

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

O MUNDO DO RAP
Entre as ruas e os holofotes da indústria cultural

MAYK ANDREELE DO NASCIMENTO

João Pessoa – PB

2014

MAYK ANDREELE DO NASCIMENTO

O MUNDO DO RAP

Entre as ruas e os holofotes da indústria cultural

Tese apresentada Programa de Pós-Graduação em Sociologia como requisito para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientador Prof. Dr. Marcos Ayala

João Pessoa –PB

2014

Catálogo na Publicação
Seção de Catalogação e Classificação

N244m Nascimento, Mayk Andreele do.
O mundo do rap: entre as ruas e os holofotes da indústria cultural / Mayk Andreele do Nascimento. - João Pessoa, 2014.
169 f. : il. -

Orientador: Marcos Ayala.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA/PPGS

1. Sociologia da música. 2. Indústria cultural. 3. Rap (Música). I. Título.

UFPB/BC

CDU - 316.74:78(043)

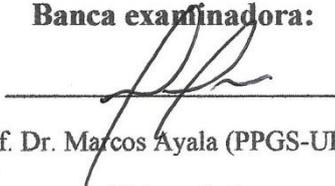
O MUNDO DO RAP

Entre as ruas e os holofotes da indústria cultural

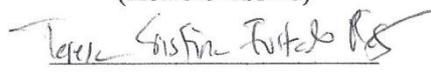
Tese apresentada Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPB como requisito para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

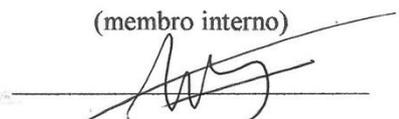
Aprovada em 20 de Março de 2017.

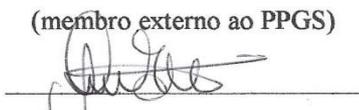
Banca examinadora:


Prof. Dr. Marcos Ayala (PPGS-UFPB)
(Orientador)


Prof. Dra. Tereza Correia da Nobrega Queiroz (PPGS-UFPB)
(membro interno)


Prof. Dra. Teresa Cristina Furtado Matos (PPGS-UFPB)
(membro interno)


Prof. Dr. Marco Aurélio Paz Tella (PPGA-UFPB)
(membro externo ao PPGS)


Prof. Dra. Márcia Félix da Silva Cortez (UFRPE)
(membro externo)


Prof. Dr. Rogério Humberto Zeferino Nascimento (PPGCS-UFCG)
(membro externo)

Agradecimentos

A todos os participantes do mundo do rap.

A minha companheira e leitora atenta deste trabalho, Camila Maria.

A toda a família, especialmente mainha e painho, pela paciência durante minha formação.

Aos amigos pelas experiências de vida.

“Você está entrando no mundo da informação, autoconhecimento, denúncia e diversão

Este é o raio-X do Brasil, seja bem vindo”

(Fim de semana no parque – Mano Brown e Edy Rock).

Resumo

O presente trabalho traça um panorama do cenário atual do rap brasileiro. A partir do início do século XXI ocorre uma mudança significativa no “mundo do rap” brasileiro. A maior visibilidade na indústria de entretenimento, assim como a incorporação do rap a uma lógica de mercado configura novos contornos a este estilo musical geralmente associado aos guetos das grandes metrópoles. Este trabalho pretende refletir dois aspectos fundamentais do mundo do rap brasileiro. Busca-se analisar o olhar que os *rappers* lançam sobre a cidade e investigar o modo como o som que emana das ruas se insere na indústria de entretenimento. Serão analisadas a trajetória e as canções dos *rappers* Criolo, Shawlin, Emicida e Marechal. Suas obras ajudam a tematizar mudanças importantes no cenário musical do rap na contemporaneidade. O estudo das músicas foi desenvolvido no intuito de compreender os sentidos atribuídos à experiência urbana e os principais dilemas enfrentados pelos artistas no atual cenário cultural brasileiro. O relacionamento do rap com a mídia se apresenta como um espaço de negociação constante. O rap nacional se apresenta como um espaço carregado de contradições, principalmente a partir do momento em que começa a fazer parte e reproduzir as estruturas da indústria cultural. Quando a cultura de rua passa a ser objeto de mercantilização ela entra nos circuitos da ideologia dominante. Com isso, contribui com um universo de representações baseados em imagens de fama, poder e dinheiro. No entanto, devemos lembrar que o rap tem permitido trazer à tona elementos de um discurso que representa diferenças em relação aos padrões estabelecidos pela sociedade do espetáculo. Se por um lado, a entrada na indústria cultural tende a conferir ao rap os traços da mercadoria produzida em série, subordinando a linguagem a padrões uniformizados visando apenas o lucro, por outro lado não se pode esquecer a resistência presente na visão de mundo que emerge das canções dos rappers.

Palavras-Chave: Rap; juventude; cidade; indústria cultural

Abstract

This study aims to give an overview of the current scenario of the Brazilian rap. From the beginning of the XXI century a significant change in the Brazilian “ rap world”. Increased visibility in the entertainment industry as well as the incorporation of rap to a market logic sets new boundaries in this musical style generally associated with ghettos of large cities. This work aims to reflect two fundamental aspects of the world of Brazilian rap. Seeks to analyze the look that rappers dropped on the city and investigate how the sound emanating from the streets falls in the entertainment industry. The trajectory and the songs of rappers Criolo, Shawlin, Emicida and Marechal will be analyzed. His works help to thematize important changes in the rap music scene. The study of music was developed to understand the meanings attributed to the urban experience and the major dilemmas faced by artists in the current Brazilian cultural scene. The relationship of rap with the media presents as a space of constant negotiation. The national rap presents itself as a space laden with contradictions, especially from the moment they begin to share and reproduce the structures of the cultural industry. When the street culture of commodification shall be subject she enters in the dominant ideology circuits. With that contributes a universe of representations based on pictures fame, power and money. However, we must remember that rap is allowed to bring out elements of a discourse that is somewhat different from the standards established by the society of spectacle. On one hand, the entry in the cultural industry tends to give the rap traces of the goods produced in series, subordinating the language of standardized patterns targeting only the profit, on the other hand one can not forget in this worldview resistance that emerges the songs of rappers.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1 – Pelos caminhos do rap	21
Entre a Jamaica e os E.U.A.: A formação do hip-hop	21
O universo do hip-hop	27
A revolução musical dos DJs	30
Pelas ruas do Brasil	30
Discussões em torno do rap	40
A política na cultura do rap	43
Nem tudo são flores	47
Capítulo 2 – Apresentando os MCs	51
Criolo	52
Shawlin	60
Marechal	66
Emicida	71
Capítulo 3 – O som que emana das ruas: O rap e a selva de concreto	79
Rap e espaço urbano	81
“A rua é nóiz”: O direito à cidade na ótica dos rappers	86
A tensão da cidade dilacerada na música de Criolo	89
Marechal e as armas da lírica do rap	97
Shawlin e a alma encantadora das ruas	103
CAP. 4 – O rap e a indústria cultural	119
O lugar do rap no Brasil: entre o <i>underground</i> e o <i>mainstream</i>	122
Um por amor, dois por dinheiro	124
O rap na televisão	137
Emicida: Das ruas ao mundo dos negócios	142
No campo do adversário, é bom jogar com cuidado	150
Consideração finais	162
Referências Bibliográficas	165
Anexo	169

INTRODUÇÃO

Gostaria de iniciar este trabalho falando de sua dimensão pessoal. Eu tenho contato com o rap desde muito cedo. Com 12 anos de idade caiu em minhas mãos uma fita K7 do álbum Raio-X Brasil (1993) dos Racionais MCs. Esta fita demorou a sair do meu *walkman*. Fiquei surpreendido com aquela sonoridade pesada e principalmente com as longas narrativas realistas que me faziam transportar para uma realidade tão distante, o cotidiano das periferias de São Paulo. Durante toda minha adolescência acompanhei os caminhos trilhados pelo rap brasileiro, ora como ouvinte dos discos lançados, ora frequentando shows de rap em João Pessoa - PB. Este contato me fez escrever algumas rimas, participar de batalhas de MCs e colaborar com o grupo *Eu e meus amigos*¹, coletivo de rap underground da capital paraibana.

Meu ingresso no curso de Ciências Sociais ocorreu neste momento da minha vida. Posso afirmar, com um olhar retrospectivo, que o rap foi muito importante para o despertar do meu interesse pela Sociologia. De algum modo eu aprendi os primeiros passos do “olhar sociológico” nas letras de rap. No decorrer da minha trajetória acadêmica resisti em realizar um trabalho acadêmico sobre o hip-hop. Brincava com os colegas dizendo que eu poderia estragar meu carinho pelo rap se o submetesse às “análises científicas”. Os anos se passaram, percebi que não poderia adiar o compromisso de enfrentar esta aventura que é estudar os rumos do rap no Brasil. Pensei, porque não investir em uma reflexão apoiada em pelo menos 15 anos de escuta do rap no Brasil? Então decidi juntar a proximidade do tema com a bagagem teórica adquirida na formação acadêmica.

¹Grupo liderado por Sacal, que hoje segue carreira solo e reside em São Paulo. Participaram também Atômico MC, e Jamie Du Prado.

Nas trilhas do mundo do rap

Se aventurar nas trilhas abertas pelo universo da música rap produzida no Brasil na contemporaneidade é um desafio instigante. Ainda mais porque esta cena cultural vem assumindo novas feições e passando por mudanças radicais, sobretudo a partir da multiplicação das novas tecnologias de comunicação e produção musical e dos cruzamentos estéticos advindos dos processos de hibridismo cultural. Tudo isso se dá em meio (ou em paralelo) à produção industrial de cultura e a segmentação do consumo de bens simbólicos.

Assistimos ao crescente interesse por práticas culturais que contestam o imaginário cultural da nação a partir de suas bordas e margens. O desenvolvimento da música rap no país vem mostrando as várias faces de um movimento que oferece novas imagens e representações do Brasil urbano do século XXI, produzindo discursos contrapostos às representações hegemônicas do Brasil “pra gringo ver”, onde as diferenças convivem em um suposto clima de harmonia. As letras de rap analisadas na sequência do texto têm colocado em questão alguns mitos da identidade cultural brasileira². As representações da diferença na sociedade brasileira se apresentam historicamente pela construção de uma ideologia onde as diferenças se aglutinam em uma totalidade orgânica que as unificam. Este discurso, que aparece na discussão da “democracia racial” postulada por Gilberto Freyre, apresenta uma narrativa constantemente criticada pela produção cultural da juventude das periferias brasileiras. Neste contexto de desconstrução das narrativas sobre a nação brasileira, é possível identificar a importância gradativa que o hip-hop vem desempenhando neste embate político junto à população, sobretudo para aqueles pertencentes às classes subalternas. O universo arquitetado pelas canções do mundo do rap transmite a visão “do ponto de vista dos de baixo”, como sugere Edward Thompson, ou seja, dos “vencidos da história” como lembra Walter Benjamin.

Nas narrativas oferecidas pelos rappers, a antiga imagem do Brasil cede espaço a uma representação muito mais complexa e plural da nação. A crescente popularidade

²Sobre a crítica do rap ao mito da cordialidade brasileira, ver o trabalho de SOUSA (2009).

deste estilo musical e prática discursiva revela que não podemos deixar de evidenciar sua relevância política e, deste modo, nos permite abrir espaço para a aventura de buscar nos indícios oferecidos pelas composições dos rappers a chance de repensar o Brasil urbano contemporâneo. Buscar estas pistas é navegar nos meandros dos “ataques líricos” produzidos pela música que ecoa como **o som que emana das ruas** pelos quatro cantos do Brasil.

Por se tratar de uma prática cultural produzida, em sua grande maioria, pela camada subalterna da sociedade, a música rap é constantemente alvo de preconceitos. Um dos objetivos deste trabalho é deixar em evidência as narrativas presentes na voz daqueles costumeiramente desqualificados não só em termos econômicos, sociais e políticos, mas também culturais. Muitas vezes, os produtos culturais e as atividades artísticas produzidas no movimento hip-hop são ignoradas ou tratadas como algo inferior, ou um assunto de pouca importância, e no mais extremo do polo conservador, encaradas como uma ameaça à moral e aos bons costumes, “música de bandido” e apologia à violência.

No entanto, a tarefa principal de um estudioso dessa manifestação cultural não é apenas dar visibilidade e voz às culturas populares urbanas, e sim produzir uma reflexão que possa ir além dos estereótipos produzidos na mídia e povoados no imaginário social. Por isso, procuro construir uma reflexão que consiga deixar em evidência os múltiplos sentidos partilhados pelos atores sociais envolvidos nesta produção cultural.

O rap é um gênero musical que tem ganhado cada vez mais visibilidade no Brasil. Passados quase trinta anos de seus primeiros passos no Brasil, a caminhada do rap nacional passa por novas trilhas. Diversificação de estilos, disseminação por todas as classes sociais, renovação das temáticas, são as marcas dos novos ares da “república dos manos”.

Para Fernando Bonassi, escritor e roteirista, a entrada da periferia no cenário social e cultural das metrópoles brasileiras é o grande fato político do novo milênio. “O hip-hop, mais do que qualquer outra manifestação artística, é onde se escrevem e se cantam os importantes manifestos dessa inclusão irreversível” (BUZO, 2010, p.282).

Rogério de Souza Silva (2012), na tese “*A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*” analisa a trajetória do líder do grupo Racionais MC’s e mostra a importância do hip hop na transformação da vida de milhares de jovens das periferias das grandes cidades brasileiras. Para o autor, os rappers são “intelectuais periféricos” que vem ocupando um vácuo criado na cena pública brasileira a partir dos anos 1990, se constituindo como novos sujeitos no debate político. “A propagada crise dos intelectuais possibilitou a emergência desses novos organizadores de cultura” (SILVA, 2012).

Apesar de contarmos com importantes trabalhos acadêmicos sobre o hip-hop na década de 1990, como os trabalhos pioneiros de Eliane Nunes de Andrade (1996) e José Carlos Gomes da Silva (1997), poucos trabalhos têm sido realizados no sentido de acompanhar o desenvolvimento de rap no Brasil e os principais dilemas enfrentados pelos MCs na atualidade.

Heloisa Buarque de Hollanda, organizadora do projeto editorial *tramas urbanas*³, uma novidade em matéria de cultura periférica, afirma na apresentação do livro de Alessandro Buzo *Hip-hop: por dentro do movimento*: “ainda que a produção cultural das periferias comece hoje a ser reconhecida como uma das tendências criativas mais importantes e, mesmo, politicamente inaugural, sua história ainda está para ser contada.” (BUZO, 2010, p. 5). Para a autora o rap se apresenta como uma resposta política ao direito da periferia de contar sua própria história. Trata-se de um novo capítulo da memória cultural brasileira que lentamente começa a ter o seu reconhecimento.

De uma maneira geral podemos dizer que a pequena quantidade de estudos sobre o rap é reflexo da ausência de uma reflexão maior sobre a música no campo das Ciências Sociais. Segundo José Carlos da Silva: “Apesar de a música surgir como elemento central nas práticas juvenis este aspecto não tem merecido o devido destaque nas etnografias” (SILVA, 1998, p.20). Atualmente, depois de 15 anos desta constatação

³Responsável pela publicação de diversos livros sobre a literatura e práticas culturais das periferias brasileiras. Obras publicadas pela Editora Aeroplano.

de Silva, podemos dizer que este panorama vem lentamente se alterando. De acordo com Rogério de Souza Silva,

No Brasil, o movimento hip hop surgiu na segunda metade da década de 1980. Dispersa e pouco registrada, a história dessa manifestação cultural, que compreende música, dança, poesia, artes plásticas e mobilização social, apenas começa a ser organizada em estudos que comportam diversas áreas do conhecimento, como a sociologia, a antropologia, a pedagogia, a psicologia, o jornalismo e as letras. (SILVA, 2012, p. 28).

O silêncio sobre o papel da música na formação das identidades não pode continuar existindo, pois “a música popular tem feito muito ‘barulho’ para que este silêncio continue prevalecendo”. (SILVA, 1998, p. 22).

Para quebrar esse silêncio, pretendo argumentar que as expressões culturais da música rap brasileira contribuem para a formação de uma contracultura híbrida em sintonia com os dilemas enfrentados nos primeiros anos do tumultuado século XXI.

A preeminência da música no interior das comunidades negras diversificadas da diáspora do Atlântico é em si mesma um elemento relevante para a abordagem sociológica⁴. Conforme assinala Paul Gilroy:

Devido ao fato de que a auto identidade, a cultura política e a estética fundamentada que distinguem as comunidades negras, foram frequentemente construídas por meio de sua música e pelos significados culturais e filosóficos mais amplos que fluem de sua produção, circulação e consumo, a música é particularmente importante (2001, p. 169).

O autor assinala que os estudos de determinados estilos musicais como *o reggae*, *a soul music*, *o rhymin' blues* e o rap devem colocar em evidência suas contribuições estéticas e seu valor político no cenário contemporâneo.

Podemos encontrar prazer nesta história de resistência, mas, mais polemicamente, acho que deveríamos também estar preparados para lê-la política e filosoficamente nos momentos em que ela incorporou e manifestou críticas ao mundo tal como é. As extraordinárias conquistas musicais do Atlântico negro exemplificam largamente esse ponto (2001, p. 171).

⁴De acordo com Gilroy: “A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem”. (2001, p 171).

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, é importante que estudos acadêmicos também passem a abordar as manifestações culturais da periferia pelo viés estético. “A grande maioria dos trabalhos ainda tem caráter externo, isto é, interpretam pelo viés sociológico ou antropológico, tratando a periferia como uma tribo exótica ou um mundo à parte”. No entanto, a autora destaca a recente abertura. “Mas, estamos vivendo um momento histórico, no qual a periferia é o centro das atenções, e isto começa a mudar”. (HOLLANDA apud LEITE, 2013, p. 36).

Criolo chama a atenção para este aspecto negligenciado nos estudos sobre o hip-hop. “É uma questão de abrir este diálogo e as pessoas perceberem que as pessoas fazem rap por opção e não por falta de algum recurso criativo ou falta de senso estético”⁵.

O historiador Antônio Eleilson Leite, coordenador cultural da ONG paulistana Ação Educativa e organizador do seminário “Estéticas da Periferia”, se propôs a investigar o modo como a periferia era abordada pela universidade.

Fizemos um levantamento das teses publicadas até aquele ano e descobrimos que apenas 5% tinham enfoque na produção artística, o restante abordava a questão social ou tinha um viés mais antropológico. A cultura da periferia é sempre muito reconhecida pela sua função social. (...) A produção artística periférica não está exposta à academia como arte; essa ausência de estudos é provocada por puro desconhecimento, é uma cultura que ainda está presa em seu *locus* (LEITE, 2013, p. 32).

Neste trabalho não pretendo bater na velha tecla e reiterar a observação de que o rap “resgata vidas”. O meu interesse por este estilo musical vem da consciência de que o rap exerce algo mais valioso, ele tem o poder de perturbar as estruturas de poder. O “salvacionismo” presente no movimento hip-hop e as imagens atribuídas pelos comentaristas que encaram o hip-hop como um “exército da salvação nas periferias” diminuí bastante sua significação. Temos a caricatura da “república do rap” como um grupo de missionários de roupas largas pronunciando o triunfo de suas verdades absolutas. Preocupa-me muito este estereótipo baseado na visão do rap como uma

⁵ Entrevista disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=folUV7xuDFg>. Acesso em 10 de Janeiro de 2013.

pedagogia simples que serve para tirar as pessoas do “mal caminho”, do mundo do crime e das drogas. A presença de trabalhos sociais no movimento é fundamental na sua constituição e representa um dos legados políticos incontestável do trabalho realizado pelos coletivos de hip-hop pelas periferias do Brasil. Experiências de vida como a de Sabotage, que saiu do tráfico de drogas para se dedicar exclusivamente a cantar rap, são louváveis e se multiplicam a todo o momento. No entanto, bater nesta mesma tecla é, no meu ver, diminuir muito as potencialidades presentes no mundo do rap. Principalmente do ponto de vista estético, esta visão pode obscurecer as qualidades musicais e poéticas das canções de MCs do cenário contemporâneo como Criolo, Shawlin, Marechal e Emicida.

Antes de adentrar nas análises das letras algumas questões de fundo devem ser levantadas. Primeiramente devemos nos perguntar; qual o lugar de fala destas narrativas? Conforme adverte Silva, deve-se realizar as seguintes perguntas: quem a produz? A quem ela se destina?

Os caminhos da pesquisa

O desenvolvimento da pesquisa e seus procedimentos metodológicos foram marcados pela revisão bibliográfica sobre o movimento *hip-hop* e o *rap*, além de estudos sobre música independente, experiência urbana e indústria cultural. Fiz também o uso na pesquisa de um vasto material recolhido na Internet, em especial, de entrevistas concedidas pelos MCs a revistas, programas de televisão e *sites* especializados do movimento *hip-hop*. Realizei duas viagens para as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo para buscar informações sobre o universo da pesquisa. Tentei entrar em contato com os MCs para a realização de entrevistas, no entanto, a extensa agenda de shows e compromissos profissionais dos rappers tornou difícil o encontro com os protagonistas desta pesquisa⁶. Pude realizar duas longas conversas informais com o MC Marechal, a

⁶ Fiz um contato inicial por e-mail com os rappers. Não obtive resposta de Emicida. Recebi respostas da equipe de comunicação de Criolo informando que o artista infelizmente não poderia contribuir com a pesquisa. Entrei em contato com Shawlin, que se interessou em contribuir com o trabalho, mas devido ao desencontro de datas não pude entrevistá-lo.

primeira antes de um show realizado em Recife-PE e a segunda no trajeto Niterói- Rio de Janeiro.

