isto é, os anteriores valores que viabilizavam a distância, a unicidade cultural, não estão mais à mercê das relações de proximidade, no uso cómodo e lógico de uma rede de significados dependentes da troca directa. Os novos significados e valores, voltando a Jean Baudrillard (1997), surgem, proliferam, a partir de contingências, de estados de emancipação ocasionais, transitórios, sem o mínimo ponto de ancoragem, isto é, sem território, sem corporização, sem terra-de-origem, sem origem, sem raízes e sem passado de pertença. A produção de uma nova diferença faz apelo a raízes “alugadas” a um passado “de aluguer”, de bolso, portátil, e tudo isto em função de um gosto, de escolhas, que reflectem um imaginário mediatizado, flutuante, mas centrípeto: “A *world music*, neste ponto de vista, parece ser o *soundscape* de um universo que por detrás de toda essa retórica a propósito das raízes se esqueceu da sua própria génese” (Erlmann, 1996: 475).

Importa, aqui chegados, focar do novo o papel dos média, do *mediascape*, na produção e na validação dos novos significados da diferença que não são legitimados, como vimos, pelo retorno à dicotomia “centro/periferia”. Isto porque o *mediascape* desterritorializa o próprio centro e a própria periferia, incorporando estes seus novos sentidos num gosto criado num único e novo centro que, por contingência, também ele deixou de o ser. Por isso, os únicos territórios que subsistem são o *mediascape* e o corpo — lembrando novamente a metáfora do *walk-man* de Iain Chambers (1994) — do novo agente cultural por excelência: o “homem-terminal”, ou “teleactor”, como o designa Paul Virilio (1995). Assim, apagando-se os significados de “centro” e “periferia”, com eles vão também os significados de “emissor” e “receptor”, num desaparecimento simulado, imaginado, inventado, que, contudo, volta a colocá-los de novo em acção num terreno, agora, visual, numa paisagem — *landscape* — televisiva e colectiva, por isso una, por isso com um novo sentido do eterno. Um eterno que não tem nada para se rerepresentar: “(...) se não houver mais nada para representar, a procura de alguma experiência autêntica com um sentido do verdadeiro transforma-se num empreendimento em vão” (Erlmann, 1996: 481).

A música negra: a negritude acessível a custo moderado

A primeira hipótese levantada no que diz respeito à relação entre a música negra e o processo de identificação dos jovens negros, e em particular dos jovens negros portugueses, é a de que a música negra ritualiza, por excelência, a tal transestética

negra veiculada pelo *mediascape* e vinculada ao mesmo. Um ritual com características de autodidactismo popular, atribuindo ao conceito de negritude uma forma *outernational*, e servindo-se das etnoreferências — referências a África, à diáspora africana, ao tráfico de escravos, etc. — para vincar o carácter rizomórfico da própria negritude, produzida e espalhando-se — desterritorializando-se — no “centro”, a ocidente, com um discurso pronunciadamente periférico. Contudo, vários autores, nomeadamente Les Back (1996), salientam que a cultura negra, e por conseguinte a música negra, surgem do encontro, da tensão, contingencial entre as noções de tradição, autenticidade e arcaísmo, atribuídas à periferia, e entre a reapresentação destas mesmas noções num espaço de recriação, que se serve, por via da música, da electrónica e das novas tecnologias — coisas do “centro” — para as repositonar numa estética/transestética televisiva e colectiva, que perde em africanidade o que ganha em negritude. Assim como a música africana, a música negra promove o mesmo discurso, a mesma estética de *world music*, erguida com as noções de *back to Africa*, *back to the roots*, *Motherland*, isto é, erguida com noções que remetem para uma esteticização da etnicidade que, não só reinterpreta afinidades históricas etnicizadas, como, sobretudo, as inventa, esteticizando-as, inventando o próprio discurso afrocêntrico, contra um ocidente visto como nefasto e “civilizador/colonizador”.