Nesta pesquisa busco descortinar alguns sentidos apreendidos das canções de rappers como Criolo, Shawlin, Emicida e Marechal. Selecionei estes artistas porque acredito que suas obras ajudam a tematizar mudanças importantes no cenário musical do rap na contemporaneidade. Além disso, dei maior atenção a estes artistas e deixei de lado uma análise mais minuciosa da trajetória e contribuição do grupo Racionais MCs, pois outros pesquisadores já realizaram trabalhos importantes⁷ sobre este grupo que continua como grande referência do rap no Brasil. No entanto, não tenho como realizar essa omissão completamente, pois os Racionais MCs aparecem como pano de fundo para algumas discussões que se seguiram no decorrer da obra, tanto pela relevância de sua atuação junto ao cenário do hip-hop brasileiro quanto pelos novos caminhos trilhados por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay no mundo do mercado e da indústria cultural⁸. Além disso, as análises realizadas sobre o grupo merecem ser atualizadas diante das transformações ocorridas no rap brasileiro nos últimos anos.

O rap está presente em todos os estados brasileiros, com cenas sólidas em cidades como Brasília, Belo Horizonte, Salvador, Curitiba e Porto Alegre. No entanto os MCs que possuem maior visibilidade a nível nacional são principalmente os rappers paulistas e cariocas⁹.

Decidi fazer um recorte e centralizar a atenção em quatro MCs: Shawlin e Marechal, do Rio de Janeiro e Emicida e Criolo, de São Paulo. Os quatro rappers tem uma carreira amplamente reconhecida no cenário nacional, realizam shows periodicamente por todo o país, além de incursões no exterior. Uma visita as suas páginas nas mídias sociais como Facebook e Twitter nos permite ver como suas obras são ouvidas e debatidas pelos jovens brasileiros¹⁰. Os MCs seguem caminhos diversos em suas criações estéticas e juntos nos oferecem um pequeno mosaico da amplitude do

⁷ Ver SOUSA (2009); KELL (1999); SILVA (1998); SOUSA, 2012).

⁸ Os rappers atualmente realizam projetos individuais paralelos às apresentações e gravações com os Racionais. Edi Rock, por exemplo, lançou em 2013 o álbum “Contra nós, ninguém será”.

⁹ Os rappers mais conhecidos no Brasil atualmente são MV Bill, Gabriel, o pensador, Marcelo D2, B Negão, Filipe Ret (Rio de Janeiro), Racionais, MCs, Emicida, Criolo, Rael, Rashid, Projota, Fação Central, RZO, dentre outros, (São Paulo). Fora do eixo Rio-São Paulo, podemos destacar nomes como GOG (Brasília); Karol Konka (Curitiba); Renegado (Belo Horizonte); Don L (Fortaleza).

¹⁰ Em consulta realizada dia 01 de Dezembro de 2013 mostra que Emicida têm aproximadamente 1 milhão de seguidores no facebook e mais de 415 mil seguidores no twitter . Criolo têm mais de 600 mil seguidores no facebook e 115 mil seguidores no twitter. Shawlin têm aproximadamente 56 mil seguidores no Facebook e 31 mil seguidores do twitter. Marechal tem cerca de 56 mil seguidores no facebook e 31 mil no twitter.

mundo do rap no Brasil. Eles também apresentam diferentes formas de produção e divulgação de suas músicas, além de posturas diferentes quanto ao relacionamento com a mídia. Acredito que suas músicas permitem apontar as principais tendências do rap brasileiro na atualidade.

Apesar de fazerem parte do novo cenário do rap brasileiro, Criolo, Emicida, Marechal e Shawlin possuem uma longa trajetória no movimento hip-hop.

Criolo tem mais de 20 anos de rimas. O MC ganhou visibilidade nacional com o lançamento do seu segundo álbum, *Nó na Orelha*, disco inovador no seio do rap por misturar diversos gêneros musicais como samba, *reggae*, *afrobeat*, bolero, etc¹¹. Suas composições abordam temas decisivos da realidade social brasileira a partir de um olhar que consegue fugir do senso comum e provocar um “nó na orelha” do ouvinte.

Emicida, apesar de ser o MC mais novo entre os selecionados, é o rapper que atualmente tem alcançado maior destaque nos meios de comunicação de massa. Ele possui um ritmo de produção intenso e tem lançado um álbum a cada ano. Sua rápida transição do “mundo das ruas” aos holofotes da indústria cultural representa uma ótima oportunidade para refletir sobre os rumos do rap no Brasil.

Shawlin faz parte da chamada nova escola do hip hop carioca e canta rap desde os 12 anos de idade. Ele se destaca pelo modo como articula as palavras na construção das letras e pela habilidade e velocidade das rimas. Suas músicas tem uma relação profunda com a agitação da vida urbana e conseguem expressar tanto uma crítica das atuais condições de vida nas grandes cidades quanto revelar a “alma encantadora das ruas”.

Marechal é um rapper atuante e comprometido com as ideias do hip-hop. Desenvolve uma série de trabalhos sociais como a batalha do conhecimento, onde os duelos de MCs se pautam em temas escolhidos pelo público e expostos em um quadro; e o projeto Livrar, onde distribui livros em shows de rap. Suas músicas expressam uma visão crítica do mundo contemporâneo e a ética do “vale tudo por dinheiro”. Seu trabalho assume uma dimensão de resistência frente a transformação do rap em mais uma mercadoria enlatada para consumo das massas.

O estudo das músicas foi desenvolvido no sentido de compreender os sentidos atribuídos à experiência urbana e os principais dilemas enfrentados pelos artistas no atual cenário cultural brasileiro.

¹¹Este trabalho de misturar outros gêneros musicais no rap foi realizado por Sabotage, que gravou com bandas de rock como Sepultura e articulou de maneira primorosa o hip-hop com o samba.

Para uma análise mais ampla dos conteúdos das canções do rap no Brasil, realizei uma seleção preliminar de aproximadamente 50 discos de rap produzidos no período de 2000 a 2013. Em seguida, escolhi o que considero os álbuns mais significativos para a elaboração das análises sobre as temáticas em debate. A escolha levou em consideração a relevância dos MCs dentro do atual cenário do rap brasileiro e a ampla repercussão de suas obras no seio do movimento hip-hop.

Parte substancial da pesquisa foi alicerçada na escuta, transcrição e análise das letras presentes dos seguintes álbuns:

Criolo: *Ainda há tempo* (2006)

Criolo: *Nó na orelha* (2011)

Criolo e Emicida: *Ao vivo* (2013)

Shawlin: *Ruas Vazias* (2007)

Shawlin: *Orquestra simbólica* (2012)

Emicida: *Pra quem já mordeu cachorro por comida até que eu cheguei longe* (2009).

Emicida: *Emicídio* (2010).

Emicida: *Doozicabrava e a Revolução silenciosa* (2011).

Emicida: *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui* (2013).

Quinto Andar: *Piratão* (2005).

MC Marechal. (Sem álbum lançado). Compilação de músicas disponíveis na internet. (2000-2013)

Selecionei álbuns lançados no mercado entre os anos de 2000 e 2013, sobretudo pela percepção de que a partir do início do século XXI ocorre uma mudança significativa no “mundo do rap” brasileiro. A maior visibilidade na indústria de entretenimento, assim como a incorporação do rap a uma lógica de mercado configura novos contornos a este estilo musical geralmente associado aos guetos das grandes metrópoles.

Neste trabalho pretendo também realizar uma escuta atenta para as particularidades da produção musical e poética dos MCs Criolo, Emicida, Marechal e Shawlin. Na ressonância dos ecos sonoros das canções busco refletir sobre dois aspectos que considero centrais no atual mundo do rap. O primeiro diz respeito à leitura elaborada pelos MCs sobre a experiência urbana nas grandes cidades brasileiras. A segunda questão diz respeito ao modo como esta produção se insere no mercado musical e na indústria de entretenimento do país.

A estrutura da tese está dividida em quatro capítulos e uma conclusão.

No primeiro capítulo será realizada uma contextualização preliminar do surgimento e desenvolvimento do movimento hip-hop. Neste capítulo apresento os elementos que compõem a cultura hip-hop e situo a chegada do rap no Brasil.

No segundo capítulo realizo uma pequena apresentação da trajetória dos MCs selecionados para a pesquisa, além de introduzir um pouco do seu legado musical.

No terceiro capítulo inicio a análise das composições elaboradas por alguns rappers brasileiros. Realizo uma reflexão sobre as dimensões da experiência urbana traduzidas nas músicas de Criolo, Shawlin, Emicida e Marechal.

No quarto capítulo busco discutir a presença dos rappers brasileiros na grande mídia e a sedução da sociedade do espetáculo.

Na conclusão, além de um resumo da discussão levantada no decorrer do texto, pretendo levantar algumas considerações sobre as perspectivas de futuro apontadas pelo rap brasileiro.

Gostaria de partilhar com os leitores algumas aspirações. Espero que de alguma maneira este trabalho permita compreender melhor a produção atual do rap nacional e seus dilemas e contribua para o reconhecimento do potencial do rap no cenário cultural brasileiro. Além disso, gostaria que este trabalho despertasse no leitor o interesse em realizar uma escuta atenta das músicas e versos dos rappers. Quem sabe meu texto possa ajudar o leitor a arriscar outras aventuras sonoras e investigativas.

CAPÍTULO 1. PELOS CAMINHOS DO RAP

Bem-vindo à Universal Zulu Nation. Movimento Internacional da Consciência HIP HOP. Conhecimento, Sabedoria, Entendimento, Liberdade, Justiça, Igualdade, Paz, Unidade, Amor, Respeito, Trabalho, Diversão. Transformando o negativo em positivo

Abertura da página oficial na internet da *Zulu Nation*.

Entre a Jamaica e os E.U.A.: A formação do hip-hop

Gostaria de começar esta discussão situando o surgimento do movimento hip-hop e de sua cultura musical. Apresentarei de forma resumida a trajetória de formação do hip-hop nos E.U.A e seu desenvolvimento no Brasil¹². Meu objetivo é apresentar um pano de fundo para a discussão que se seguirá nos próximos capítulos.

O período de emergência do hip-hop é marcado pelo avanço do desenvolvimento técnico dos meios de produção musical, assim como pela expansão dos meios de comunicação de massa, que ajudaram a disseminar pelos quatro cantos do mundo esta nova “trilha sonora dos guetos”.

As primeiras batidas sonoras do rap foram escutadas no maior centro do capitalismo, os E.U.A., como uma forma renovada de resistência da juventude negra e imigrante. A revolta ressoou dos toca-discos e dos alto-falantes inspirando a invenção e a experimentação de novas sonoridades em consonância com a atmosfera urbana em transformação. Esses jovens passaram a produzir uma estética inovadora, com referenciais particulares. A produção de um estilo de vida próprio, com a invenção de

¹²Para uma visualização mais aprofundada da história do hip-hop nos E.U.A., sugiro a leitura de ROSE (1994). Sobre a recepção do rap no Brasil, conferir os trabalhos de SILVA (1998); ANDRADE (1996).

uma nova linguagem associada às ruas, foi importante na demarcação desta diferença inaugurada pelo movimento hip-hop em meio à massificação da cultura pop. O hip-hop também foi importante para a criação de uma nova sensibilidade apta a participar dos novos cenários apresentados nas grandes metrópoles do mundo.

As discussões sobre origens quando se debate questões culturais geram várias controvérsias. O rap, como outros estilos musicais, têm também suas narrativas de origem. Nesta narrativa o hip hop aparece como um produto cultural híbrido concebido a partir de cruzamentos entre o Caribe e os E.U.A. Apesar do bairro nova-iorquino do *Bronx* ser considerado o “berço do hip-hop”, suas “origens” remetem a Jamaica.

Paul Gilroy apresenta a formação da cultura musical do rap da seguinte forma.

A cultura hip-hop foi fruto mais da fecundação cruzada das culturas vernáculares africano-americanas com seus equivalentes caribenhos do que do florescimento pleno formado das entranhas do blues. O catalisador imediato para o seu desenvolvimento foi a relocação de Clive “Koll DJ Herc” Campbell de Kingston para a rua 16 no Bronx. A dinâmica sincrética da forma foi ainda mais complicada por uma contribuição claramente hispânica e uma apropriação dos movimentos da break dance que ajudaram a definir o estilo em seus estágios iniciais. (GILROY, 2001, p.89).

Na década de 1960, o jamaicano Clive Campbell, que mais tarde ficou internacionalmente conhecido como Kool Herc, desenvolvia alguns experimentos musicais nos *sound systems* em Kingston, sua cidade natal. Os *sound systems* eram espaços de diversão dos jovens jamaicanos em que o *toast*, mais tarde chamado de MC, era responsável por conduzir as músicas dos bailes. Entre o final de um som e o início de outro, os *toasts* mandavam recados, recitavam poesias e animavam os bailes de diversas formas. Com o passar do tempo eles começaram a improvisar e inserir vocais nos trechos instrumentais de algumas músicas. Assim nascia a forma musical inicial característica do rap: a poesia falada e cantada por cima de um ritmo.

No início da década de 1970, Campbell realizou o empreendimento muito comum para os afro-caribenhos de sua geração, a experiência da diáspora. Ele parte para os E.U.A. e traz em sua bagagem suas vivências adquiridas nos bailes de Kingston. Toda esta experiência musical é contextualizada a partir da “cultura de rua” emergente nos bairros negros de Nova York.

Os componentes musicais do hip-hop são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no *South Bronx*, onde a cultura jamaicana do *sound-system* foi transplantada durante os anos 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a auto percepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular. (GILROY, 2001, p.89)

O rap enquanto gênero musical autônomo se desenvolveu nos guetos dos EUA, mais especificamente no bairro nova-iorquino do Bronx. Em meio à devastação urbana, os bairros negros de Nova York eram vistos como espaço de desintegração social, o que levou a proliferação de estigmas associados à violência urbana. O hip-hop surge como uma resposta afirmativa em relação a esse imaginário marcado por estereótipos negativos. De acordo com Trícia Rose, os jovens do *South Bronx* encontraram “saídas criativas e agressivas para a sua expressão e identificação” (ROSE, 1997, p.202). Esses jovens fizeram da rua a sua casa, gestando um movimento que “construiu uma rede cultural própria, que pudesse se mostrar alegre e compreensiva de grupos e turbas de bairros na era da nova tecnologia”. Esses jovens partilhavam de diversas origens étnicas e nacionais. “Negros norte-americanos, jamaicanos, porto-riquenhos e outros povos do Caribe, com raízes em contextos pós-coloniais, reformularam suas identidades culturais e suas expressões em um espaço urbano hostil, tecnologicamente sofisticado e multiétnico” (1997.p.202).

O rap é um estilo musical criado a partir da influência cruzada de diversas referências culturais: das rimas cantadas do *toast* jamaicano, da linguagem das ruas própria dos guetos nova-iorquinos e do discurso político do movimento negro norte-americano.

Afrika Bambaataa, em entrevista ao documentário *Scratch*, apresenta a paisagem social do bairro do Bronx.

Este conjunto é o conjunto *Bronx River Houses*, o berço da cultura hip-hop e o lar de Deus. Uma pequena Vietnã, tão perigosa que nem a polícia entrava. Havia muita violência entre gangues, o que gerou uma conscientização social. Foi por isso que formamos a *Zulu Nation*. Tentamos transformar a afiliação às gangues em algo positivo. Começamos a organizar as pessoas na rua, os grupos de dança, os *b-boys* e as *b-girls*, os rappers e os grafiteiros para criar esta cultura. (LEAL, 2007, p.25)

Neste mesmo contexto, o grafiteiro Fab 5 Freddy, em depoimento presente no filme *Além do Bronx*, salienta: “O rap começou nos anos 70. As gangues do Bronx cansaram-se de se arrebentar em briga e decidiram canalizar a energia para algo mais criativo: a luta pela supremacia musical”.

É neste ambiente que a expressão **hip-hop** surge para designar este conjunto de práticas culturais periféricas e divergentes.

No documentário *Walk this way*, que conta a trajetória do grupo Run DMC, Grandmaster Flash relata o ambiente das festas de rua produzidas no Bronx. “Nos primeiros anos houve muita experimentação e muita coisa era feita ao ar livre, em festas de rua. As pessoas da vizinhança se reuniam nos parques e tocávamos de graça pra gente de todas as idades, desde criancinhas até avós e avôs”. (LEAL, 2007, p.27).

Neste sentido, o hip-hop surge como uma resposta ao mesmo tempo política e cultural dos jovens das periferias urbanas. A cultura política forjada no movimento hip-hop emergiu como uma fonte de formação de identidade para os jovens em um contexto em que a esfera pública e as instituições locais de apoio foram destruídas. Essas identidades foram forjadas “a partir de modas e linguagens, de nomes e ruas”. Tricia Rose destaca a rede de solidariedade estabelecida pelos membros do hip-hop na formação de grupos, coletivos, *crews*, posses e associações: “O grupo como um tipo local de identidade, de filiação grupal e com um sistema de segurança próprio, surge em quase todas as músicas do rap, nas dedicatórias das fitas cassete, nas performances musicais para o vídeo e nas entrevistas com artistas na mídia” (ROSE, 1997, p.202). Esses grupos formam um novo tipo de família e contribuem para a construção de redes comunitárias de apoio mútuo.

Paul Gilroy define o hip-hop como “o poderoso meio expressivo dos negros urbanos pobres da América, que criaram um movimento jovem global de considerável importância” (2001, p.89).

Neste sentido, o desenvolvimento do hip-hop nos anos 1970 nos EUA representou uma fonte de formação de uma identidade alternativa para os jovens pobres dos subúrbios, em sua grande maioria pertencentes às comunidades negras e latinas. Essas identidades híbridas, elaboradas por esses jovens, tinham como referencial o “cotidiano das ruas”.

A obra da professora de História e pesquisadora Tricia Rose, *Black noise: Rap Music and black culture in contemporary America*, representa um marco teórico fundamental no estudo da música rap. No Brasil ainda não temos acesso à obra traduzida¹³. Contamos apenas com a tradução de um dos capítulos da obra no livro *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*, organizado por Herschman (1997). O ensaio de Tricia Rose, intitulado “Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop”, apresenta o contexto social em que emergiram os elementos do hip-hop:

A vida as margens da América Urbana e pós-industrial está registrada no estilo, som, música e temática hip-hop. Emergente da interseção entre a perda e o desejo da cidade pós-industrial, o hip-hop lida com as dolorosas contradições da alienação social e da imaginação profética. Expressão cultural da diáspora africana, o hip-hop tem se esforçado para negociar a experiência da marginalização, da oportunidade brutalmente perdida e da opressão nos imperativos culturais da história, da identidade e das comunidades afro-americanas e caribenhas. É da tensão entre as fraturas culturais, produzidas pela opressão da era pós-industrial, e os compromissos com a expressividade da cultura negra que o hip-hop foi levado a uma discussão crítica (ROSE, 1997, p. 192).

Discorrendo sobre a história da emergência do hip-hop nos guetos da metrópole norte-americana, Nova York, a autora chama a atenção para a operação de extrair diversão e arte das ruínas da decadência urbana.

Seus primeiros praticantes vieram do final da era de uma grande sociedade, do crepúsculo da América no qual se vivenciou, por um curto período de tempo, anterior à era Bush-Reagan, um compromisso federal com os direitos civis dos negros. No hip-hop essas partes, pessoas e instituições sociais abandonadas foram fundidas e depois recuperadas não só como fonte de prazer (ROSE, 1997, p. 192-3).

Neste estudo pioneiro sobre o hip-hop nos EUA, a autora observa que apesar do rap ter sido um dos produtos mais negociados no mercado fonográfico em meados da década de 1990, ele continua desafiando o monopólio do mundo da música. Neste

¹³O texto pode ser encontrado na internet no original em inglês.

sentido, a autora afirma que o hip-hop é “um estilo que ninguém segura”, em permanente construção, que joga com as distinções e as hierarquias ao usar sua produção como mercadoria para reivindicar um espaço cultural próprio.

Conforme assinala Keith Negus

O rap se transformou em uma prática cultural que implica a apropriação criativa do som, da imagem e tecnologias disponíveis, e sua reconstituição como nova forma artística. (...) nesse processo, a prática criativa e o discurso originaram um tipo particular de identidade cultural e política que pode ser entendida em termos de uma longa tradição de atividade criativa negra não só dentro dos Estados Unidos, mas também no contexto de uma diáspora do Atlântico negro. (NEGUS, 2011, p. 62).

A produção teórica específica sobre o tema tem convergido em situar o rap como herdeiro de uma tradição cultural de luta e resistência que se propagou para o mundo a partir da diáspora africana. De acordo com Paul Gilroy, a música dos afro-descendentes tem sido utilizada como um importante elemento aglutinador de uma contracultura híbrida nas Américas. Ela difundiu hábitos, preservou e transformou tradições e costumes. A música negra produziu uma linhagem diversa de estilos e ritmos que se fundem em novos desdobramentos. As fusões e trocas do *blues* e do *jazz*, a mistura explosiva do *soul* e do *funk*, assim como os registros contemporâneos da articulação dos ritmos do samba no rap, compartilham uma “estrutura de sentimentos” e um território de criatividade estética.

O universo do hip-hop

O hip-hop se insere em um campo de cultura política e social amplo, onde se destacam:

- O **rap** (originalmente derivado da sigla de *rhythm and poetry*), estilo musical produzido por um **MC**¹⁴ e um **DJ**¹⁵.
- O **Graffiti**: a arte do spray que transforma os muros e paredes dos edifícios, viadutos, terrenos baldios das cidades, etc.
- O **Break**: a dança de rua executada pelo **b-boy**¹⁶ e pela **b-girl**.

Atualmente se discute a incorporação de outros elementos no desenvolvimento e expansão do hip-hop. Muitos integrantes do movimento falam atualmente em um quinto elemento, o conhecimento. Esta dimensão do hip-hop inclui estudos de textos sobre a história do movimento e a produção poética e literária, que os próprios autores têm classificado de literatura e poesia periférica, divergente ou “marginal”. Nos dias atuais a literatura e a poesia periféricas ou marginais contam com uma rede própria de produção e distribuição¹⁷.

Os cinco elementos estão intimamente relacionados. É comum em shows de rap a presença do *graffiti* e apresentações de *break*. De acordo com Zeni “apesar de independentes uns dos outros, os rappers, DJs, grafiteiros e *b-boys* se sentem irmanados, e alguns deles podem desempenhar mais de uma função. (ZENI, 2004, p.230).

Acho oportuno apresentar estes elementos para situar sua importância na formação da cultura hip-hop como um universo mais amplo que a música rap. Apesar de o meu objeto ser especificamente um elemento musical do hip-hop, acho interessante chamar a atenção para a articulação existente entre o rap e os demais elementos do movimento.

Apoiada na reflexão do cineasta e crítico da cultura Arthur Jafa, a historiadora Tricia Rose mostra as confluências estéticas entre os elementos que compõem o hip-hop. Para a autora, “as conexões estilísticas existentes entre o break, o grafite, o rap e a construção musical estão centradas em torno de três conceitos: o de fluxo, o da estratificação e o das rupturas sucessivas” (ROSE, 1997, p. 206-7).

A autora refina estas categorias analíticas e argumenta que “no hip-hop, as linhas visuais, físicas, musicais e líricas são compreendidas em movimentos interrompidos

¹⁴ Derivado de *Master of Ceremony*, mestre de cerimônia.

¹⁵ Derivado de *Disc Jockey*.

¹⁶ Derivado de *break boy*.

¹⁷ Entre as demais editoras voltadas para as temáticas urbanas, a Editora Aeroplano criou o selo “Tramas Urbanas” onde tem lançado títulos relacionados às estéticas das periferias.

bruscamente por cortes certos e angulares, que sustentam o movimento através da circulação e da fluidez”.

Encarado como intervenção e denúncia urbana, o *graffiti* hoje está incorporado à paisagem urbana e se impõe no imaginário das grandes cidades. Ele realiza a necessidade de expressão para aqueles que têm pouca possibilidade de se pronunciar para o mundo. Assim como o rap, o *graffiti* nasce da necessidade de passar uma mensagem em meio às ruas da selva de concreto. Ele provoca o olhar para a cidade.

No *graffiti*, “as letras longas, sinuosas, radicais e curvas são quebradas e camufladas por repentinas rupturas no traço. As letras pontiagudas, angulares e fraturadas são escritas em itálicos exagerados que sugerem o movimento de ida e vinda” (ROSE, 1997, p. 206).

O *Break* é um estilo de dança de rua surgido na década de 1960 nos bairros pobres de Nova Iorque. Tricia Rose caracteriza os movimentos acrobáticos da dança da seguinte forma:

A dança *break* desloca o fluxo e as rupturas sucessivas. Os pulos e os imobilismos são movimentos a partir dos quais as articulações são golpeadas bruscamente por posições angulares. Dessa forma, esses movimentos bruscos acontecem em uma parte da articulação após um movimento prévio – criando um efeito semilíquido no qual se desloca a energia da ponta do dedo ao dedo do pé. (1997, p.207).

No Brasil, o *break* foi um elemento fundamental na formação do hip hop. Grandes referências do rap nacional como Mano Brown e Thaide iniciaram sua participação no movimento dançando *break*.

No que diz respeito ao elemento musical, Tricia Rose faz referência a estrutura rítmica inovadora proposta pelo **rap**. Descrevendo as características estilísticas da musicalidade do rap, a autora afirma:

A música e a vocalidade no rap também privilegiam o fluxo, a fluidez e as rupturas sucessivas. Em suas músicas os rappers falam explicitamente do fluxo, referindo-se a uma habilidade de se descolar de maneira fácil e poderosamente através de sons complexos, assim como de circular através da música (1997, p.207-8).

O ponto alto da caracterização elaborada por Tricia Rose é o momento em que descreve a atmosfera musical do hip-hop e destaca a importância da prática criativa do *sampler* e *scracht*, técnicas desenvolvidas pelos **DJs**.

O fluxo e o movimento das guitarras e baterias, no rap, são cortados bruscamente por arranhões (um processo que realça a forma como a fluência do ritmo básico é rompida). Também a cadência rítmica é interrompida pela passagem de outras músicas. A “gagueira” no rap, que se alterna com a aceleração de certas passagens, sempre se deslocando de acordo com a batida ou em resposta a ela, é um elemento que constantemente compõe a estrutura deste tipo de música (1997, p.208).

Essa é talvez uma das melhores descrições já feitas sobre a estrutura musical do rap. A autora chama a atenção para a inovação dos rappers em estabelecer em suas músicas diálogos com outras canções a partir dos *samplers*.

Aliás, quase sempre os rappers usam a música como uma parceira rítmica. Esses movimentos verbais realçam o fluxo lírico e salientam as rupturas. (...) os DJs colocam, literalmente, os sons uns em cima dos outros, criando um diálogo entre as palavras e os sons sampleados (1997, p. 208).

Analisando o significado dos elementos estilísticos presentes na estrutura do rap, a autora afirma que eles possibilitam o exercício da resistência política. Na sua concepção essa convergência estética proporciona uma chave analítica para pensar a postura política do movimento

como um projeto de resistência e afirmação social: eles criam, sustentam, acumulam, estratificam, embelezam e transformam as narrativas. Mas também estão preparados para a ruptura e até encontram prazer nela, pois de fato planejam uma ruptura social. Quando essas rupturas acontecem, eles as usam de forma criativa, como se fossem organizadores de um futuro em que, para sobreviver, é necessário executar transformações sucessivas no espaço táctico (1997, p.208).

A revolução musical dos DJs

*A arte do toca-discos ser popularizada,
como um violão, um baixo, um piano,
pra nós ainda é um sonho, mas vocês tão ligados,
vários irmãos estão empenhados. RZO¹⁸*

O desenvolvimento do rap se deve, em grande parte, ao desenvolvimento das habilidades e da cultura musical dos DJ's. As inovações técnicas e as saídas criativas para a formulação de uma estética musical inovadora foram decisivas para a afirmação do rap como um gênero musical emergente no mundo da música contemporânea. Conforme assinala Paul Gilroy:

O refinamento das técnicas de corte e mixagem por meio do *sampling* digital, que levou a forma muito além da competência das mãos sobre as *pick-ups*¹⁹, significam que as regras estéticas que o governam são pressupostas em uma dialética da apropriação de resgate e combinação que cria prazeres especiais e não se limita ao complexo tecnológico no qual se originou. (..) Daí a forma deliberadamente fraturada dessas peças musicais(1997, p.209).

É creditado a Grandmaster Flash a inovadora técnica de *scratch*²⁰. As técnicas de recortar e mixar trechos de um disco e colar em outro, fazer *scrath* e samplear outras bases musicais constituem as principais contribuições dos DJ's para o universo da música jovem contemporânea, sendo absorvido por diversos estilos do universo da música eletrônica como o *Drum n'bass*, a *Jungle music*, o *Dubstep*, o *Ragga*, o *Dancehall*, entre outros.

18 Rapaziada da Zona Oeste, grupo de rap de São Paulo formado por DJ CIA, Helião, Sandrão e Negra Li.

¹⁹ Instrumento musical operado pelo DJ. Consiste já junção de dois toca-discos e um *mixer*.

²⁰ Operação característica do rap onde o DJ roda o disco para frente e para trás criando um som "raspado"

Para uma melhor visualização de como se apresenta esteticamente a sonoridade da música rap, é interessante pensar sua estrutura musical como uma “estética da bricolagem”. Essa postura concebe a arte da “gambiarra”, da mistura e das colagens. Muitas vezes a negociação entre os elementos a serem absorvidos na sonoridade do rap revela uma estratégia de apropriação seletiva de diversos estilos musicais. Por cima de uma batida *Miami Bass*²¹, os DJs brasileiros da atualidade cada vez mais incrementam suas costuras com sonoridades extraídas da música popular brasileira como o Brega, Samba, Forró, Choro, etc. Herschmann chama a atenção para esta operação como um ato de subversão simbólica: “este tipo de postura, além de garantir visibilidade no mercado, lhes permite, também, opor uma resistência bastante peculiar: apropriar-se das modalidades oficiais e realizar uma constante pilhagem” (1997, p. 75).

Essa mesma perspectiva é adotada por Trícia Rose. Para a autora, o hip-hop realiza uma apropriação constante do capital cultural institucionalizado, ou seja, está em contínua negociação e tensão com ele.

Neste sentido, o funk e o hip-hop constituem manifestações culturais que, se não apresentam uma perspectiva claramente agregativa, pelo menos veem na ‘negociação e na apropriação de ‘patrimônios culturais alheios’ uma prática legítima e crucial do processo de renovação deste grupo cultural. (1997, p.82).

Um dos mais importantes e decisivos impulsos para o desenvolvimento do movimento rap está, portanto, associado à transição da tecnologia de recursos analógicos para digitais que ocorreu na passagem dos anos 1970 para os anos 1980, nos EUA.

O rap nasceu da tecnologia comercial da mídia: discos e toca-discos, amplificadores e aparelhos de mixagem. Seu caráter tecnológico permite que seus artistas criem uma música que não poderiam produzir de outra forma, seja porque não poderia arcar com os custos dos instrumentos necessários, seja porque não teriam formação musical para tocá-los. A tecnologia faz dos DJ’s verdadeiros artistas, e não consumidores ou simples técnicos. (SHUSTERMAN, 1998, p.154-155).

21 Base rítmica muito utilizada no funk carioca.

Para exemplificar esta característica basta examinar o uso do “*sampler*”, atividade vital dos DJs e produtores musicais no rap. O *sampler* consiste no recorte de trecho de uma música e sua inserção em uma nova composição. Trata-se de um exercício de *Bricolage*. Esta prática de recortar e colar põe em xeque toda ideia de originalidade e autenticidade. Sob as condições de reprodução técnica na música contemporânea, assim como no cinema segundo Walter Benjamin (1985), a aura da autenticidade não faz mais sentido, pois tudo se copia. Deste modo, no universo musical do rap, ninguém é “dono do som”, ele pode ser sampleado infinitamente e se recriar a partir de novas misturas. Este caráter inventivo deixa para trás qualquer discussão sobre a originalidade e tradições imutáveis. A tradição formada a partir do universo musical do rap, só pode existir sob a forma de uma “tradição inventada”, pois sua estética se apresenta irrevogavelmente sob a forma do *bricoleur* que consiste no “pegar e misturar”.

Pelas ruas do Brasil

No final dos anos de 1970, a partir da experiência do Bronx, o *hip-hop* e o *rap* espalham-se pelos Estados Unidos. Tricia Rose afirma que “em uma década Los Angeles, County (especialmente Compton), Oakland, Detroit, Chicago, Houston, Atlanta, Miami, Newark, Trenton, Roxbury e Filadélfia desenvolveram um cenário de *hip-hop* local”. (1997, p. 211).

A rápida circulação de bens culturais proporcionada pela globalização, assim como a ampliação do acesso a tecnologias de som e imagem e a conseqüente rapidez e amplitude de sua circulação, são componentes fundamentais para a compreensão da globalização da cultura *hip-hop*.

Afrika Bambaataa, ao pensar a Zulu Nation como Nação Universal, ajuda a difundir para outros continentes os elementos da cultura hip hop. No decorrer da década de 1970a estética e as expressões do hip-hop alçam voos para além das fronteiras dos

EUA e aterrissam em várias partes do mundo. Em poucos anos as maiores metrópoles do mundo como São Paulo, Berlim, Tóquio, Paris e Londres já presenciavam a nova cultura das ruas resignificando os espaços públicos decadentes dos centros urbanos.

O rap está presente hoje em vários países. Sua presença é visível em locais como, por exemplo, Chile, México, Cuba, Argentina, Portugal, França, Alemanha, Espanha, Inglaterra, Japão, Índia, Angola, Zimbábue, Quênia, África do Sul, Irã, dentre outros espalhados pelo mundo.

O hip-hop chega ao Brasil no início da década de 1980 como resultado deste movimento e circulação de pessoas e de informações. Os primeiros discos de rap foram apresentados ao público brasileiro por pessoas que trouxeram na bagagem de suas viagens aos Estados Unidos a nova cultura musical que movimentava a juventude norte-americana. A mídia foi outro grande veículo facilitador desta dispersão do hip-hop pelo mundo.

No Brasil, a emergência desta manifestação cultural veio, como no caso do funk, influenciada pela efervescência da “cultura Black” dos anos 1970²². Neste período, especialmente nas cidades de São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, os bailes blacks atraíam uma boa parcela da juventude negra e pobre que viam nestes ambientes um dos poucos espaços de diversão e afirmação da identidade negra. As festas eram comandadas por equipes de som como a *Chic Show*, a *Zimbabwe* e a *Black Mad*, que se tornaram muito importantes para o desenvolvimento do *rap* no Brasil. Elas realizaram apresentações e concursos que promoviam o registro fonográfico das primeiras músicas de rap gravadas no país.

As discussões e experiências do movimento dos direitos civis e do Black Power dos E.U.A se espalharam pelo mundo e chegaram ao Brasil a partir de uma rede de articulação que atribuía a música um lugar central na circulação de uma cultura política que registrava as lutas pela emancipação em outras partes do mundo. Os indivíduos que constituíram as manifestações do hip-hop no Brasil absorveram estas influências em um contexto radicalmente distinto.

Avaliando a disseminação das culturas expressivas do Atlântico negro pelo mundo, Paul Gilroy observa que “a apropriação dessas formas, estilos e histórias e luta em tão grande distância física e social é, por si só, uma questão interessante para os historiadores culturais” (2001, p.175). Deslocadas de suas condições originais de

²²Cf. Eliana Nunes de Andrade (1996); José Carlos Gomes da Silva (1998); Janaína Rocha et al. (2001).

existência, as trilhas sonoras dessa irradiação cultural rapidamente se fizeram presentes em vários países. Para o autor, o compartilhamento de experiências comuns facilitou a irradiação dessas formas e estilos culturais “dentro dos espaços clandestinos, alternativos e públicos constituídos em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música”. O contexto urbano no qual estes estilos foram formados facilitou as zonas de identificação através do mundo. Segundo Gilroy: “Ela foi facilitada por um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares – mas de modo algum idênticas – de segregação racial (...)”. Além disso, a luta por direitos iguais e a perspectiva da emancipação social serviram como catalisadores para a odisseia do hip-hop pelo planeta. “A linguagem inevitavelmente política da cidadania, justiça racial e igualdade foi um dos diversos discursos que contribuíram para esta transferência de formas culturais e políticas e de estruturas de sentimento” (2001, p.177-178).

A ocupação do centro da cidade foi uma marca característica do início do hip-hop no Brasil. Diferente do contexto norte-americano, onde a cultura de rua se estabeleceu nos guetos, o hip-hop brasileiro foi forjado no coração do centro urbano de São Paulo.

Inicialmente, o Break foi o principal elemento aglutinador na formação do hip-hop. Praticado por jovens, em sua maioria *office-boys*, que circulavam pelo centro da cidade, nas horas vagas escutavam as músicas e praticavam os passos da nova dança de rua. Nelson Triunfo, um dos principais difusores do movimento no país, afirma que ocorreram algumas situações curiosas neste contexto: “*office boys* que paravam para ver a roda de break e chegavam atrasados no trabalho. Alguns perderam o emprego por isso, e depois apareceram na roda e começaram a dançar com a gente, viraram b-boys”. (BUZO, 2010, p.203).

O *break* chega ao Brasil como a mais nova moda das pistas de dança dos E.U.A. Curiosamente, é a classe média e alta de São Paulo quem primeiro absorve este estilo de dança de rua em um contexto deslocado de suas origens nos guetos. A discoteca *Fantasy*, localizada em Moema, um bairro de classe média de São Paulo, foi um dos primeiros locais no Brasil a tocar as músicas de rap norte-americano e incorporar o *break* nas pistas de dança. Nelson Triunfo participou deste momento e relata a ambiguidade marcada por esta situação curiosa: “foi muito estranho o que aconteceu com o *break* no Brasil: os ricos eram as únicas pessoas que conseguiam viajar para os Estados Unidos e lá descobriram esta nova dança” (TRIUNFO *apud* ROCHA et al., 2001, p. 46).

O centro de São Paulo foi um espaço confluência por ser uma região bastante frequentada por jovens que viviam nas mais diversas localidades da capital. A região do Largo São Bento foi um dos espaços que virou referência para esta prática cultural, sendo conhecida como “o espaço break da cidade”.

Nelson, personagem marcante neste período embrionário do hip-hop no Brasil, relata os primeiros registros do break na cidade de São Paulo.

Entre 1983 e 1984, muitos guardas implicavam com a gente, por isso não tínhamos um lugar definido para dançar, mas geralmente ficávamos na região central. Fomos levados para delegacia várias vezes. A polícia dizia que a gente não podia dançar na rua porque a multidão parava para ver aquilo e atrapalhava a passagem dos pedestres (BUZO, 2010, p.23).

Desde o início o hip-hop incomodou os setores conservadores da sociedade brasileira. Os pioneiros do movimento lembram as constantes abordagens policiais. Nelson Triunfo conta que

era uma loucura, as pessoas paravam de trabalhar, fechavam a roda. Aí, a gente tinha problemas, porque a polícia baixava, prendia gente, dispersava. Eles pediam carteira de trabalho. Eu virei freguês da delegacia. Tinha um delegado que gostava de mim e quando eu chegava lá ele perguntava: ‘Por que trouxeram esse cara aí de novo? Vai embora’. O cara tava de saco cheio de mim (BUZO, 2010, p.23).

Curiosamente, neste mesmo período começa a surgir o interesse midiático nesta manifestação cultural e o break passa a ganhar visibilidade no plano nacional. A roda de break desenvolvida nas ruas da cidade de São Paulo logo apareceu na mídia, em jornais e revistas. Segundo Nelson Triunfo “Ainda em 1984, essa repercussão levou a gente para a televisão, quando eu e outros b-boys participamos da abertura da novela *Partido alto*, misturando movimento de break com passos de samba” (BUZO, 2010, p.23-24).

Alguns frequentadores das rodas de break da estação São Bento, onde se formou “o embrião do hip-hop brasileiro” se deslocaram para a região da Praça Roosevelt e consolidaram um novo espaço de encontro dos membros da cultura hip-hop. Alguns dos principais grupos da época foram formados nesse local como os Racionais MC’s, DMN, Doctors MC’s, Thaide e DJ Um.

A partir do início da década de 1990, começam a surgir uma série de organizações dentro do movimento hip-hop no intuito de coordenar e promover a difusão da cultura de rua. Um desses grupos, o MH2O, Movimento Hip-Hop Organizado, idealizado por Milton Sales²³, tinha como objetivo “fazer uma revolução cultural no país”. Essas organizações, chamadas de *crews* ou *posses*, integravam MCs, DJs, b-boys e grafiteiros em projetos comuns e na realização de atividades como palestras, grupos de estudos, oficinas de dança de rua, grafitti, dentre outras.

No Brasil, assim como em outras localidades, o rap se consolidou como o elemento de maior visibilidade e representatividade dentro do hip-hop.

A incorporação do gênero musical rap no Brasil se deu basicamente por membros das periferias das grandes metrópoles. A maioria dos rappers no Brasil tem poucos recursos e se encontra em uma situação econômica marginal. No entanto, cada um deles batalha para encontrar meios para que sua produção musical possa conquistar espaço na sociedade. Assim como nos E.U.A., o movimento hip-hop no Brasil surgiu como uma arma para a conscientização das camadas juvenis periféricas marcadas pelo preconceito e discriminação. Desde os primeiros registros sonoros do rap nacional, os temas das suas composições giram em torno da desigualdade social, violência urbana, racismo e assim por diante.

Para situar a importância deste movimento cultural nas periferias do Brasil, gostaria de trazer um depoimento de Criolo, que assinala a força da música rap para as periferias do Brasil.

Eu conheci a geografia de São Paulo através do rap. É tudo periferia. Campinas, Sistema Negro; Zona Leste, Consciência Humana; Zona Oeste, RZO. Tem que pegar pesado mesmo porque os caras acham que a gente é gado. O orgulho de ser negro, o orgulho de ser da quebrada, de escrever a malandragem que acontecia. Passar uma ideia positiva, a força dos Racionais, com o maestro KL Jay nas *pick ups*. Por isso eu falo que é diferente, não é melhor, nem pior, é diferente. A relação que temos com a música rap, porque ela traz essa força. (RRN, p. 56).