Este é, em larga medida, e entre outros, o discurso do estilo musical negro denominado *rap*. Parte de um mais vasto leque de expressões artísticas plásticas e performativas,² o *rap* é a expressão musical por excelência da juventude negra e urbana dos Estados Unidos a partir da década de 70. Acerca do ritmo, quando se fala de *rap*, argumenta-se com a linearidade e o estilo inconfundivelmente repetitivo e sincopado que o caracteriza, levando a que se tenham paralelismos entre o ritmo tribal da música africana, apelidada de tradicional, e o do *rap*. Acerca da prosa e da poesia, imputa-se-lhes ausência de metaforização e bolimia de controvérsia à volta de um desígnio de eterna periferia cultural, cuja voz negra proclama a autenticidade das raízes africanas e o sentido de uma negritude construída bem longe geograficamente de África. Como se a nova *ágora* das cidades dos Estados Unidos — e a partir de meados da década de 80 de uma grande parte das urbes europeias e ocidentais — se tivesse transfigurado em *block party*, num acto ou performance improvisada, juntando os dois ícones proeminentes do *rap*: por um lado, os seus actores — *disc jockeys*, mestres de cerimónia, *breakdancers*, *graffiters* e consumidores em geral do estilo musical *rap* —, e por outro, a reapresentação de uma estética urbana e negra que lhe está associada e que se desenvolve na recriação — ficção — dos mitos das origens da africanidade e da negritude.³ O *take off* comercial do *rap*, indissociável da sua presença no *mediascape*, marca o reforço do uso popular autodidacta da tecnologia no domínio da produção musical popular, numa amálgama conceptual que junta um certo revivalismo do espírito festivo do *be-bop*, do *R&B* e do *funk*, com as vanguardas estéticas europeias — sobretudo alemãs — que fazem da electrónica o alicerce das novas linhas de montagem musical. A cadência irreverente da batida — ou *break beat* — em parelha com a indolência de uma linha de baixo circular, são o cenário sonoro auspicioso para as *guerras de rimas*, verdadeiras batalhas vernaculares onde o arrojo da *estiga*, ou insulto verbal, prevalece em detrimento de um

fraseado poético, melódico e metafórico próprio da música *pop* em geral. O *rap* é antielíptico porque introduz nas rimas as histórias de vida dos negros do *Bronx* (Nova Iorque) ou de *Watts* (Los Angeles), cruzando-as com a distopia legitimada pela ética — estética — do sonho americano. O *rap* é, por isso, indissociável dessa tensão entre *group established* e *group outsider*, voltando às definições de Norbert Elias (1994). Consequentemente, o *rap* apresenta-se enquanto banda sonora, *soundscape*, dessa tensão.

O *rap* é parte de uma “nova” urbe, cujos limites extravasam os seus simples contornos geográficos, desterritorializando-se em novas reapropriações das suas estruturas, dos seus espaços, das suas ruas, das suas paredes e muros, dos seus “não-lugares”. O *rap*, enquanto componente do *hip-hop*, participa na desterritorialização do corpo da urbe, transformando-a, ficcionando-a, identificando-a, num conjunto de não-lugares desterritorializados. O palco do *rap* é, por excelência, a rua, não-lugar, metáfora ou parábola da desterritorialização do “todo-cidade”, onde floresce o calão, novilíngua que dá corpo aos *faits-divers*, aos *clichés* e às histórias quotidianas. Sendo esta novilíngua, ela própria, uma linha de fuga, uma desterritorialização de um conjunto de referências linguísticas inventariadas e reapresentadas. O *rap* verifica este princípio de heterogeneidade da língua, avançado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980); o calão, o crioulo-língua-de-calão, que alguns jovens negros portugueses usam nas canções *rap* que praticam, participa na sua desterritorialização, na criação das suas linhas — línguas — de fuga, e, por conseguinte, na validação do *rap* enquanto forma de expressão artística e performativa de uma negritude ficcionada — logo vivida — pelos jovens negros portugueses.

Onde situar o *rap* em crioulo-língua-de-calão produzido e consumido pelos jovens negros portugueses? No espectro da “nova” música africana ou na categoria de *rap* português negro?

O *rap* em crioulo-língua-de-calão é uma nova desterritorialização da negritude vinculada a uma transestética negra *media mediate* e esteticizada, num espaço de definição identitário que também abarca as desterritorializações ou as reapresentações de uma certa portugalidade: reapresentações das expressões e formas culturais territorializáveis no espaço da sociedade portuguesa. A essa portugalidade, ficcionada e vivenciada pelos jovens negros portugueses, acrescentam-se as reapresentações da africanidade e, sobretudo, como avança Paul Gilroy (1996), as reapresentações da negritude que perturbam, promovendo a criação das suas linhas de fuga, a definição do sentido do eu — *sense of self* — dos jovens negros portugueses. Na prática, e ainda segundo Paul Gilroy, estas reapresentações da negritude definem-se pela manifestação de uma espécie de resposta negra à modernidade, traduzível na legitimação de uma linguagem — transestética — particular. Linguagem essa que, no caso dos jovens negros portugueses, poder-se-á traduzir na criação e no uso de um crioulo-língua-de-calão, mas também por códigos gestuais e comportamentais específicos, expressos através de uma postura estereotipada do *black modernism*. Postura ou performance do *rapper* negro português num cenário prosaico acrioulizado, onde coabitam um quotidiano português e a expressão da opressão secular do povo africano, do povo negro. Posturas estéticas negras exploradas a partir de uma transestética negra que reafirma a negritude esteticizada

enquanto “(...) ‘play acting’ de uma consciência negra global. (...) A identidade negra (...) é vivida como um coerente (senão sempre estável) e experimental sentido do ser” (Gilroy, 1996: 73).

Este é o *rap*, música negra, seguindo ainda Paul Gilroy, sinónimo de *blackism*, mais do que *blackness*, no sentido em que o primeiro motiva a construção de um sentido da negritude recortada, “samplada” (de *sampling*) e que, no exacto ponto onde se situam as suas expressões dominantes e seleccionadas, se cruza com outras expressões dominantes, seleccionadas, apropriadas, reapresentadas. Este entrecruzamento define a tensão, o equilíbrio crítico, onde se joga num novo espaço posicional de identificação, ou *third space* (Bhaba, em Sharma, Hutnyk e Sharma, 1996: 55) identitário, em constante expansão, fuga, das possibilidades de movimentações e conexões entre “o que se é” e “o que se quer ser”. Mas onde se joga, também, a constante “digitalização”, desterritorialização das histórias particulares de vida dos jovens negros portugueses, “(...) fora de uma experiência particular, de uma cultura particular” (Hall, em Sharma, Hutnyk e Sharma, 1996: 41).

Notas

- 1 O conceito de “processo de identificação”, segundo René Gallissot (1987a), vem dar conta da impraticabilidade da plenitude identitária, no caso, por exemplo, dos filhos de imigrantes. Furtando-se à lógica, presente no discurso comum das ciências sociais, do determinismo das expressões culturais dominantes — a cultura dos pais e a cultura do país receptor ou de origem dos filhos — na elaboração de uma definição operacional de identidade — ou identidade étnica, René Gallissot, avança com a necessidade de se evidenciarem outros determinismos. Outros determinismos, ou simulacros de outros referenciais culturais transnacionais, que, no mesmo sentido de os precedentemente citados, vão ser outras tantas referências disponíveis em ordem à elaboração, não de uma noção de identidade *stricto sensu*, mas de uma matriz de possibilidades de modulação dos próprios referenciais culturais e, por conseguinte, de modulação do processo de identificação dos filhos dos imigrantes.
- 2 Como sejam o *break dance*, a dança performativa (acrobática) do ritmo sónico sincopado — ou *break beat* — imposto pelo *rap*; ou o *graffiti*, expressão artística e plástica fazendo uso de *sprays* para, nos suportes mais variados e com técnicas, regras e hierarquias próprias, definir a expressão plástica por excelência de todo o movimento juvenil, urbano, artístico e performativo denominado *hip-hop*. O *hip-hop* abarca, portanto, os componentes citados, a saber: o estilo musical *rap*, que se desdobra em duas dimensões, o *Djing* — ou a prática de manipulação sonora através do uso de gira-discos e, mais tarde, do *sampler* e do sequenciador — e o *MCing* (MC — mestre de cerimónias), ou a prática de introduzir a prosa e a poesia amplificada por um microfone nos ritmos do *rap*. E, finalmente, o *break dance* e o *graffiti*. Veja-se a este propósito: Contador e Ferreira, 1997; Rose, 1994.

- 3 A *block party* designa a festa ilegal, improvisada num bairro cercado para o efeito. Estas festas marcam o início do *rap*, porque lá se juntavam os *DJ* e *MC* que viriam a fazer história deste estilo musical. Para além destes actores da cena *hip-hop*, juntavam-se-lhes os *breakdancers* em grupos, ou *crews*. Movidos por uma invariável e necessária rivalidade, os *breakdancers* desafiavam-se em figuras e estilos acrobáticos num clima de batalha performativa com vista a uma fama bairrista, cuja posteridade dependia do renovar do arrojo das próprias actuações ou performances. Ver: Rose, 1994; Contador e Ferreira, 1997.