Na entrada no século XXI, o rap brasileiro passa por mudanças significativas. Uma nova geração de MCs como Emicida, Projota, Rashid, Lurdes da Luz, Flora Matos, Marechal, Shawlin, Max B.O e Criolo imprimem novos ritmos para o movimento.

²³ Um dos articuladores da formação do grupo Racionais MC's.

Para Eleilson Leite, o rap brasileiro atual tenta trilhar novos caminhos a partir do diálogo com outras vertentes estéticas. “O movimento está num momento de se repensar; está seguindo uma proposta diferente, mais arejada, aparentemente menos combativa e politizada que o rap dos anos 1990, mas ainda assim bastante crítica”. Ele acredita que, assim como fez a literatura periférica, o rap também está buscando conseguir espaço para transitar entre a periferia e o centro. “Isso é muito interessante para a periferia, pois são esses pontos de conexão que criam uma intersecção que a tira de seu isolamento” (LEITE, 2013, p. 37).

Nelson Triunfo, um dos pioneiros do movimento no Brasil, afirma que atualmente o hip-hop passa por uma fase de reconhecimento.

Dentro do Brasil existem bons grupos de rap em todos os Estados, concursos de dança de rua, trabalhos sociais. Cada vez mais temos livros voltados para o hip-hop, teses de universidades, documentários... Isso tudo é um reconhecimento à cultura de rua (BUZO, 2010, p.29).

Com a entrada do século XXI, o rap brasileiro vem assumindo novos contornos. A sua importância crescente junto à população jovem dos grandes centros urbanos fez com que sua visibilidade se ampliasse consideravelmente. Esse momento também é marcado pela aceleração do processo de internacionalização da cultura hip-hop e o desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação e produção musical.

O hip-hop no Brasil é uma expressão cultural urbana que remete à identifições transnacionais da juventude no século XXI e suas referências não podem ser separadas do contexto global. O referencial local é fortemente marcado nas canções de rap, porém está sempre atravessado por influências globais, daí alguns autores qualificarem como manifestações culturais *glocais*²⁴.

O rap brasileiro se insere em um jogo complexo de negociação nos espaços hegemônicos de produção cultural. Sua estratégia de atuação tem sido uma forma oblíqua de chantagear as estruturas de dominação. Conforme assinala Herschman: “Portanto, apropriam-se e são eles mesmos apropriados e consumidos por diversos grupos e segmentos sociais, assim como pela indústria cultural em geral. São reprodutores e, ao mesmo tempo, ‘subversivos’ das modalidades oficiais” (1997, p.78).

²⁴Ver Dudu do Morro Agudo. “*Enraizados: os híbridos glocais*”. Editora Aeroplano, 2010.

O rap deve ser visto como uma modalidade de cultura popular urbana do mundo globalizado. Esses fenômenos associados a cultura jovem musical de países periféricos, como o Brasil, produzem manifestações culturais híbridas e operam dentro daquilo que Canclini chamou de hibridismo cultural. Ou seja, os indivíduos que participam desses movimentos se apropriam de um patrimônio simbólico, retraçando as fronteiras entre cultura tradicional e moderna, local e estrangeira. (CORTEZ, 2011).

As ideias de autoria e originalidade não se aplicam necessariamente ao rap. Neste sentido, o grande avanço realizado pelos rappers no debate sobre o lugar da cultura em um mundo globalizado é o fato de terem abandonado de vez o mito purista da autenticidade.

Daí sua diferença em relação às culturas populares tradicionais. Enquanto artistas vinculados a manifestações musicais como o samba e o choro reivindicam uma tradição que deve ser mantida para reproduzir uma expressão cultural autêntica, identificada ao apego às “origens”, os rappers que analiso neste trabalho não estão muito preocupados com mitos de origem nem com viagens de volta a um passado autêntico. Artistas como Criolo, Shawlin e Black Alien reconhecem que a apropriação dos avanços tecnológicos trazidos pela modernização é necessária ao desenvolvimento criativo de seu estilo musical. A articulação com elementos globais é de suma importância na sua renovação e resistência²⁵.

Os críticos desse estilo musical, lembra Vianna (1997), reclamam da pobreza lírica e melódica do rap. “De uma maneira patética, eles só repetem as queixas de outros críticos diante do surgimento do rock, do soul, do punk, do samba, ou de tudo aquilo que não consegue entrar na sua preconceituosa cartilha de música de qualidade”. (p.19).

Atualmente no Brasil vários DJs e MCs têm feito músicas que exploram a mistura de vários ritmos, como samba, forró, embolada e outros estilos musicais populares. Essa tendência à hibridização acompanha a música popular brasileira há muitos anos. Sobre essa característica, Hermano Vianna afirma que “tudo o que de melhor aconteceu na cultura musical brasileira não foi produto de um único grupo social ou de um gueto, mas sim da troca de intermundos culturais e de uma resistência a qualquer tentativa de guetificação”. (VIANNA, 1997, p.18).

Criolo, por exemplo, “é um artista que transita bem entre a periferia e o centro, sem deixar de ser periférico”, afirma o historiador Elielson Leite. Segundo ele, esta

²⁵Ver Paul Gilroy, 2001.

“perifericidade” do autor de “*Não existe amor em SP*” se mantém em seu universo de criação poética e até mesmo em sua postura. “Essa autopromoção periférica é política, ela sinaliza uma oposição à outra situação”. (LEITE, 2013, p.39).

A globalização empurrou o rap brasileiro numa complexa situação intercultural. As saídas estéticas inovadoras trilhadas por Criolo e outros nomes na cena contemporânea, são testemunho deste hibridismo musical que pulsa nas periferias do Brasil.

A apropriação de diferentes tendências musicais é amplificada pelos recursos do sampler que produzem a interferência dos elementos mais variados como reportagens de jornais na TV, sirenes da polícia, de *jingles* de publicidade, sons retirados de jogos de videogames, etc. Outro recurso interessante é a utilização de fragmentos de discursos, como por exemplo, de ativistas políticos. O grupo Racionais MCs atualizou a figura de Marighela com a música “*Mil faces de um homem leal*”, que apresenta a transmissão do discurso de Carlos Marighela na rádio nacional libertadora. A atualização do símbolo da resistência à ditadura se dá em meio a um momento de luta por acesso a moradia²⁶.

O fluxo global que persegue o rap desde sua origem se torna cada vez mais presente na realidade dos principais artistas do cenário brasileiro. Criolo, após o sucesso de seu álbum “*Nó na orelha*”, realizou duas turnês na Europa em 2012.

No início do séc. XXI se intensifica a repercussão do rap brasileiro no exterior. Os MCs Black Alien e Speed, “a dupla dinâmica de Niterói”, em 2003 tiveram uma de suas músicas, a batida funk “*Quem que caguetou*” vendida para uma propaganda da empresa de automóveis Nissan. O comercial rodou toda a Europa e impulsionou algumas turnês dos rappers em países Europeus.

Mano Brown, integrante do grupo Racionais MCs, também já se apresentou em países como Espanha, Itália, Portugal. Em uma de suas viagens, visitou a “cidade anarquista” Cristiania na Dinamarca e gravou com MCs da Europa.

Este fluxo de circulação global começa a acelerar e artistas brasileiros estão sendo solicitados para shows nos E.U.A. e Europa. Rael da Rima já realizou diversos shows no Canadá. Emicida participou do festival norte-americano *Coachella*, um dos maiores festivais de rap do mundo.

²⁶O clipe da música reconstitui cenas da guerrilha urbana de Marighela e intercala imagens atuais de uma ocupação em São Paulo.

Discussões em torno do rap

As discussões em torno do movimento hip-hop e do rap não são pacíficas e homogêneas. Pelo contrário, os estudos abordam questões críticas e discordantes. Tricia Rose apresenta o terreno conflituoso presente nas reflexões teóricas dedicadas a estas práticas culturais:

As tensões e as contradições que deram forma à cultura hip-hop podem confundir aqueles que se esforçam para interpretá-la, até mesmo os mais perspicazes observadores e críticos. Alguns analistas veem o hip-hop como uma prática pós-moderna de quintessência, enquanto outros o veem como um sucessor moderno da tradição oral. Existem os que celebram sua crítica ao consumo capitalista, enquanto outros condenam sua cumplicidade com o comércio. Para um grupo de críticos entusiastas, o hip-hop combina elementos do discurso, da música, da dança, da exibição para, por meio das performances, dar vida a novas identidades e posições de sujeito. Ainda assim, para outro grupo vociferante, o hip-hop exhibe apenas uma forma fantasmagórica da lógica cultural do capitalismo tardio (ROSE, 1994, p.194).

Fazendo um levantamento sobre as várias perspectivas de análise sobre o hip-hop, Tricia Rose mostra a existência de uma corrente que encara o rap como um desdobramento das culturas vernáculas negras. Para autora, essa corrente

Numa tentativa de resgatar o rap de sua identidade como produto comercial pós-industrial e situá-lo na história das práticas respeitadas pela cultura negra, muitos relatos históricos o consideram uma extensão direta das tradições orais, poéticas e de protesto dos afro-americanos, a quem está claramente subordinado (1997, p.194).

A autora observa que esta perspectiva apresenta alguns pontos problemáticos. O primeiro é que “elas reconstroem a música rap como uma forma oral singular que parece ter sido desenvolvida de forma autônoma (fora da cultura hip-hop) nos anos 70.

Mas o rap, ao contrário, é elemento cultural único dentro de um movimento maior que é o hip-hop”. O segundo problema relevante apontado é que

Essas considerações marginalizam substancialmente a importância do rap como música. Os elementos musicais do rap e o uso da tecnologia musical são aspectos cruciais no desenvolvimento e no uso da forma pelo hip-hop, sendo que essa combinação foi fundamental para a evolução geral do movimento. (1997, p.194).

Tricia Rose chama a atenção para um problema crucial das análises que encaram o rap como expressão musical filiada às culturas negras ancestrais africanas. “Essas considerações tornam invisível o papel da cidade pós-industrial na configuração e na direção do hip-hop” (1997, p. 194).

Essa é uma discussão muito polêmica e que tem sido pouco debatida nos trabalhos acadêmicos realizados no Brasil. Alguns autores se preocuparam com a tematização da questão racial a partir do rap e realizaram trabalhos interessantes²⁷. No entanto, a ênfase exclusiva na questão racial pode reduzir as dimensões de sentido passíveis de serem apreendidas no movimento hip-hop e na música rap especificamente. É pertinente observar que a musicalidade do rap representa em certos aspectos uma continuidade em relação aos elementos das culturas negras tradicionais. O que não podemos deixar de observar é que essas influências são sempre ressignificadas por aspectos da cultura contemporânea, principalmente com o advento das novas tecnologias de produção musical e de comunicação.

Paul Gilroy é um autor que tem se preocupado em rejeitar a perspectiva “afrocêntrica” para o estudo do rap. Sua importante obra, “*Atlântico negro*”, dá início a uma polêmica “contra o absolutismo étnico que domina a cultura política negra” (2001, p.39). Para o autor não faz sentido defender uma imagem romântica das culturas expressivas híbridas do Atlântico negro como resíduo das tradições culturais africanas. “A complexidade sincrética das culturas expressivas negras por si só fornece poderosas razões para resistir à ideia de que uma africanidade intocada, imaculada, reside no interior dessas formas (...)” (2001, p.208).

Paul Gilroy argumenta que os debates em torno da música negra se situam em dois polos antagônicos. De um lado uma corrente de pensadores encara a música negra

²⁷Ver ANDRADE (1996), SILVA (1998) e SPOSITO (1994).

como um símbolo da essência racial e do outro uma tendência teórica que nega esta afiliação da música com a identidade étnica.

Ambas as posições são representadas nas discussões contemporâneas sobre a música negra e ambas contribuem para preparar um diálogo entre os que encaram a música como um meio básico para explorar criticamente a essência étnica necessária da negritude e aqueles que contestariam a existência de tal fenômeno unificador (2001, p. 208).

Na primeira posição a música é identificada à tradição e à continuidade cultural. A segunda perspectiva, geralmente adotada pelos pós-modernos, que podemos chamar de pluralista, “refere-se pejorativamente à primeira como essencialismo racial. Ela se move rumo a uma desconstrução da negritude (..)”(2001, p. 206). O grande problema desta posição cética e pluralista é que geralmente seu argumento de recusa a teorização das questões raciais “equivale a ignorar o poder não reduzido do racismo em si e abandonar a massa do povo negro que continua a compreender sua experiência particular a partir do que o racismo lhe faz”. Para Gilroy “a oposição entre essas perspectivas rígidas se tornou um obstáculo à teorização crítica” (2001, p.207).

Este debate é importante, mas como não pretendo desenvolver estas questões neste espaço, ele deve ser conduzido com maior profundidade em outro momento.

Minha proposta é examinar o hip-hop, especificamente o elemento musical do rap, dentro do contexto político e cultural do Brasil urbano contemporâneo e analisar em que medida as canções e performances encenadas pelos rappers refletem e contestam simultaneamente a experiência de vida nas margens das metrópoles modernas.

A política na cultura do rap

Cabe lançar um pergunta inicial para seguir nossa trilha investigativa. Como situar a contribuição dos principais artistas do gênero musical rap no atual contexto cultural brasileiro?

Meu objetivo é refletir o contexto cultural em que se insere esta produção no intuito de analisar os novos espaços de atuação política abertos no século XXI.

É comum ouvir a afirmação de que estamos vivendo um mundo sem oposição e que a juventude atual está pouco preocupada com a transformação radical do *status-quo*. Caracterizada como imobilizada pela indústria cultural e marcada por um longo período autoritário, a juventude brasileira é descrita como limitada a um posicionamento individualista que a impede de ter uma visão crítica da sociedade e realizar projetos de mudança social. O debate atual e a atmosfera do senso-comum apresentam a imagem de uma juventude sem esperança de utopias redentoras e suas práticas culturais são vistas como associadas à cultura do consumo, da irresponsabilidade e da dissolução da política. Herschmann afirma que essa imagem é simplista e não leva em conta as profundas mutações que ocorrem na dinâmica da realidade social:

Essas afirmações parecem não levar em conta que o boom mais recente das expressões juvenis ocorre em um clima marcado não só pela crise da arena política tradicional, mas também num contexto social em que vigora a sensação de um incremento mundial da violência. Estas análises com frequência têm estigmatizado as práticas culturais e movimentos organizados pelos grupos juvenis, especialmente aqueles protagonizados pelos jovens dos segmentos populares (HERSCHMAN, 1997, p. 68).

Esse equívoco foi partilhado por alguns analistas incapazes de enxergar a arena emergente da ação política.

É notório que no Brasil, até bem recentemente, as análises sociológicas que abordavam as manifestações juvenis dos anos 70 para cá estavam mais preocupadas em caracterizá-las como ações de caráter estritamente político, sem levar em conta os desdobramentos desta atuação sobre a esfera da cultura. O modelo de intervenção política levado a efeito pelos jovens da década de 1960, se comparado diretamente com as manifestações juvenis das décadas seguintes, esvazia completamente essas expressões juvenis mais recentes de seus significados (HERSCHMAN, 1997, p. 68).

Conforme assinalou em outro contexto Paulo de Tarso:

Em tempos de ilusões perdidas, termos como rebeldia e contracultura passam a ganhar alguma força renovada. Diz-se, inclusive, que os jovens que viveram os 80 pra cá sentiram uma espécie de nostalgia do

que não viveram, justamente as rebeliões – em níveis micro e macro -, as dimensões alternativas da existência, da sensibilidade, do comportamento, da descoberta do gesto político além-partidos e instituições”. (TARSO, 2004, p. 47).

O rap muitas vezes é visto como uma expressão do desencantamento com a política, fenômeno amplamente partilhado pelos jovens brasileiros na atualidade. Para muitos, o rap, e todo o estilo cultural a ele associado, representa o reflexo de uma era da apatia em que o individualismo e o consumismo são as marcas da paisagem política. Entretanto, nosso cenário não parece implicar o que os alarmistas e as teses pós-modernas indicavam. Acredito que felizmente não assistimos ao “fim da política e do social” como alardeou Baudrillard. Pelo contrário, o que procuro vislumbrar no rap é o germinar de um novo contexto para a ação transformadora que possa unir arte e política de maneiras inovadoras. Neste campo de batalha das ideias, a produção cultural do rap brasileiro que se desenvolve no século XXI nos oferece mais “otimismo” da ação do que “o pessimismo do intelecto”²⁸.

Meu interesse em contribuir para o debate atual sobre o papel do rap na sociedade brasileira se dá em pelo menos duas dimensões. Em primeiro lugar acredito que abrir os ouvidos para essas canções pode nos ajudar a visualizar novos terrenos e sujeitos do conflito no cenário político atual. Além disso, essa escuta atenta pode ajudar na criação de um novo olhar e de novos instrumentos interpretativos que deem conta dos desafios enfrentados pela cultura dissidente no século XXI. Minha opção pelo rap se deu, além da minha relação de proximidade e afinidades eletivas, porque acredito que um grupo de artistas emergentes do universo marginal do rap estão abordando em suas composições questões decisivas da atual agenda dos conflitos urbanos no Brasil contemporâneo.

O rap se insere no espectro amplo do que se convencionou chamar de contracultura. O termo chama a atenção para um novo modo de fazer política inaugurado na década de 1960, originalmente nos E.U.A. e posteriormente espalhado pelo mundo. As músicas do “mundo do rap” expressam gestos de resistência e invenção e, de certo modo, atualizam alguns dilemas vividos pela contracultura.

²⁸Faço aqui uma alusão ao comentário de Gramsci sobre a capacidade do socialista de transformar o pessimismo do intelecto em otimismo da ação.

Uso o termo mundo do rap inspirado no conceito desenvolvido por Hobsbawn, o mundo do jazz. Para o historiador,

O mundo do jazz não consiste apenas de sons produzidos por uma determinada combinação de instrumentos tocados de uma forma característica. (...) Abrange os lugares onde o jazz é tocado, as estruturas industriais e técnicas construídas a partir dos sons, as associações que invoca. Engloba as pessoas que o escutam, escrevem ou leem a seu respeito. (HOBSBAWN, 2012, p.31).

O cenário atual do rap nacional, onde poderíamos citar uma enorme lista de MCs, como Rashid, Projota, Filipe Ret, Ogi, Rael da Rima, Rapadura, Lívia Cruz, Lurdez da Luz, B Negão, Black Alien, GOG, tem produzido uma ampla e poderosa contribuição para a luta política que se desenvolve no cotidiano da população jovem das grandes cidades brasileiras. O rap é um tipo de música que tem na força da mensagem sua maior artilharia. Considero que as rimas dos MCs partilham da característica apontada por Paulo de Tarso em relação às músicas de Caetano e Gil, possuem a “força de um recado - passado entre criadores e atravessando uma rede de cumplicidade de ouvintes-consumidores.” (TARSO, 2004, p.58).

Outro fato que me chama bastante a atenção é que esses artistas, que desempenham um papel político cada vez mais importante na sociedade brasileira, geralmente não se conformam aos padrões e modelos de atuação política tradicional. Poucos deles participam de partidos políticos e de organizações institucionalizadas. Os rappers formam uma rede fragmentada e muitas vezes informal. O desafio em que se deparam esses artistas é o de pensar novas formas e produzir para além da perspectiva burguesa onde a política é entendida como uma esfera separada da vida social.

Neste contexto podemos observar que a peculiaridade da perspectiva política elaborada pelos rappers no século XXI é seu afastamento dos padrões e formas organizacionais típicos da agenda política tradicional. Paul Gilroy argumenta que a articulação entre arte e política operada pelo movimento hip-hop oferece novos desafios tanto a uma esquerda míope que teima em olhar para trás, quanto a um pós-modernismo casual, do tipo “qualquer coisa vai”, que torna impensável a atividade política.

É importante enfatizar que os três elementos do hip-hop – pedagogia, afirmação e brincadeira – contribuem para uma constelação cultural-

popular em que nem a bússola política do esquerdismo cansado nem os lustrosos instrumentos de navegação do pós-modernismo negro prematuro oferecem até agora muita coisa útil em relação à estética. (1997, p 2012).

Convêm ressaltar que não existe um projeto político de transformação social claramente elaborado pelos rappers. No entanto, isto não pode ser visto como um sinal de sua apatia e de estreitamente da visão utópica. Conforme sugere Herschmann:

Parecem admitir que não são capazes de produzir grandes projetos de transformação social. Sua ação genuína é, em geral, a de assumir certa perplexidade perante os fatos, mas sem deixar, no entanto, de denunciar, de expor sua insatisfação com o presente. Oferecem-se, enfim, de certo modo, como espelhos de seu tempo (1997, p.69-70).

Foucault e Deleuze polemizaram com a esquerda ortodoxa ao propor a figura do intelectual específico em oposição ao intelectual tradicional vanguardista²⁹. Seguindo livremente estas indicações, podemos acreditar que os rappers se distanciam da política tradicional e assumem o papel de intelectuais específicos. Sua micro política é feita com as armas da “lírica bereta”³⁰, dos “ataques líricos”, das canções de protesto.

Paul Gilroy afirma que “os subversivos músicos e usuários de música” pertencentes a “contracultura do atlântico negro” representam um tipo diferente de intelectual,

principalmente porque sua auto identidade e sua prática política cultural permanecem fora desta dialética entre devoção e culpa que, particularmente entre os oprimidos, tantas vezes tem governado a relação entre a elite literária e as massas da população existentes fora das letras. (GILROY, 2003, p. 165).

O MC Criolo, um dos expoentes do atual cenário do rap brasileiro, provoca uma reflexão interessante em relação ao papel dos intelectuais e sua reação como o “povo”.

²⁹Ver FOUCAULT, M. (1979). **Microfísica do poder**. Especialmente o capítulo “Os intelectuais e o poder”.

³⁰Expressão presente nos versos de Black Alien. “A lírica bereta não quer mais saber de treta nem de stress.” Lírica bereta é o nome do documentário que apresenta a trajetória deste artista desafiador. Lembrando que “bereta” é o nome de uma pistola calibre 22, bastante popular no Brasil.

Na música *Sucrilhos*³¹, ele alerta: “Cientista social, Casas Bahia e tragédia / Gosta de favelado mais que nutela”³²

O rapper na mesma composição avisa que: “pode colar, mas sem arrastar”. Ou seja, o rapper não rejeita o contato entre os intelectuais e as comunidades pobres, o que ele critica é o modo como se processa essa aproximação, que muitas vezes representa o mero interesse acadêmico e individual.

Nem tudo são flores

Esse panorama do surgimento e desenvolvimento do hip-hop pode oferecer uma visão simplista de um movimento tão complexo. A maioria das narrativas sobre a história e o desenvolvimento da música rap correm o risco de caracterizar este estilo musical de forma homogênea e apresentar politicamente o movimento como “uma grande família”. Essa ideia produz a imagem de um consenso compartilhado sobre o que é o rap e qual o seu papel na sociedade. Na verdade o hip-hop e especificamente o rap é um estilo atravessado por contradições e conflitos entre seus “representantes”. As diferenças em torno do hip hop nem sempre se harmonizam em uma totalidade orgânica. No capítulo 4 veremos que a participação na grande mídia é um tema que divide opiniões no mundo do rap.

Como afirma Keith Negus: “o rap propõe uma fluida série de afiliações e associações, parcerias e rivalidades, às vezes sérias e normalmente vinculadas a cercania e à representação. Essas afiliações são experimentadas por meio de diversas identidades grupais e individuais”. (NEGUS, 2013, p.74).

Tricia Rose chama a atenção para as disputas no interior do hip-hop:

Compartilhar ideias e estilos, no entanto, nem sempre é um processo pacífico. No hip-hop existem muito confronto e competição. (...) dançarinos de break, em razão de ciúmeira geral, sempre brigam com outros grupos de dançarinos; os grafiteiros às vezes destroem os

³¹Música do álbum “Nó na orelha”.

³² Marca de chocolate comercializado no Brasil.

grafites de seus rivais e as batalhas entre rappers e DJs podem terminar em brigas. (ROSE, 1997, p.204).

No Brasil os conflitos no mundo do rap são intensos. As “tretas” entre rappers são recorrentes e mostram que a “grande família do hip-hop” também possui suas contradições. A música “O mundo do rap” de Shawlin apresenta esta tensão presente no rap brasileiro.

Esse é o mundo do rap, é um mundo estranho
Quanto mais merda eu faço, mais respeito eu ganho
Alguns dizem que eu sou bom, que só faltava ser preto
Alguns dizem que eu sou bom, mas falta ter sido preso
Talvez eu devesse andar armado, pelo errado ou pelo certo
Para as pessoas que só enxergam reto e procuram culpados
Bando de desocupados, mente imersa em concreto
Que não enxergam um palmo á frente e se acham os homens do
progresso

Um bom exemplo desta realidade conflitiva entre os rappers no Brasil é a polêmica envolvendo os MCs Marechal e Cabal. A controvérsia travada entre os MCs rendeu músicas destinadas a criticar a postura e atitude diante do rap³³. Acusações e xingamentos compõem músicas elaboradas unicamente para denegrir a imagem do seu rival. Este é um terreno onde as considerações do que deve ou não ser reivindicado como rap são legitimadas.

Outro tema polêmico no universo do hip hop é o machismo. Os rappers têm recebido muitas críticas em relação ao modo como as mulheres são retratadas no conteúdo das letras. A música *mulheres vulgares*, do álbum *Raio X Brasil* do Racionais MCs foi fortemente criticada no início da década de 1990. Duas décadas depois Emicida se envolveu em uma polêmica com membros de coletivos feministas em

³³ O conflito entre os rappers rendeu músicas de títulos agressivos como “*vai tomar no cú Cabal*” de Marechal e “*Foda-se dichinelo*” composta por Cabal.

virtude do conteúdo da música *Trepadeira*, do álbum *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*. Ativistas consideraram que a canção incita à violência contra as mulheres.

Nos últimos anos, MCs como Lurdes da Luz, Karol Konka, Flora Matos, Livia Cruz, vêm enfrentando o machismo e ocupando espaço no mundo do rap³⁴.

Espero ter composto um panorama do cenário musical do rap que sirva como um pano de fundo para situar a contribuição específica da nova geração de rappers brasileiros que será analisada no decorrer do texto. Um olhar dedicado à história e desenvolvimento do hip-hop pode ajudar a entender melhor a produção musical dos “MCs emergentes” do Brasil contemporâneo. Até porque, artistas como Criolo, Emicida, Shawlin e Marechal se situam enquanto parte da história deste movimento e atestam a dívida de gratidão que possuem em relação à cultura de rua.

Em seguida, apresentarei rapidamente a trajetória dos MCs selecionados para a análise e suas principais contribuições para o atual cenário do rap no Brasil.

³⁴ Para uma discussão sobre a presença das mulheres no rap, sugiro a leitura de MATSUNAGA (2005).

CAPÍTULO 2 – APRESENTANDO OS MCs

*Vão emergir
MCs no Brasil fortalecendo a cultura hip-hop
Criando identidade forte
Superando a supremacia do rap
que vem da América do Norte³⁵
Mahal*

No ano de 2003, Mahal, MC da nova escola do rap carioca, profetizava a emergência de uma nova geração de MCs no Brasil. Passada uma década da sua composição podemos afirmar que a nova safra do rap brasileiro tem correspondido a esta expectativa de criar uma identidade própria, fugindo cada vez mais dos modelos oferecidos pela hegemonia do rap norte-americano. Muitos MCs brasileiros compartilham a virtude de pensar alternativas para a produção musical do rap e, desta forma, se afastar das tentativas de tornar o rap apenas mais um produto da indústria cultural, como vem ocorrendo nos E.U.A. O triunfo do rap norte-americano se deu em paralelo à ascensão comercial de um estilo comprometido com imagens de poder, fama e dinheiro. Esse modelo, felizmente, tem pouco espaço no cenário do rap no Brasil.

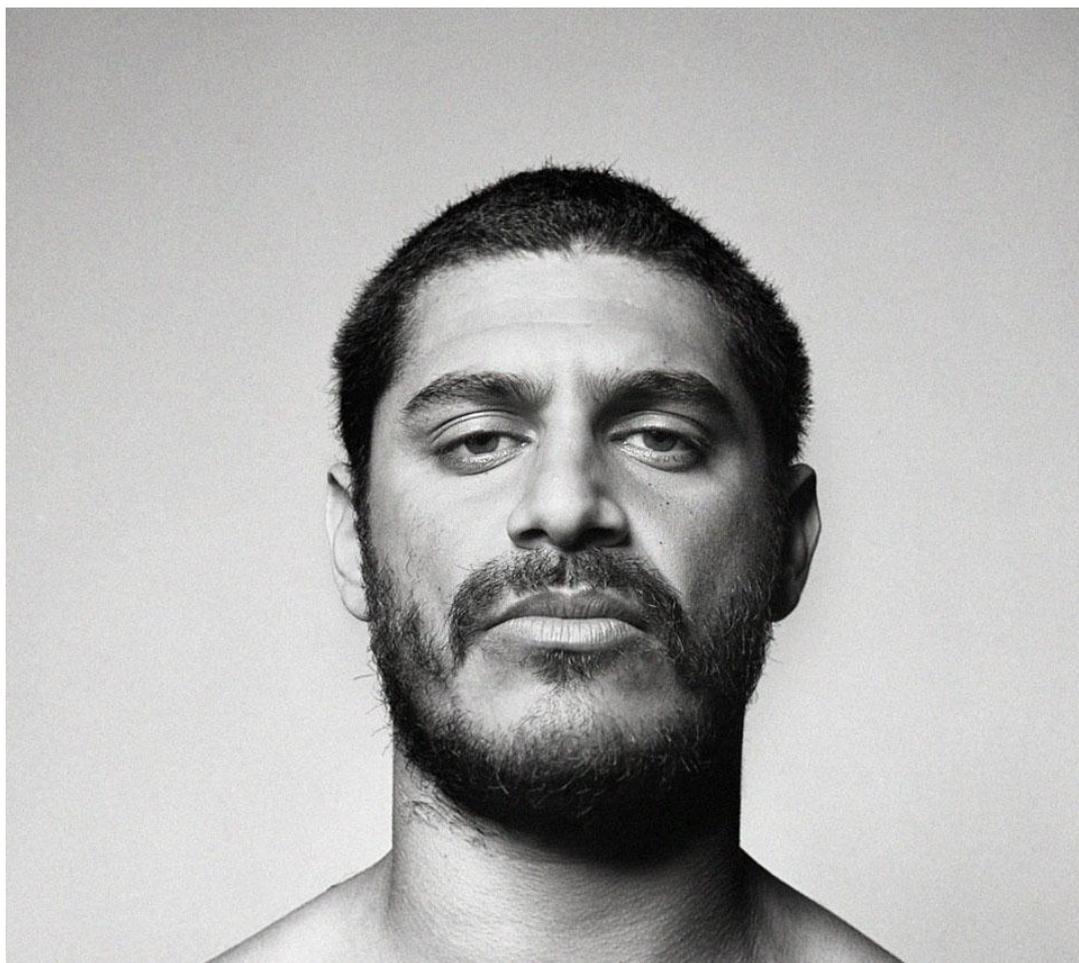
Neste capítulo apresento um pouco da vida e obra dos MCs Criolo, Emicida, Shawlin e Marechal.

³⁵Música *MCs emergentes*. Mahal.

Criolo

*Muito mais que CD
Eu quero que minha voz seja ouvida
Não por vaidade ou achar que ela é bonita
Mas porque eu trago no peito
A esperança de melhores dias³⁶*
Criolo

³⁶Música Cerol. Disco “Ainda há tempo”.



Criolo. Foto Dryan Dornellas.

Nascido no bairro de Santo Amaro e criado no Grajaú, periferia da cidade de São Paulo, Kleber Gomes, conhecido como Criolo Doido, tem 36 anos, 24 deles dedicados ao hip-hop. O MC escreveu seu primeiro rap por volta dos 11 anos de idade.

Sua infância foi marcada por condições de vida precárias. Sua família morava em barracão de três cômodos.

A referência à família é constante nas narrativas concedidas por Criolo. A saga da migração de uma família nordestina, tema tão recorrente no imaginário social brasileiro, é constantemente relatada nas canções e depoimentos do rapper. Criolo assume a tarefa de “antropofagizar” elementos da música nordestina, sem que isso se torne algo forçado e artificial. A referência ao Nordeste, a saga do deslocamento dos seus pais e as adversidades enfrentadas neste novo cenário urbano, servem como um estímulo para sua criação poética, que consegue ir além da mera complacência com as origens familiares. Esta referência ao passado é sempre puxada a partir da ponte do presente, que o chama incansavelmente, lembrando que na batalha do dia-a-dia na maior

metrópole da América Latina, “matar um leão por dia” é um compromisso e uma orientação ética. Além do mais, a lembrança das dificuldades dos pais, dos seus enfrentamentos e dificuldades ajuda o artista a criar um antídoto contra a arrogância e injetar uma dose sensata de humildade ao afirmar que tudo o que ele fizer será “café-com-leite” comparado ao que seus pais fizeram.

O meu pai era um metalúrgico, a vida inteira metalúrgico. Mas eu lembro que quando pequeno, toda oportunidade que ele tinha, ele pegava um ônibus (...) Ou me levava pra praça da República, pra ver os caras pintando quadro, ou me levava pra Liberdade, pra comer algum bolinho, alguma coisa, não tinha muita grana, uns bolinhos de feijão... ele achava bonito ... o contato com a cultura de outro país que ele achava bonito... olha a delicadeza desse homem!

Minha mãe é uma pessoa espetacular!

Quando ela tava vindo pra cá no início da década de 70 com meu pai, ela tinha duas malas de roupa e aí no meio do caminho pra rodoviária ela falou pro meu pai: “volta, volta que eu preciso resolver uma coisa”. Aí ela voltou, abriu duas malas de roupa, separou aquela roupa, que já havia separado de um tanto, deixou metade das roupas pra trás e levou os livros. Ela de jeito nenhum, não conseguiu deixar os livros para trás.

Então se eu tenho esse exemplo dentro de casa, da minha mãe, tudo que eu venha a fazer meu amigo né?! ... é café-com-leite na frente do meu pai e da minha mãe.³⁷

Sua mãe sempre esteve próxima do universo das artes. Ela organizava saraus literários no Grajaú, onde declamava versos sob o pseudônimo de Vitória Régia. Ela também formou uma trupe, “a turma do Xaréu”, que se apresentava em um circo-escola da periferia paulistana. Aí, talvez, resida os traços iniciais de sua formação como MC. Ele era responsável pela apresentação do espetáculo.

Um aspecto marcante da trajetória de vida de Criolo é o fato de ter cursado todo o ensino médio com sua mãe, Dona Maria Vilani Calvacante Gomes. A ideia partiu do então adolescente Kleber, com 14 anos, que no dia da matrícula falou para mãe: “porque você não cursa comigo?” Os dois concluíram o colegial frequentando aulas noturnas dividindo a mesma sala³⁸.

³⁷Entrevista disponível em:<http://www.youtube.com/watch?v=vOoXzJRQNi&feature=g-vrec>

³⁸Após concluir o ensino médio, Dona Vilani seguiu a vida acadêmica cursando Filosofia e Pedagogia e pós-graduação em língua, literatura e semiótica e Filosofia clínica. Ela formou uma ONG no bairro do

Criolo também ingressou no mundo acadêmico, onde cursou Artes e Pedagogia, no entanto, diferente da mãe, não conseguiu concluir os estudos. Até os 35 anos, o rapper morou com os pais, tema retratado em sua composição “Eu não tenho casa, eu moro em casa de mãe / casa de mãe é bom, mas é casa de mãe”.

Recordando os primeiros versos de rap que escutou, Criolo lembra: “Um amigo meu, na quinta série, fez uma rima porque não sabia se ia passar de ano. Eu falei: Deus eu nunca vi isso na minha vida! Porque isso você só lia nos livros, mas a ligação era outra, a conexão foi diferente. Eu estou aprendendo ainda”.

Comentando sobre o contato inicial com o rap, Criolo descreve o ambiente onde estava imerso.

Com 11 anos eu percebi um cara fazendo um verso e eu achei aquilo mágico. Descobri que em uma rádio rolava um negócio parecido com isso que se chamava RAP e quis ouvir e saber o que era. Aos 13 anos eu fui estudar no Esther Garcia e comecei a curtir os bailinhos de lá. Depois conheci os caras do meu bairro, o Iris, o André Phd, o Netinho, que é o DJ, e o Célio, que é um grande pesquisador de música mundial. São caras extremamente politizados e também foram essenciais para a minha construção musical. Uma vez fui numa festinha de aniversário de uma menina e tinha um cara de uma equipe de som tocando para animar a festa e do nada ele rolou uma pancada e eu quis saber o que ele era e ele estava com o disco “Ol’ Dirty Bastard”, olha onde eu fui conhecer Wu-Tang Clan, olha onde estava rolando rap. Eu me apaixonei loucamente. (RRN³⁹, 2013, p.39).

Desde suas primeiras incursões no mundo do rap, seu modo de cantar se diferenciava do comum.

Eu já tinha um jeito que o pessoal não achava muito tradicional de cantar rap, sofri muito preconceito dentro do próprio rap. Achavam que se você cantasse diferente já estava prostituindo o rap e isso não é certo. Eu não vou falar com maldade no coração porque eu respeito o respeito que eles tinham pela parada, só que era difícil para mim, porque Dona Vilani e o seu Cleon me ensinaram a pensar. Eu era o louquinho da turma, eu era o comédia⁴⁰, eu era o rap festa⁴¹. Em 1999 conheci o André, o Celinho e o Willis e formamos o Pacto Latino, que falava de política além das fronteiras do Brasil, mesmo assim era o “comédia” porque escolhia batidas diferentes. O Celinho e eu éramos visionários e ao mesmo tempo éramos loucos. Ele era o maior colecionador de vinil de mpb. Eu cresci em um ambiente onde

Grajaú, o Centro de Arte e Promoção Social (CAPS). No espaço são realizadas rodas de poesia, feiras de artesanatos, e um café filosófico.

³⁹ Revista Rap Nacional. Revista de circulação nacional especializada no hip hop.

⁴⁰ Otário

⁴¹ Estilo de rap bastante criticado por ser desprovido de preocupações sociais e políticas.

eu era estimulado e forçado a manter o nível intelectual, político e de criação artísticas das pessoas que andavam comigo. Fazia os rolês⁴², bolacha seca, passando por baixo, sendo humilhado, enquanto os irmãos, garças a Deus, indo para Praia Grande⁴³. Eu via os amigos indo para uma pizzaria, que era baratinha, e eu não ia. Eu era obcecado pelo sonho, que muita gente hoje não entende, que era ser alguém. Sempre fui muito estimulado a não ser o café com leite daquela turma. Os caras eram monstros, para se ter uma ideia o André já falava francês e espanhol na década de 90, batia de frente para falar de geopolítica e economia da América Latina. Eu sou a ponta do iceberg dos monstros que estavam ao meu redor, que eu tive a sorte de ter na minha adolescência. (RRN, 2013, p.40)

Como podemos perceber neste depoimento, a formação musical, poética e política de Criolo foi fortemente marcada pela presença dentro de um círculo de convívio onde circulava uma diversidade de fontes culturais e referências estéticas. Em entrevista para a Revista Rap Nacional, Criolo observa:

Eu tinha 12 anos de idade e ia da escola para casa. Minha mãe poetiza, nível 400. Meu pai escutando Nat King Cole e Moreira da Silva que era um outro Palavreado. Onde nós morávamos a barra era pesada, eu ficava mais dentro de casa e falava do jeito que meus pais falavam. Os caras não entendiam porque não tinham gírias nos meus versos, não entendiam porque eu falava outras palavras. (RRN, 2013, p.35).

Apesar da trajetória antiga no hip-hop nacional, Criolo só lançou seu primeiro álbum, intitulado *Ainda Há Tempo*, em 2006.

⁴² Passeios com os amigos.

⁴³ Praia do litoral paulista.



Capa do CD Ainda há tempo.

Sua contribuição para a cultura de rua se deu para além dos palcos. Ele, junto com DJ Dandan, ajudou a fundar a Rinha dos MCs, evento que reúne em um mesmo ambiente shows de rap, batalhas de improviso (*freestyle*), exposições de graffiti, fotografias e mostra de filmes. O rapper também atuou no filme “Profissão MC” de Alessandro Buzo, fruto de uma produção independente e sem apoio financeiro.

Interessante saber que o Criolo queria encerrar sua carreira como MC. O que representaria sua última despedida dos palcos, se tornou o início de um novo ciclo de criações híbridas, cuja criatividade já excede as barreiras impostas pelo rap brasileiro.

Criolo constrói uma estética diferenciada e incorpora referências da música popular brasileira como Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Ney Matogrosso e Itamar Assunção.

O sucesso alcançado pelo álbum *Nó na orelha* possibilitou a oportunidade de dividir o palco com Caetano Veloso. O mais interessante é que sua obra começa a ser

incorporada por nomes consagrados da música brasileira, como Ney Matogrosso que gravou a música “*freguês da meia-noite*” de Criolo⁴⁴.

Criolo compôs uma “paródia” da canção *Cálice* de Chico Buarque e gravou em vídeo veiculado no *youtube*.

Como ir pro trabalho sem levar um tiro
Voltar pra casa sem levar um tiro
Se as três da matina tem alguém que frita
E é capaz de tudo pra manter sua brisa
Os saraus tiveram que invadir os botecos
Pois biblioteca não era lugar de poesia
Biblioteca tinha que ter silêncio,
E uma gente que se acha assim muito sabida
Há preconceito com o nordestino
Há preconceito com o homem negro
Há preconceito com o analfabeto
Mas não há preconceito se um dos três for rico, pai.
A ditadura segue meu amigo Milton
A repressão segue meu amigo Chico
Me chamam Criolo e o meu berço é o rap
Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai.
Afasta de mim a biqueira, pai
Afasta de mim as *biate*⁴⁵, pai
Afasta de mim a *cocaine*, pai
Pois na quebrada escorre sangue, pai.
Afasta de mim a biqueira⁴⁶, pai
Afasta de mim as *biate*, pai
Afasta de mim a *cocaine*, pai.
Pois na quebrada escorre sangue.

A repercussão desta versão suburbana de um clássico da mpb, chegou aos ouvidos de Chico Buarque, que o homenageou em um show com um improviso.