Referências bibliográficas

- Abou, Sélim (1990), "L'Insertion des immigrés: approche conceptuelle", em AA.VV., *Les Étrangers dans la Ville: Le Regard des Sciences Sociales*, Paris, L'Harmattan, pp. 127-139.
- Amit-Talai, Vered, e Helena Wulff (orgs.) (1996), *Youth Culture: A Cross-Cultural Perspective*, Londres, Routledge,
- Appadurai, Arjun (1996), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Mineapolis, University of Minnesota Press.
- Back, Les (1996), *New Ethnicities and Urban Culture: Racisms and Multiculture in Young Lives*, Londres, UCL Press.
- Baudrillard, Jean (1979), *De la Séduction*, Paris, Galilée.
- Baudrillard, Jean (1986), *Amérique*, Paris, Grasset.
- Baudrillard, Jean (1997), *Écran Total*, Paris, Galilée.
- Burnett, Robert (1996), *The Global Jukebox: The International Music Industry*, Londres, Routledge.
- Chambers, Iain (1994), *Migrancy, Culture, Identity*, Londres, Routledge.
- Contador, António (1998), "Consciência de geração e etnicidade: da segunda geração aos novos luso-africanos", *Sociologia, Problemas e Práticas*, 26, pp. 57-83.
- Contador, António, e Emanuel Ferreira (1997), *Ritmo e Poesia: Os Caminhos do Rap*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles (1990), *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (1993), *Critique et Clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari (1980), *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Elias, Norbert (1994), *The Established and the Outsiders*, Londres, Sage Publications.
- Erlmann, Veir (1996), "The aesthetics of the global imagination: reflections on world music in the 1990s", *Public Culture*, 8, pp. 467-487.
- Fitzgerald, Thomas (1991), "Media and changing metaphors of ethnicity and identity", *Media, Culture & Society*, 13 (2), pp. 193-214.
- Fradique, Teresa (1998), *Culture Is in the House: O Rap em Portugal, a Retórica da Tolerância e as Políticas de Definição de Produtos Culturais*, tese de mestrado em antropologia, Lisboa, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.

- Frith, Simon (1997), "Music and identity", em Stuart Hall, e Paul du Gay (orgs.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Publications, pp. 108-127.
- Gallissot, René (1987a), "Sous l'identité, le procès d'identification", *L'Homme et la Société*, 83, pp. 12-27.
- Gallissot, René (1987b), "Au-delà de la mode indentitaire", *L'Homme et la Société*, 83, pp. 7-11.
- Gilroy, Paul (1993), *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Culture*, Londres, Serpent's Tail.
- Gilroy, Paul (1996), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres, Verso Publications.
- Hannerz, Ulf (1996), *Transnational Connections*, Londres, Routledge.
- Hobsbawm, E., e T. Ranger (1992), *The Invention of Tradition (A Canto Book)*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lipsitz, George (1997), *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Londres, Verso Publications.
- Machado, Fernando Luís (1992), "Etnicidade em Portugal: contrastes e politização", *Sociologia, Problemas e Práticas*, 12, pp. 123-136.
- Machado, Fernando Luís (1994), "Luso-africanos em Portugal: nas margens da etnicidade", *Sociologia, Problemas e Práticas*, 16, pp. 111-134.
- Meintel, Deirdre (1993), "Transnationalité et transethnicité chez des jeunes issus de milieux immigrés à Montréal", *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 9 (3), pp. 63-78.
- Monteiro, Vladimir (1998), *Les Musiques du Cap-Vert*, Paris, Éditions Chandeigne.
- Pais, José Machado (1996), *Culturas Juvenis*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Powell, Richard (1997), *Black Art and Culture in the 20th Century*, Londres, Thames and Hudson.
- Reynolds, Simon (1998), *Energy Flash: a Journey Through Rave Music and Dance Culture*, Londres, Picador.
- Rose, Tricia (1994), *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan, Wesleyan University Press.
- Sakolsky, Ron, e Fred Wei-Han Ho (orgs.) (1995), *Sounding off! Music as Subversion, Resistance, Revolution*, Nova Iorque, Automedia.
- Sansone, Livio (1995), "The making of a black youth culture: lower-class young men of surinamese origin in Amsterdam", em Vered Amit-Talai e Helena Wulff (orgs.), *Youth Culture: A Cross-Cultural Perspective*, Londres, Routledge.
- Sharma, Sanjay, John Hutnyk, e Ashwani Sharma (orgs.) (1996), *Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Culture*, Londres, Zed Books.
- Taylor, Timothy (1997), *Global Pop: World Music, World Markets*, Londres, Routledge.
- Thornton, Sarah (1995), *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity Press.
- Tinhorão, José (1988), *Os Negros em Portugal: Uma Presença Silenciosa*, Lisboa, Caminho.
- Todd, Emmanuel (1994), *Le Destin des Immigrés: Assimilation et Ségrégation dans les Démocraties Occidentales*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 9-38.
- Toop, David (1999), *Exotica: Fabricated Soundscapes in a Real World*, Londres, Serpent's Tail.

Virilio, Paul (1988), *La Machine de Vision*, Paris, Éditions Galilée.

Virilio, Paul (1995), *La Vitesse de Libération*, Paris, Éditions Galilée.

António Concorde Contador é professor na Escola Superior de Educação de Santarém (ESES) e investigador no Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES). *E-mail*: antoniocontador@usa.net