A poesia de Criolo se inscreve em uma nova fase da vida cultural paulistana marcada pela efervescência dos saraus poéticos. A grande novidade desta expansão é seu foco de irradiação pelas periferias. O cidadão que mora na capital paulista ou aquele que por lá circula pode ter acesso a uma lista⁴⁷ de saraus que movimentam os subúrbios durante toda a semana. Criolo frequentou bastante estes ambientes e, na verdade, cresceu sob o signo desta nova poesia periférica. Sua sensibilidade advém em grande

⁴⁴ Este diálogo entre o rap e a MPB ocorre há bastante tempo. As iniciativas de GOG, Rappin Hood, Sabotage, Negra Li são um exemplo deste trânsito.

⁴⁵ Derivado do termo em inglês Bicht.

⁴⁶ Local onde se comercializam as drogas. Também chamado de “boca” ou “boca de fumo”.

⁴⁷ O jornal da Cooperifa, distribuído gratuitamente, traz a programação semanal dos Saraus.

medida desta aproximação com o trabalho criativo com a linguagem realizado nos saraus das periferias de São Paulo. O sarau da Cooperifa, organizado por Sérgio Vaz é o fenômeno mais conhecido desta nova irradiação da cultura periférica, que ganha contornos cada vez mais claros, mostrando uma face própria.

O diferencial das performances musicais de Criolo é que ele se apresenta com uma banda. A maioria dos rappers mantem o formato DJ e MC e poucos grupos introduzem outros instrumentos nos shows⁴⁸. Isso tem mudado nos últimos anos, em parte pela afinidade dos músicos com este estilo musical ainda um pouco estigmatizado. Os experimentos de nomes como Sabotage e Black Alien ajudaram a abrir as portas do rap brasileiro para o diálogo com outras vertentes da música popular brasileira.

Criolo teve a sorte de contar com uma banda formada por músicos experientes e que tem uma proximidade maior com o universo do rap. O grande articulador da produção musical atual de Criolo é Daniel Ganjaman (ex-Planet Hemp e produtor de discos de nomes como Nação Zumbi e Sabotage), que além de produzir o disco também toca teclado nos shows. A banda também conta com Marcelo Cabral (baixo elétrico e acústico), e os músicos Guilherme Held (guitarra), Maurício Alves (percussão), Thiago Frana (sax tenor e flauta), DJ Dan Dan (voz) e Sergio Machado (bateria).

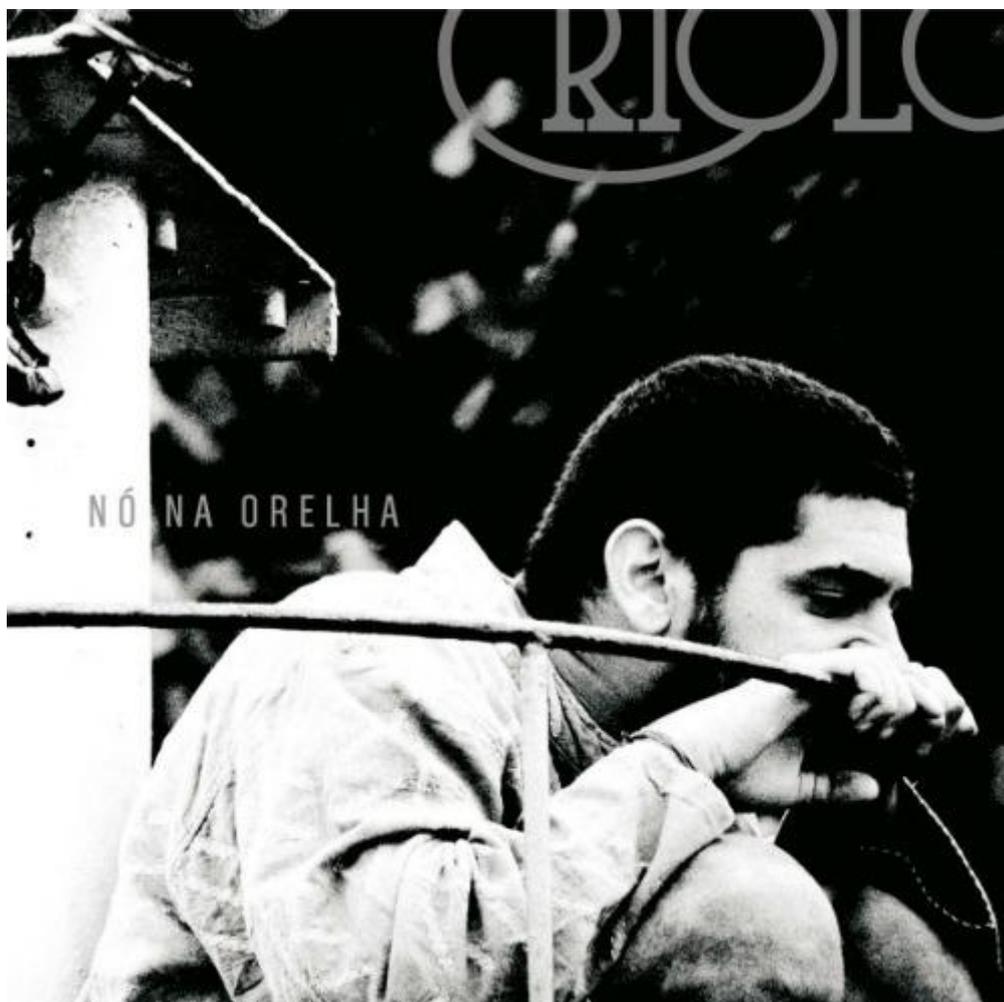
Falando sobre a elaboração do álbum, Criolo afirma: “Eu cheguei com 70 canções. Cada dia era uma surpresa”. O resultado foram 10 músicas que passeiam por diferentes ritmos. “Depois que os caras falaram pra mim “*freguês da meia noite* é um bolero, depois falaram que a roupagem de *Bogotá* é um afro-beat”.

Produzido de forma independente, o disco “Nó na Orelha”, além do título provocador, mostra as potencialidades abertas para a renovação estilística do rap brasileiro. O reconhecimento formal dos frutos deste trabalho aparece numa série de prêmios recebidos por Criolo em 2011. Foi o grande vencedor do VMB, Vídeo Music Brasil da MTV, onde conquistou os prêmios de Artista Revelação, Melhor Música pela canção “*Não Existe Amor em SP*” e Disco do Ano⁴⁹. Além disso, o show de Criolo tem sido um dos mais “badalados” do momento. “Um ano após o lançamento do disco ‘Nó

⁴⁸ Não podemos esquecer o pioneirismo do grupo paulista Pavilhão 9 que incorporou bateria e guitarra ao mesclar o rap com o rock. MV Bill também inovou sua produção musical com a participação de violino e violoncelo na música “Só Deus pode em julgar”.

⁴⁹ Além disso, o disco “Nó na Orelha” foi considerado o melhor álbum do ano e “Não Existe Amor em SP”, a melhor música de 2011, em ranking publicado pela revista Rolling Stone brasileira.

na Orelha', (...) Criolo já apresentou o repertório de seu álbum em mais de 60 shows, em mais de nove estados brasileiros, Buenos Aires e Nova York”⁵⁰.



Capa do disco Nó na Orelha

Em um gesto de simplicidade, Criolo parece dar pouca importância para a quantidade de prêmios que recebeu. “Meta não é ganhar prêmio. A meta é permanecer vivo ... de onde agente cresceu, tudo que a gente viveu, eu já estou vivendo meu sonho em vida, e o hip-hop me deu isso”.

Apesar de todo sucesso, o rapper procura fugir do estrelismo e mantém uma postura de humildade que é rara no universo da música popular de consumo. “Sou apenas um aprendiz” afirma reiteradamente o MC em suas entrevistas.

⁵⁰ Texto presente no site do artista: www.criolo.net/bio.html

Shawlin

Minha Rima é pra quem segue

Livre, celebrando a Vida

Que com trauma ainda cativa

E põe sua alma em uma batida

E a beira do precipício

Isso aqui é só o início

Vocês sabem meu ofício

Isso aqui é só um vício

Fazer rap há 10 anos, vagabundo é difícil

Num comprei nenhuma casa e já mereço um edifício



Shawlin em seu ninho predileto: as ruas

O rapper carioca Shaw começou a cantar rap desde cedo. Iniciou “oficialmente” sua carreira aos 15 anos quando gravou seu primeiro som, “*Aliança*”, que entrou na coletânea *Zoeira hip hop carioca* da revista Trip, em 1999. Suas músicas já impressionavam pelas rimas rápidas e inteligentes⁵¹.

Shawlin foi o pioneiro no mundo do rap brasileiro a disponibilizar as músicas na internet.

Nas madrugadas intensas do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, Shawlin conheceu os MCs Marechal e De Leve. Desse encontro surgiu o convite para que Shawlin fizesse parte do Quinto Andar, grupo que impulsionou o rap underground brasileiro a partir de produções caseiras e divulgadas pela Internet.

A ironia dos nomes marcou a chamada nova escola do rap carioca. Gato Congelado, Lumbriga, Cavalo Banguela, Caramujo sonolento. Os integrantes do coletivo *Quinto Andar*, “a união de monte de MCs fudidos de todo Brasil”, escolheram seus nomes como um modo de satirizar a dureza do rap nacional da velha escola. A postura séria e repetitiva do rap foi criticada por esses jovens do Rio que introduziram o humor em um universo tão áspero.

Comentando a influência do Quinto Andar, Shawlin observa:

Foi muito importante tanto pra minha formação profissional quanto por uma questão de saber trabalhar com as pessoas e lidar com as pessoas. Era um coletivo que ao mesmo tempo as pessoas gostavam muito do que faziam e gostavam muito do trabalho um do outro. Tinha aquele problema de não existir um jeito profissional formado já pra rap, a gente teve que descobrir. E as condições são diferentes pra gente aqui do Rio de Janeiro, que era um monte de rappers de classe média falida e tudo mais, não era uma galera negra e de favela e tal, apesar de ter um grande respeito pela cultura hip-hop original e consumir essa cultura original, para nós era diferente para lidar com o rap. A gente teve que lidar com muitos problemas que não eram muito considerados dentro do hip-hop, esse foi o grande aprendizado. Na época eu tava lá curtindo, já tinha lançado minhas músicas na internet, já tinha um nome começando a rolar que nem o quinto andar quando eles me chamaram ... então eu me profissionalizei a partir do Quinto Andar, de ver o Marechal, o De Leve, o DJ Castro trabalhando e dando a minha contribuição. Tanto que na hora do álbum⁵² mesmo quem produziu foi eu.

⁵¹“Conhecido desde a adolescência como Shawlin (além de ter os olhos meio fechados, por natureza, o THC colaborava para o look oriental), e que se deixasse crescer um fu manchu não estaria longe de parecer-se com um jovem mestre de kung fu” (NASCIMENTO, 2012).

⁵² Álbum Piratão. Primeiro e unico CD gravado pelo grupo. Ele foi lançado quando já haviam saído alguns integrantes da formação original como Marechal.

O coletivo Quinto Andar se dissolveu em 2005, e o rapper seguiu em carreira solo, “andando com os próprios pés”, produzindo e gravando as músicas de forma autônoma. O resultado deste processo de produção independente foi o lançamento, em 2007, do álbum intitulado *Ruas Vazias*.

O disco representa um mergulho nos labirintos da cidade grande e o rapper consegue aliar a denúncia do caos urbano com o reconhecimento da “alma encantadora das ruas” (RIO, 1997).



Álbum Ruas Vazias

Depois da realização de várias parcerias com grupos e MCs do rap brasileiro, em 2012, Shawlin lança o disco “*A Orquestra Simbólica*”, com participações de Luíz Melodia, Black Alien e produções de Papatinho, Damien Seth e Dj Caique.



Álbum Orquestra Simbólica

O álbum representa uma nova etapa na vida do rapper, que sai do Rio de Janeiro e passa a morar na cidade de São Paulo. O motivo da mudança foi a busca por oportunidades profissionais nos estúdios da capital paulista. “A cena do rap não estava me rendendo dinheiro e comecei a procurar um emprego fora da área. Fiz um curso de áudio e bati na porta de um estúdio que ficava na minha rua. Consegui um trabalho.”⁵³

Depois de uma longa trajetória na produção musical, o rapper começou a trabalhar na restauração de gravações de música clássica. “Trabalhou como assistente de gravação e subiu pela hierarquia de técnicos de áudio até virar restaurador profissional, limpando chiados de gravações orquestrais da rádio nacional feita antes do fim da União Soviética”. (NASCIMENTO, 2012). A função de Shawlin era digitalizar e restaurar um acervo russo de concertos e óperas, que estava armazenado em fita DAT. “Eu já gostava desse tipo de som. E, já que eu estava ali, pensei em usar aquilo de alguma forma. Ali, já comecei a pensar em *Orquestra Simbólica*, a viajar nesse tema”.

⁵³ Entrevista a revista Rolling Stone. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-73/orquestra-restaurada>. Acesso dia 10 de Outubro de 2013.

Este trabalho ajudou o artista a aprimorar sua produção musical e experimentar a construção de sonoridades inovadoras no rap brasileiro. O disco “*Orquestra simbólica*” apresenta samples de artistas russos como Tchaikovsky, Prokofiev, Shostakovich e outros, além de recortes de soul music e vinhetas com diálogos de filmes como *Matrix* e *Frankenstein*.

A composição do álbum busca fugir da sonoridade convencional e aponta novos caminhos para experimentações musicais inovadoras no rap nacional. “Os samples são processados de maneira irreconhecível. Um ‘ah’ de Dorival aqui, um órgão de soul recortado ali, um sintetizador de Vangelis acolá: misturas polivalentes em meio ao cânone russo” (NASCIMENTO, 2012).

Do ponto de vista do conteúdo das letras, o álbum apresenta temas corriqueiros da cultura hip-hop como a desigualdade social, a violência urbana e a corrupção política de um ponto de vista inovador. O grande mérito das composições de Shawlin é debater estas questões a partir da experiência cotidiana, incorporando temas como o tempo livre, a “curtição com os amigos”, o amor, a fé, dentre outros temas que emergem do terreno de sua subjetividade.

O título do álbum remete a uma orientação ética de como viver a vida de maneira equilibrada em meio ao turbilhão de forças contraditórias que agitam a vida nas grandes cidades. Segundo Shaw, o disco reflete a necessidade e a dificuldade de harmonizar os vários aspectos de nossa vida, como o lado profissional, as relações amorosas e de amizades, o tempo livre. A habilidade em desenvolver esta sintonia se aproxima a de um maestro que rege uma orquestra, de modo que todos os instrumentos entrem em harmonia. “A partir daí, busquei trabalhar sobre o tema de uma 'orquestra simbólica', em que um personagem principal tenta se equilibrar entre esses aspectos de sua vida.”⁵⁴

Shawlin fez uma coisa muito empolgante no campo do rap no Brasil: sua engenhosa ideia de compor uma orquestra simbólica dos sentimentos humanos que permeiam a vida cotidiana nas grandes cidades. “O disco narra a condição humana, os conflitos e os dilemas na sociedade moderna”, conceitua Shawlin.

Em uma entrevista concedida a um site especializado em música urbana, Shawlin aborda aspectos do seu novo CD e tece comparações com seu último álbum,

⁵⁴ Entrevista disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=8FIEKMvVafM> Acessado em 10/05/2012

“*Ruas Vazias*” (2007). A experiência urbana mais uma vez é o tema central das canções. Ele afirma que o novo álbum reflete muito sua mudança para a cidade de São Paulo, cuja “atmosfera urbana carregada” influenciou na sonoridade mais “frenética” apresentada na *Orquestra simbólica*.

Frenética essa é a palavra (...) o orquestra simbólica é um álbum mais realista. Não é tão filosófico, nem poético, é uma coisa mais frenética mermu... acho que de certa forma retrata a minha vinda pra São Paulo e como a vida aqui é uma coisa mais urbana carregada mermu. (...) É um álbum bem denso.... essa é a principal diferença entre o “ruas vazias”⁵⁵.

As referências estéticas e políticas de Shawlin são diversas. Seu primeiro álbum, *Ruas Vazias*, apresenta uma série de trechos com poesias declamadas por Drummond. Além disso, o MC gosta de ler obras de filósofos e cientistas políticos como Stuart Mill, Rousseau, Nietzsche.

Diferente da maioria dos MCs do Brasil, pertencentes às periferias das grandes cidades brasileiras, o rapper é oriundo da classe média. Shawlin fala sobre sua origem social.

Eu sou uma pessoa de classe média, mas assim, eu frequento a favela, e boa parte dos meus amigos são da favela, por causa do rap e tudo mais. Então tipo, eu não vejo a favela como algo separado de mim, meus melhores amigos são de lá. Então quando a favela sofre uma violência eu também sofro a violência, e como eu frequento muito, eu tô ali sofrendo as coisas constantemente entendeu, truculência policial, essas coisas, eu já vivi muito isso. Acho que por eu considerar como parte de mim também, essas pessoas veem que é uma coisa verdadeira e consideram parte delas também.

O quinto andar veio com um trabalho pra terminar essa discriminação, porque fulano é preto porque fulano é branco. Cara eu andei nos dois lugares eu conheci otário nos dois lugares, então eu não vejo a razão pra fazer uma divisão como se um tivesse contra o outro. Então a rapaziada do rap independente do nível social que se encontra vê esse respeito tanto da favela quanto do asfalto e abraça.

⁵⁵Entrevista disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Kslgth9811A>. Acesso dia 15 de Novembro de 2013.

O rapper constitui uma das referências da nova geração de MCs no Brasil. Os caminhos que trilhou na cena underground do rap nacional abriu espaço para a profissionalização de rappers cariocas como Filipe Ret, Funkero e Essiele.

Marechal

*Cada vez que eu rimo ponho a minha alma em todas partes da letra
Como se escrevesse nos teus cornos com a ponta da baioneta .*



Foto MC Marechal

Rodrigo Vieira, conhecido como Marechal, conheceu o rap ouvindo Racionais MCs, com aproximadamente 12 anos. Assim como Shawlin, o rapper integrou o extinto grupo de rap Quinto andar. MC Marechal se destacou nas batalhas de improviso.

O nome Marechal foi cunhado quando tinha 12 anos e formou um grupo de rap “consciência armada” a ideia era formar “um exército do rap”.

Conhecido por sua humildade, o MC é vegetariano e possui um estilo de vida simples. Ele geralmente se apresenta de pés descalços no palco em um gesto de crítica a ostentação que ronda o rap brasileiro. Pude constatar sua humildade quando o encontrei na estação de ônibus de Niterói indo para a região da Lapa, centro do Rio de Janeiro. Depois de descer do ônibus o rapper enfrenta ainda uma caminhada de aproximadamente 40 minutos. Ele realiza esse percurso há pelo menos 15 anos e me disse que antigamente levava os instrumentos da discotecagem e microfones da festa Zoeira hip hop.

Sua carreira no rap nacional apresenta uma curiosa situação. Ele nunca lançou um CD. Em entrevista ele afirma que vive de música há mais de 10 anos e nunca precisou lançar um álbum. “Hoje em dia você não precisa de disco”. Além disso, para Marechal, a música não deve ser administrada pelo tempo do relógio do capitalismo. “Música pra mim é atemporal”.

Então quando você for fazer, faça uma coisa relevante. (...) A frase que eu mais gosto na vida é a seguinte: ‘Antes de falar qualquer coisa tenha a certeza do que você vai falar é mais relevante do que o silêncio’. Não tem nada pra falar no disco, lança um instrumental... faz qualquer coisa.

Diferente de outros MCs contemporâneos, que tem lançado em média uma mixtape por ano, Marechal priorizou a internet como principal meio de divulgação de suas músicas e o fato de ainda não ter lançado um disco não atrapalhou em nada a visibilidade do seu trabalho, atualmente amplamente respeitado em todo o Brasil. O rapper também já fez incursões pela Europa para divulgar suas músicas e participar de projetos sociais. “Eu poder fazer o que eu quero é muito bom, eu vivo do que eu amo, acredito que 90% das pessoas não fazem isso...”⁵⁶.

Questionado sobre o formato que pretende lançar do seu primeiro disco, Marechal aponta para novas possibilidades de comercialização das músicas. “Se

⁵⁶Entrevista disponível em http://www.youtube.com/watch?v=JrDiWgA_YRY.

dependesse de mim, eu disponibilizaria o álbum apenas na internet para que as pessoas contribuíssem com valores espontâneos, eu preferia gastar menos em termos físicos e continuar fazendo música sempre, até ecologicamente falando seria interessante, mas isso é uma adaptação, vamos ver como será o futuro”. (RRN, 2012, p. 50).

Marechal, que estudou apenas até a sexta-série do ensino básico, desenvolve uma reflexão inovadora no cenário do rap nacional. Seus argumentos procuram fugir ao lugar-comum do rap brasileiro e neste aspecto ele consegue realizar letras que exploram com profundidade temas emergentes do cenário político atual.

“Public Enemy me influenciou, eles diziam-se a CNN dos negros e acho que somos porta-vozes de muita coisa que acontece, vejo meus sons como música de mensagem, procuro sempre passar informações, histórias do cotidiano, às vezes as pessoas usam o conhecimento para coisas ruins, eu prefiro expandir tudo o que eu aprendi e aprendo, fui instruído pelos livros, eu procuro passar isso pra frente, divulgando da minha forma”.(RRN, 2012, p. 51).

Para o MC, o rap entrou em sua vida por representar uma “música de mensagem”, que tem o poder de gerar questionamentos. “Eu sou bem fiel ao nome Ritmo e Poesia, gosto muito de trabalhar este lado, leio muito, tenho muito apreço por poetas como Sérgio Vaz, acho legal manter a poesia viva, pois ela me inspira”. (RRN, p. 50).

Marechal concebe sua produção musical nos seguintes termos “Minha mensagem é de aprendizado, eu sou um cara que a partir do dia que eu aprendi a aprender minha vida mudou, eu procuro passar essa ideia de que todos podemos aprender tudo”.

O rapper é o responsável pelas organizações “um só caminho” e “espírito independente” De acordo com o MC “um só caminho é uma filosofia, é um sentimento”.

Marechal é o idealizador da batalha do conhecimento, evento que articula batalhas de improviso, exibição de filmes, oficinas de grafite e apresentações musicais. A batalha do conhecimento é um projeto desenvolvido para que a disputa entre os MCs se desenvolva a partir de temas escolhidos pelo público, ao invés dos convencionais duelos em que os rappers se enfrentam com ofensas pessoais. Segundo Marechal:

“Quando afiamos as mentes, poderemos evoluir, falar demais às vezes deixa as pessoas sem ouvir, pensar no que você vai falar é o que realmente vai revolucionar alguma coisa”. O rapper pretende que o projeto se amplie e vire um núcleo de formação cultural e artística, com cursos de filosofia, música, entre outros, fazendo com que arte e cultura “apontem possibilidades para as pessoas se autodescobrirem”.

O rapper foi um dos colaboradores da marca de roupas MURO⁵⁷. Ele rompeu com a marca por questões ideológicas e fundou sua própria marca: IART -, arte independente. As camisetas são estampadas com referências a letras de músicas, como “A rua sabe”, “vamos voltar a realidade” e “É o rap”. Para o rapper esse foi um processo natural já que “a gente procura nossa própria forma de fazer música, de fazer as vestimentas”. As camisas são vendidas nos shows e através do site.

O rapper reflete sobre o significado da organização “um só caminho” nos seguintes termos:

Eu não quero que soe nem um pouco com algo parecido com a ideia de religião. Tim Maia falava naquela música o caminho do bem, ... lá no fundo ele manda no meio da música “ o caminho do bem é um só caminho...” é o caminho do bem também, mas só que aí bate nessa parada de novo, tipo, você vai dizer que é o caminho do bem, que você é a verdade, que você é num sei quê. Eu tomo muito cuidado com as pessoas que falam isso, tá ligado, então eu prefiro não falar. As pessoas que acreditam em ... sei lá Jesus Cristo, não são Jesus Cristo. Não acredite em todos eles só porque eles acreditam naquela parada. Muitos acreditam em coisas que não fazem.⁵⁸

Perguntado sobre o significado da organização “espírito independente”, Marechal tece uma crítica ao sistema.

Você tem que entender também o que o sistema quer, palavra meio batida, mas existe um sistema. Tem uma frase do Talib Kweli que é muito boa. “Se você destruir o sistema você vai construir o que?” Construir outro sistema. O problema é o sistema que está construído no momento. Nossa ideia é não fazer parte deste esquema, onde

⁵⁷Segundo informações do site da empresa, onde os produtos encontram-se à venda por preços acessíveis, a proposta da marca é realizar o diálogo entre moda e arte. “Numa iniciativa inédita no mercado brasileiro, a marca **MURO** reúne **MÚ**sica e **RO**upa em torno de um conceito artístico único e bastante original. (...) Concebida para ampliar a mensagem da música, a marca abre espaço para outras manifestações artísticas”

⁵⁸Entrevista disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=MLeMxNur37I&feature=related>.

pessoas que não trabalham tão justamente são favorecidas. E vai ser difícil porque você tá lutando por uma coisa justa em um mundo bastante injusto... Então você tem que ter essa disposição. Esse Espírito independente mesmo pesadão, porque não vai ser fácil.

Na música “*vamos voltar a realidade*”, ele tematiza estas questões com acuidade:

*Eles querem nos forçar a amar o que nos não podemos ter
E fazer tu se apaixonar pelo o que não é você
Até o ponto de acreditar que portar um Nike é vencer?
Chega o momento em que tu encara o espelho e não consegue mais se ver
Cadê tua alma? Cadê tua fé, guerreiro?
Cadê teus princípios, Teu sentimento verdadeiro,
Cadê a mulher, cadê o amor, cadê? Qual foi? Cadê os parceiro?
Vagabundo tá topando tudo por dinheiro...*

Marechal é bastante respeitado no cenário do hip hop brasileiro. Sua atitude de contraposição a mercantilização da música serve de referência para a nova geração de MCs. “Meu objetivo é fazer música e não ficar milionário, a música vem primeiro”.

EMICIDA

*Sou porta-voz dos que nunca foram ouvidos
Os esquecidos lembram de mim porque eu lembro dos esquecidos*



Leandro Roque de Oliveira, vulgo Emicida, é o rapper de maior evidência da nova geração de MCs do Brasil. Oriundo de família pobre, logo cedo aprendeu a lidar com as adversidades da vida. Seu pai faleceu quando ainda era criança, drama tematizado na canção Crisântemo.

“Meu pai era DJ no bairro. Mas eu tive pouco contato com ele. Meu pai morreu quando eu tinha seis anos. Eu sei mais que ele era DJ porque as pessoas me contam. Nem os discos dele eu vi, ele deu pra

uns amigos, foi um vacilo. Minha mãe me ligou esses dias e disse que eu era a continuação dessa parada. Acho que o pai da minha mãe também fazia alguma coisa com música. Acho que tem alguma coisa meio ancestral, tipo alguém vai ter que fazer música nessa família. Os dois outros não conseguiram, mas eu tô tentando (risos)”.

Leandro aprendeu a gostar de música nos bailes black que os pais ajudavam a organizar na rua onde moravam, no bairro Vila Zilda, zona norte de São Paulo. Foi neste ambiente que conheceu clássicos da *black music* como James Brown e Marvin Gaye.

Antes de se dedicar apenas à música Emicida trabalhou em diversas atividades informais.

“Fiz de tudo. Já fui pedreiro, pintor, vendi hot-dog, fazia cestas artesanais, trabalhei na feira, fiz ilustrações. Ainda sou ilustrador – no ano passado illustrei um livro infantil. Ainda faço uns tramos de ilustrar de vez em quando. Já fiz estágio numa produtora musical. Mas hoje só faço música, graças ao bom Jesus”.

Em entrevista concedida a Stefanie Gaspar⁵⁹, o rapper falou sobre sua trajetória musical e o contato com a cultura hip-hop.

“Meus pais ajudavam a organizar os bailes lá na Vila Zilda, e eu comecei a curtir, a me interessar por música, porque os equipamentos ficavam guardados lá em casa. Outra coisa que influenciou foi o fato de que naquela época tinha muitos cultos evangélicos. Daí eu voltava pra casa e inventava meus próprios hinos de igreja. Depois, conheci uns caras que dançavam break e faziam uns grafites, daí eu comecei a sair com eles, começamos a fazer uns grafites aqui pela Zona Norte e chegou um ponto em que os caras começaram a fazer *freestyle*, sabe, um zoando o outro. Eu fazia umas coisas zoadas em inglês, e olha que eu nem sei falar inglês... (risos). Foi o *freestyle* que me direcionou para o rap”.

Emicida fez suas primeiras composições em 2005, período em que começou a participar das batalhas de MCs. Foi nos duelos de rima que o rapper adotou a alcunha, Emicida, uma alusão a “assassino de MCs”. O rapper afirmar que quando vencia as disputas no improviso, “o pessoal dizia: porra você destruiu o cara, assassinou, é um homicida. Eu disse não, eu só mato MCs, sou Emicida”.

⁵⁹Entrevista disponível em <http://virgula.uol.com.br/legado/rapper-emicida-fala-sobre-nova-mixtape-e-convite-para-gravar-com-banda-cine>. Matéria publicada em 17 de Julho de 2010. Acesso em 20 de Julho de 2012.

No início ele encarava essa produção caseira de forma despreziosa, mas logo suas performances nos duelos começaram a despertar a curiosidade do público do rap.

Eu nunca achei que desse pra viver de música. Eu sempre escrevi pra mim, tá ligado? Demorei muito tempo pra mostrar uma rima pra alguém, morria de vergonha. Fazia história em quadrinhos, fanzine, mas tudo era pra mim. Tinha um camarada meu que foi o primeiro cara pra quem eu mostrei uma rima, aí ele ficou maluco.

Em 2008, lançou seu primeiro *single*, produzido por Felipe Vassão, com o título de "Triunfo". Essa música colocou o rapper em evidência, principalmente depois do lançamento do videoclipe que obteve mais de 400 mil visualizações em um período de um mês. A partir deste momento sua carreira começa a decolar e os compromissos com shows, entrevistas, gravações passam a compor parte da rotina do jovem MC.

Emicida se projetou no mundo do rap a partir da ampla divulgação de suas *mixtapes*. Para o rapper:

“O formato *mixtape* é para o rap. Ela é uma parada dos DJs, é até além do rap, é parte da cultura de rua. Isso alimenta aquele mercado que te segue há mais tempo, essas pessoas que frequentam sessões de *freestyle*, as batalhas de MC. É complicado elas esperarem anos até que venha um novo disco. Então se nós tivéssemos boas *mixtapes*, poderíamos suprir esse público com material legal e o mercado iria andar de uma outra forma. Os grandes artistas de rap do Brasil não têm o hábito de lançar *mixtapes*. Agora que está clareando essa ideia na cabeça dos caras e estão surgindo algumas iniciativas”.

Com a ideia de juntar todas as músicas escritas, em 2009, Emicida lança sua primeira *mixtape* “*Pra quem já mordeu cachorro por comida até que eu cheguei longe*”. Produzido em um período de três meses. O CD tem 25 faixas em parceria com amigos e financiado com recursos próprios através do seu selo, Laboratório Fantasma. O título da *mixtape* surgiu de uma história vivida pelo rapper. Emicida conta que certo dia, quando criança, deixou o pão cair no chão e a cadelinha da família, Afrodite, foi mais rápida e pegou sua única refeição da noite. No desespero, ele não contou conversa e mordeu o cachorro para recuperar o pão. Com humor o rapper traz esse episódio de sua vida para o título do seu primeiro trabalho.

A característica marcante da iniciativa de Emicida foi a forma artesanal como foi produzida e distribuída. O processo de produção da primeira *mixtape* foi totalmente independente. O próprio MC, com a ajuda da namorada, do irmão e de amigos, produziu todas as etapas da produção em casa, no bom e velho estilo “faça você mesmo”⁶⁰. A gravação e numeração dos CDs, a impressão dos encartes com as músicas, a confecção das capas feitas em papel pardo rústico e carimbado com o logotipo, tudo produzido em casa de modo a minimizar os custos.

A meta de Emicida era comercializar mil cópias da *mixtape* por semana. Ele conseguiu essa proeza distribuindo o trabalho a um preço muito baixo, apenas dois reais. Segundo o MC “A *mixtape* veio como uma opção muito boa, porque a gente poderia lançar muitas faixas, de uma maneira informal, e trabalhar aquilo na rua. E por dois reais, sabe, é meio aquela coisa, não é nem me dá uma *mixtape*, é me dá um quilo aí! (risos). A intenção era fazer barulho, mas um barulho underground”.



Mixtape “Pra quem já mordeu cachorro por comida, até que eu cheguei longe”

⁶⁰ Termo muito utilizado no punk-rock e hardcore e derivado do inglês “Do It Yourself”.

Para adquirir autonomia na distribuição de suas músicas, ele mesmo se encarregava de negociar diretamente a revenda com lojistas e donos de barracas de camelô. Emicida vendia os discos na rua, nas batalhas de MCs e em metrô, ônibus e trens da cidade.

Comentando sobre a produção e distribuição da sua primeira *mixtape*, Emicida aponta as dificuldades encontradas por aqueles que trilham o caminho da independência.

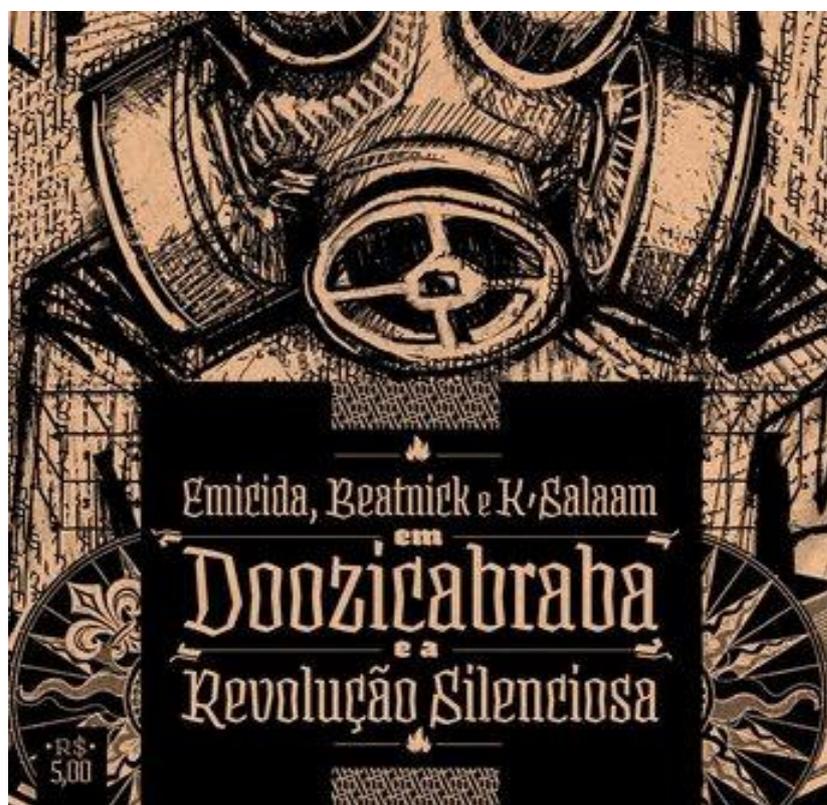
Eu tô fudido, meu aluguel tá atrasado dois meses! (risos) Mas a grana tá vindo. Com essa produção artesanal eu consegui baratear pra caramba os custos, dá pra distribuir a preço justo, é quase dado. Dois reais é nada pra quem compra. A gente levou três meses pra gravar. Só transporte e comida pra mim, só pra mim (enfático), nesse período, foram uns dois mil reais do meu bolso. Os caras que participaram da produção, os músicos, os caras do estúdio fizeram tudo na camaradagem.

Emicida projeta-se cada vez mais no mercado e realiza, em um relativo curto espaço de tempo, o que poucos artistas independentes conseguem: viver só de música.

Em 2010, em meio a um ritmo de produção musical intenso, Emicida lança sua segunda *mixtape*, intitulada *Emicídio*. O álbum traz dezoito faixas e participações de *rappers* como Kamau e Rael da Rima. A gravadora Laboratório Fantasma estipulou o preço máximo de R\$ 5 para cada disco e convocou via internet representantes para a revenderem em todos os locais do Brasil. Este álbum é consagrado pela crítica especializada e abre espaço para Emicida circular em diversos espaços da cena cultural paulista e brasileira.



Mixtape "Emicídio".



Mixtape "Doozicabraba e a revolução silenciosa".

Mais uma vez surpreendendo com a velocidade de composições e gravações inéditas, o rapper lança, em 2011, outra *mixtape*. *Doozicabraba e a Revolução Silenciosa*. O álbum foi produzido pelos norte-americanos do *K-Salaam* e pelo *Beatnick* em parceria com *The Studio*, teve participações da cantora *Paola Lucio*, *Rael Da Rima*, *Don Pixote*, *MV Bill* e as batidas de *Beatnick* e *K-Salaam*.

Em Agosto de 2013, o rapper lança seu primeiro álbum intitulado “*O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*”. O rapper procurou buscar diversos espaços de divulgação do seu disco, em uma estratégia de marketing que coloca a internet como um meio fundamental. Ele lançou uma série de vídeos curtos para cada música, o que resultou em um documentário de 52 minutos cuja trilha sonora é o próprio disco. Além disso, ele lançou um vídeo feito com a *web-cam* com conversa com os artistas que participaram do álbum. Em nenhuma outra época da história da música um artista poderia criar tanto material extra sobre seu próprio trabalho dessa forma independente sem contar com a divulgação de um canal de televisão ou qualquer outro meio de mídia.

Emicida conseguiu a difícil tarefa de lançar um álbum por ano, mantendo um ritmo de produção constante. Esse ritmo frenético de produção representa a urgência de Emicida aproveitar os bons ventos do mercado que sopram a seu favor.

Toda essa produção rendeu a Emicida uma ampla visibilidade nacional e abriu caminho para apresentações internacionais. Depois de fazer uma série de shows nos Estados Unidos. O rapper paulista embarcou em Junho de 2013 para a sua segunda turnê europeia. A *tour* iniciou em Portugal, passou por quatro cidades na Alemanha e terminou com um show na cidade de Zúrich na Suíça.

Sua ascensão meteórica no cenário musical brasileiro despertou o interesse da indústria cultural. Emicida participou de vários programas de televisão como: TV Xuxa e Caldeirão do Huck, da rede Globo; e o Programa do ratinho, do SBT. Sua entrada na grande mídia gerou diversas críticas no mundo do rap⁶¹.

Conhecido por suas performances nos duelos de MCs, quando questionado qual foi a maior batalha que já venceu, Emicida afirma:

De onde venho manter-me vivo é a meta, você tá ligado, mano. Inúmeras batalhas são travadas aqui, alguns inimigos são visíveis, outros não, mas o importante é não desanimar. Estou vivo e essa é a minha maior conquista. (...) a grande verdade é que ter saído de onde eu saí, da situação em que estava, concluído meu curso de designer

⁶¹Discussão desenvolvida no capítulo 4.

gráfico, arrumado um bom emprego e hoje ter a benção de poder ganhar dinheiro com o que eu gosto, se isso for considerado uma batalha, então essa foi a que eu venci.



Emicida. Foto Luciana Faria

CAPÍTULO 3. O SOM QUE EMANA DAS RUAS: O RAP E A SELVA DE CONCRETO

*Dedicada, a cada poeta da cidade,
dedicada, a cada atleta da cidade,
dedicada a cada ser humano da cidade
que cultiva a liberdade no concreto da cidade*

Kamau, Poesia de concreto.

Considero de extrema importância a discussão sobre as relações entre cultura e cidade, principalmente quando chamamos a atenção para um segmento da cultura popular contemporânea que mantém uma relação de extrema vinculação com a atmosfera urbana. O som que emana das ruas. É assim que o rap é visto por parte de seus protagonistas. Neste sentido, estudar o imaginário construído neste cenário cultural é contribuir para deixar em evidência a importância das questões culturais para se discutir as problemáticas urbanas. Adentrar neste terreno é se aventurar por um universo sinuoso, conflituoso e complexo. Lugar de tensão entre diferenças, espaço onde são tecidas as possibilidades de transformação e criação.

A relação do rap com o espaço urbano é visceral. Em primeiro lugar devemos lembrar que o rap se constitui como uma vertente da cultura popular urbana, e para muitos representa a música urbana característica dos tempos atuais. O meu interesse neste segmento é a possibilidade de reflexão sobre a experiência vivida nas grandes cidades. Neste sentido, considero o rap um lugar privilegiado para a análise da sociabilidade urbana contemporânea. Pelo menos duas questões me motivaram a

desenvolver esta reflexão. Primeiramente, pela importância e o sentido conferido ao rap pela juventude das cidades brasileiras. A popularidade deste estilo musical evidencia a necessidade do desenvolvimento de estudos nesta área, que se apresenta como um campo de interesse imediato da sociologia e antropologia urbana. Apesar disso, poucos estudos têm sido realizados no sentido de explorar essa temática. Em segundo lugar, acredito que as canções de novos artistas do cenário rap brasileiro chamam a atenção para problemas pouco estudados em trabalhos já realizados sobre a temática. Os versos declamados “em alto e bom som” pelos rappers brasileiros revelam a experiência urbana e o modo como a cidade é vivenciada pelos sujeitos que habitam a selva de concreto. O rapper vivencia a cidade com toda sua força, tal qual o *flâneur* baudelairiano, e narra essa experiência em sua rimas.

Além disso, do ponto de vista estético o rap apresenta um espaço para a reflexão sobre a cidade a partir de um mergulho no ritmo da música, que busca expressar o ambiente urbano. A sonoridade caótica da cidade invade as batidas e os *samplers*⁶². O ritmo frenético das bases musicais e das rimas deve ser associado ao ritmo acelerado da vida nas metrópoles: a avalanche de informações, o barulho dos carros, ônibus, sirenes e buzinas.

O ritmo da cidade atravessa o sujeito da poética rap. O MC sente a necessidade de acompanhar esse ritmo e imprimir velocidade nas suas rimas, na busca de desenvolver seu próprio flow (termo atribuído ao momento em que o MC imprime velocidade sem perder a fluência na rima).

Rap e espaço urbano

Vimos no primeiro capítulo que o hip-hop emergiu durante um período de transformação substancial da cidade de Nova York e deu voz às tensões e às contradições no cenário público urbano.

Arquitetado no coração da decadência urbana como um espaço de diversão, o hip-hop transformou os produtos tecnológicos, que se

⁶²Recorte musical utilizado pelo DJ. Trata-se de um exercício de *Bricolage*, onde trechos de uma música são retomados e passam a compor a base sonora de um novo rap.

acumularam como lixo na cultura e na indústria, em fontes de prazer e de poder. Essas transformações tornaram-se a base da imaginação digital por todo o mundo (ROSE, 1997, p.192).

Em seu estudo pioneiro sobre o hip-hop nos E.U.A. Tricia Rose chamou a atenção para a relação existente entre as práticas culturais envolvidas no hip-hop e a atmosfera urbana da grande cidade.

O hip-hop duplicou, reinterpretou a experiência da vida urbana e apropriou-se, simbolicamente, do espaço urbano por meio do sampleado, da postura, da dança, do estilo e dos efeitos do som. A fala sobre metrô, grupos turbas, barulho urbano, economia estagnada, sinais estáticos e cruzados surgiu nas canções, nos temas e no som do hip-hop. Os artistas grafitaram murais e logos nos trens, nos caminhões e nos parques reivindicando seus territórios e inscrevendo sua outra e contida identidade na propriedade pública. Os primeiros dançarinos de break, inspirados na tecnologia, elaboraram suas danças nas esquinas das ruas junto a blocos de concreto e placas e fizeram com que as ruas se tornassem teatros e centros provisórios da juventude (1997, p.193).

A movimentação em torno da cultura de rua do hip-hop se deu por meio da ação dos DJs que iniciaram as festas nas ruas a partir da conexão das mesas de som e alto-falantes provisórios nos postes de luz. Esta apropriação do espaço urbano foi responsável pela revisão do uso central das vias públicas ao transformá-las em centros comunitários livres. “Os rappers se apoderaram dos microfones e os usaram como se amplificação fosse uma fonte de vida”. (ROSE, 1997, p. 193).

No que diz respeito à chegada do rap no Brasil, é importante frisar que o fato de ter sido a cidade de São Paulo, a maior metrópole brasileira, a primeira a receber as influências do hip-hop contribuiu para que a atmosfera urbana seja tematizada de forma recorrente nas canções dos rappers. Além disso, importantes mudanças na economia, na conjuntura política nacional e local, nas redes de comunicação de massa, foram cruciais para a formação das condições que alimentaram (e continuam a alimentar) a cultura híbrida e o teor político das canções e músicas do rap brasileiro.

O movimento hip hop exprime-se por meio da arte e apropria-se das ruas como palco para o fazer artístico (...) As festas de rua transformaram-se em momentos de lazer e reflexão nos quais a dança, o grafite e o rap tornaram-se expressões de uma nova consciência política. Portanto, desde as origens o sentido da arte no

âmbito do movimento hip hop associa-se ao vivido (SILVA, 1999, p.26).

Por todo o Brasil, as condições urbanas contemporâneas refletem um complexo conjunto de forças globais que atuam na configuração das metrópoles modernas. Dentre os elementos de destaque nesta nova configuração das chamadas cidades globais, podemos destacar o crescimento das redes de comunicação de massa, as mudanças advindas da tecnologia global, a formação de novas segmentações no mercado de trabalho, somadas a novas formas de exclusão e segregação dos espaços urbanos. Estas forças globais tiveram um impacto direto sobre as condições de vida da população jovem da periferia dos grandes centros urbanos brasileiros e acentuaram as formas de discriminação social, racial e de gênero. As temáticas abordadas nas canções do rap nacional retratam e refletem essas condições sociais, além de oferecer um rico testemunho de como essa realidade é vivenciada nas várias facetas da vida cotidiana.

As composições do universo do mundo do rap apresentam a linguagem das ruas. Como cantou o MC Black Alien⁶³ “Das ruas eu tenho o acesso/ testemunha ocular como repórter Esso”.

O trabalho de Silva (2011) oferece elementos interessantes para avançarmos na discussão. “As gírias, as expressões locais, o léxico articulado por uma gramática que infringe a chamada norma culta, palavrões e xingamentos endereçados ao *sistema*, revelam o falar típico das ruas, becos e vielas. (SILVA, 2011, p.11).

Seguindo as pistas de Silva, considero que os rappers constroem “paisagens sonoras” que possibilitam a aproximação de jovens situados em diferentes contextos sociais.

Os sons das ruas, as vozes, gírias, palavrões, ruídos, latidos de cães, inflexões vocais próprias, infrações à norma culta, revelam uma apropriação discursiva, que tornou o rap não apenas em uma fala sobre a periferia, mas na linguagem da periferia. Edificam assim uma *paisagem sonora* que não admite concessões ao poder da língua e aos poderosos. (2011, p.10).

O autor chama a atenção para o conjunto de sonoridades que dão suporte à narrativa do rap. “Os problemas que atingem os jovens da periferia são narrados não apenas por meio das descrições realistas, mas inscritas em paisagens sonoras familiares ao cotidiano dos bairros. O que os sons e as descrições pretendem revelar é um processo

⁶³Parceria com Marcelo D2 no álbum *O império contra-ataca*.

de fragmentação do social que expressa a outra face da segregação urbana”. (2011, p. 12).

Nas paisagens sonoras do urbano estão presentes buzinas, sirenes, falas, discursos. Estas sonoridades *sampleadas* têm como finalidade enriquecer a textura musical. Com isso “a música apresenta-se como um discurso não apenas sobre o urbano, mas como texto que o contém, disciplina-o, através da arte”. (SILVA, 2011, p. 18).

As músicas compostas por DJs e MCs apresentam sonoridades que intensificam a presença da vida urbana. Podemos dizer que neste estilo musical forma e conteúdo estão intimamente relacionados. A temática recorrente do fenômeno urbano nas letras anda de mãos dadas com a preocupação em construir uma arquitetura musical que acompanhe esse mergulho nos “labirintos” das cidades. Daí a ideia repetida por muitos membros do hip-hop: o rap é o som que emana das ruas.

A experiência de vida nas grandes metrópoles brasileiras nos primeiros anos do século XXI é marcada pelo sentimento de insegurança. As cidades do Rio de Janeiro e São Paulo estão entre as mais violentas do país, apresentando índices de homicídios assustadores. O conflito entre as “forças da ordem” e as “facções criminosas” nos dias atuais se torna cada vez mais preocupante.

São Paulo é considerada a maior metrópole latino-americana do século XXI. A experiência da crise das formas de sociabilidade, a desintegração do espaço público e o aumento da violência estão no centro dos debates políticos e da vida cotidiana da população. Conforme assinala Raquel Rolnik, São Paulo é uma cidade dividida.

Os padrões urbanísticos que se configuraram a partir da potente máquina de exclusão territorial definiram uma cidade dualizada, expressa na imagem centro/periferia, Jardim paulista/Jardim Ângela, Cidade jardim/ Cidade Tiradentes, Higienópolis e Paraisópolis: só quem conhece a cidade consegue entender como nomes tão parecidos podem designar territórios tão diferentes. (ROLNIK, 2009, p. 76).

Maria Rita Kell reflete sobre os aspectos negativos da vida na cidade de São Paulo,

monstruosa, desigual, mal planejada e mal cuidada (...) Vista do alto, do ponto de vista celeste, São Paulo mais parece uma cidade bombardeada. Imensas crateras em todos os bairros, quarteirões de casas derrubadas, populações pobres jogadas de lá pra cá à procura de

lugar pra criar novos campos de refugiados, de onde serão expulsas pouco tempo depois. Inundações, trânsito bloqueado, gente desesperada presa dentro dos carros parados, gente enlouquecendo pela dificuldade de tocar o dia a dia. Gente que sente no corpo e na alma os efeitos de viver sob uma cúpula negra de poluição que só se vê de cima. Parece uma guerra, mas é só capitalismo: bombando, enriquecendo alguns e empobrecendo o resto. Enquanto a cidade se torna infernal, se oferece aos que podem pagar o lenitivo de viver em uma *torre*, bem acima do chão, de onde se finge escapar da realidade urbana. (KELL, 2001, p. 40).

Por outro lado, com seu intenso comércio, teatros, salas de show e uma “noite quente” nas baladas noturnas, São Paulo oferece aos seus habitantes e turistas uma diversidade de opções de lazer e de prazeres típicos de uma cidade global. Esta oferta de divertimento e o comércio de entretenimento convivem em conflito com uma realidade de desigualdade social, miséria e insegurança. Esta tensão constitui uma espécie de “estrutura de sentimento” presente na sensibilidade dos MCs do Brasil contemporâneo.

São Paulo vive um momento ambíguo: de um lado a energia e o vigor que sempre conduziram seu crescimento intensos; de outro, é intenso e crescente o mal-estar que toma conta da cidade e de seus habitantes. O vigor está na dinâmica de seus mercados, turbinados agora pela abundância de crédito e queda na taxa de desemprego. Vigorosa é a diversidade da produção cultural da cidade, assim como a quantidade e a qualidade de sua produção tecnológica. O mal-estar está na impossibilidade de nos movermos na cidade, asfixiados pelas distâncias, pelo trânsito e pela poluição de automóveis, ônibus e caminhões. Está também no medo de sair as ruas, na presença latente da violência e da exclusão, que boicotam no cotidiano os espaços de convivência e exercício da civilidade cidadã. (ROLNIK, 2009, p.79).

Mano Brown immortalizou a imagem da cidade de São Paulo em um dos versos mais populares no universo do rap brasileiro.

Ei São Paulo
terra de arranha céu
A garoa rasga a carne
É a torre de babel

Símbolo das vanguardas brasileiras, São Paulo é marcada pela experiência das correntes artísticas modernas. Da semana de 1922, passando pela poesia concreta dos irmãos Campos e o teatro de protesto da década de 1960, a vanguarda musical paulistana de Itamar Assunção e Arrigo Barnabé, a cidade de São Paulo atrai olhares de todo país para sua efervescente produção cultural.

Para tentar situar o olhar dos rappers diante das atuais condições de vida nas grandes cidades brasileiras, recorro a autores que captam o fenômeno urbano a partir do reconhecimento de sua complexidade. Os estudos de Henri Lefebvre sobre a vida nas cidades destacam a ambivalência do fenômeno urbano, ora visto como lugar da reificação do social, ora encarado como espaço de possibilidades abertas para autonomia e a liberdade. O conflito exposto pelo autor é a tensão entre as forças coercitivas do valor de troca e a resistência qualitativa da experiência vivida, que encurralada face aos poderes da mercantilização da vida cotidiana, ainda teima em buscar frestas por onde possa respirar e vislumbrar novas temporalidades para a existência. De alguma maneira, passados mais de quarenta anos dos ventos libertários de 1968 que inspiravam Lefebvre, essa discussão é tematizada em algumas canções contemporâneas do rap no Brasil.

“A rua é nóiz”: o direito à cidade na ótica dos rappers

A obra do pensador francês Henri Lefebvre é considerada um marco nos estudos sobre a vida urbana. Sua análise e crítica do fenômeno urbano não se deram pelo mero interesse acadêmico. O que estava em jogo no projeto intelectual de Lefebvre era a renovação do projeto de emancipação social. A obra clássica do autor sobre esta temática, *O Direito à cidade*, foi escrita sob o vento das brisas utópicas dos acontecimentos de 1968⁶⁴. De fato, essa obra se insere no panorama libertário que germinou a nova esquerda e representa uma amostra do trabalho que estava sendo feito para dismantelar as ortodoxias e introduzir novas temáticas na cena política. O autor se insere em uma corrente que vislumbra fugir dos esquemas fáceis do “economicismo” e seu “determinismo cego”, e aposta na afirmação do caráter ativo dos sujeitos.

O marxismo crítico esboçado por Lefebvre se abre para “o universo dos possíveis” e apresenta o conflito urbano como algo aberto, inacabado. Pois o cotidiano não é apenas o espaço da repetição e da monotonia, embora exista uma vasta gama de interesses atuando no sentido da administração e do controle do cotidiano. Ele é também o lugar onde se encontram as brechas para o campo de possibilidades.

⁶⁴Para um panorama dos eventos de maio de 68 na França, ver as obras: LEFERBVRE, H. *A Irrupção.*; QUATROCCHI, A. NAIRN, T. (1998). *O começo do fim*: França, maio de 68.

Para Lefebvre, essa é a tensão que se revela no fenômeno urbano: valor de uso x valor de troca; lugar de encontro x lugar de consumo; cidade como obra x cidade como produto.

O raciocínio de Lefebvre é tentador para a interpretação de algumas camadas de sentido presentes nas canções do rap brasileiro contemporâneo. A visão de mundo contida nas composições de rappers como Marechal, Shawlin, Emicida e Criolo nos oferece um terreno fértil para a reflexão sobre as tensões da vida urbana atual.

A aposta de Lefebvre é reivindicar a revalorização do valor de uso nas cidades:

A cidade e a realidade urbana dependem do valor de uso. O valor de troca e a generalização da mercadoria pela industrialização tendem a destruir, ao subordiná-la a si, a cidade e a realidade urbana, refúgio do valor de uso, embriões de uma virtual predominância e de uma revalorização do uso. (LEFEBVRE, 1969, p.12).

A partir de um diagnóstico crítico do desenvolvimento das cidades no capitalismo, Lefebvre analisa o processo de mercantilização da vida urbana e a expansão da economia monetária na vida das metrópoles. A preocupação do autor é combater a privatização da vida urbana e sua proposta reivindica a publicização do uso dos espaços, o que consiste o grande legado político de sua contribuição teórica.

O meu objetivo aqui é pensar em que medida esse universo pode ser analisado sob a ótica dos testemunhos sobre a vida urbana emitidos pelos rappers. Acredito que a realidade apresentada por Lefebvre, onde “o valor de troca prevalece a tal ponto sobre o valor de uso que quase suprime este último” (LEFEBVRE, 1969, p. 18), é uma temática recorrente nas crônicas dos MCs. Um bom exemplo é a afirmação de Mano Brow no final da música *vida loka*⁶⁵ dos Racionais MCs, “*Em São Paulo, Deus é uma nota de Cem*”. É esse assalto da cidade pela lógica do capital que Lefebvre denuncia. As letras dos rappers refletem o quadro dramático deste processo. É aqui que a periferia vem mostrando sua capacidade criadora e ao mesmo tempo reivindicativa de denunciar este processo cruel do capitalismo.

De acordo com Lefebvre, a exigência de retomada das ruas e do espaço público é uma necessidade urgente. Para o autor isso ficou evidente a partir da constatação da crise urbana. “Foi preciso que fossem até o fim de sua destruição da realidade urbana sensível para que surgisse a exigência de uma restituição.” (1969, p. 18). mAcredito que

⁶⁵Música do Álbum “**Nada como um dia após o outro dia**”.

essa mesma exigência é reivindicada por Criolo, que clama desesperadamente à cidade de São Paulo, “me dê um gole de vida”.

O que está sendo reivindicado aqui é o Direito à cidade, que segundo Lefebvre: “não pode ser concebido como um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como direito à vida urbana, transformada, renovada.” É aí que a cidade abre as portas da possibilidade, onde podemos vislumbrá-la como “lugar de encontro, prioridade do valor de uso, inscrição no espaço de um tempo promovido à posição de bem supremo entre os bens.” (1969, p. 18).

Porém, antes de mostrar esta possibilidade, o autor nos previne contra posições românticas e a todo o momento deixa em evidência que “nem tudo são flores”. Para Lefebvre a tarefa da crítica social não é a benevolência com o real, o que seria um voluntarismo simples. Sua posição, que para mim guarda uma relação muito próxima com a de alguns rappers, é a constatação de que “será indispensável descrever longamente (...) a miséria irrisória e sem nada de trágico do habitante, dos suburbanos, das pessoas que moram nos guetos residenciais, nos centros em decomposição (...) e nas proliferações perdidas longes dos centros” (1969, p. 108).

Para Lefebvre essa é uma realidade que não pode ser escamoteada. Ela salta aos olhos de qualquer habitante de uma cidade grande:

Basta abrir os olhos para compreender a vida cotidiana daquele que corre de sua moradia para a estação próxima ou distante, para o metrô superlotado, para o escritório ou para a fábrica, para retomar a tarde o mesmo caminho e voltar para casa a fim de recuperar as forças para recomeçar tudo no dia seguinte (1969, p. 108).

Essa é a crônica do cidadão comum das cidades elaborada por Lefebvre. A minha sugestão neste capítulo é que os rappers vêm cumprindo esse papel de narrar as cenas do cotidiano da metrópole e refletir as tensões e conflitos vividos por seus habitantes.

As composições de rap tem tematizado os dilemas desse homem acorrentado nos grilhões de um cotidiano administrado. Para usarmos a expressão de José de Souza Martins, o rap põe em cena a luta do “*homem simples*” na vida cotidiana. As batalhas travadas no dia a dia, onde na maioria das vezes se tem que “matar um leão por dia”, como diz Emicida. As letras do rap chamam a atenção para a complexidade desta realidade, pois devemos lembrar que se trata de uma tensão material e subjetiva. Do

ponto de vista objetivo, a necessidade de “pagar as contas”⁶⁶ que caracteriza a luta pela sobrevivência. Ao lado disso, existe uma luta tão atormentadora quanto aquela, uma batalha que se disputa no terreno das subjetividades, uma guerrilha psíquica, poderíamos afirmar. A qualidade lírica dos versos de MCs como Mano Brown, Criolo, Marechal, entre outros, reside no fato de nos oferecer uma paisagem sonora que apresenta esse conflito interior sentido por cada um de nós, moradores das selvas urbanas, selvas de pedras e asfaltos. Cada habitante da cidade aprende a mobilizar seu aparelho motor e psíquico para a tarefa sufocante de se adaptar ao *status-quo* e tentar conviver com as contradições urbanas. Os doces e os venenos dos labirintos místicos das cidades.

A tensão da cidade dilacerada na música de Criolo

“Cientista social, casas Bahia e tragédia
Gosta de favelado mais que nutela”.

Criolo

Morador do Grajaú, bairro da zona sul de São Paulo, o rapper Criolo sempre se preocupou em tematizar as tensões da vida urbana em suas músicas. Após mais de 20 anos de atividades no seio do rap nacional, Criolo pensava em desistir de cantar e seguir contribuindo com o movimento de outras formas, como na organização de eventos como a “rinha dos MCs”. Foi nesta perspectiva que pensava em finalizar a carreira com um álbum que retratasse toda a sua trajetória. Segundo Criolo: “Toda minha vida eu pensei música. Não subir aos palcos não significava parar de compor, parar de viver os outros ambientes da música. Parar significa não mais protagonizar momentos no palco e sim aplaudir quem está chegando”. (RRN, p. 57). O que parecia uma despedida se mostrou uma nova etapa promissora na carreira de um dos maiores poetas urbanos do

⁶⁶A letra de Emicida exemplifica bem esta preocupação: “é só mais uma noite vagabundo / tenho que pagar as contas/ tentar salvar o mundo / e se der tempo eu quero ser feliz / independente, seguir sempre independente / eu mereço”.

Brasil atual. Em 2011, com a ajuda de Marcelo Cabral e Daniel Ganjaman⁶⁷, produtores do álbum, o rapper realiza um dos mais completos discos da música popular brasileira nos últimos anos: “Completo pela combinação de ritmos e pela forma como tudo se amarra; completo nas letras que vão de imagens poéticas a ataques críticos, de relatos contundentes ao bom humor; e principalmente porque é um poderoso disco de rap”⁶⁸. Assim, Criolo resume em dez músicas uma vida dedicada à música independente, ao hip-hop, a rinha dos MC's e ao Grajaú. *Nó na Orelha* acaba sendo o retrato mais bem acabado de uma música difícil de aprisionar em rótulos. Em seu segundo álbum, Criolo ultrapassa as fronteiras do rap e apresenta músicas com influência de outros gêneros, como samba, *ska*, *mpb*, *brega*, *dub*, *jazz*, *blues*, *afrobeat* e *reggae*.

O rap está presente em boa parte do disco, como nas faixas *Grajúex*, *Subirusdoistiozin*, *Sucrilhos e Lion Man*. No entanto, algumas pessoas questionaram se *Nó na Orelha* pode ser considerado de fato um disco de rap, já que no restante do álbum as canções passeiam por outros estilos musicais que fogem ao que normalmente é veiculado sob o rótulo de rap. Criolo declara que se trata de um disco de rap sim. Ele afirma que se rap é ritmo, atitude e poesia, então é isso o que ele faz. O MC enfatiza que o rap sempre o ensinou o princípio da liberdade, portanto não faz sentido as críticas que sugerem que ele deixou de ser rapper e passa a ser considerado cantor. O problema desta concepção dualista é que deixa de observar a renovação dos estilos musicais em um contexto de proliferação dos hibridismos musicais. Criolo aborda esta questão da seguinte forma:

Tem canções e vários ritmos, mas é um disco de atitude rap. Essa atitude sempre vai existir, às vezes apenas na letra de uma canção, mas vai estar lá, (...) Já tem uns nove ou 10 anos que componho canções. Minha mãe cantava em casa e tive o privilégio de meus pais, cearenses com orgulho, comprarem muitos discos. Cresci ouvindo e gostando de fado, seresta, embolada, sambas, canções populares.⁶⁹

O mais interessante deste álbum, e que gostaria de debater neste capítulo, é a maneira inovadora como o rapper reflete sobre o fenômeno urbano. “*Não dá pra*

⁶⁷ Integrantes do coletivo independente Matilha Cultural.

⁶⁸ Resenha do CD *Nó na orelha*, de Criolo. Disponível em: <http://www.rapnacional.com.br/portal/no-na-orelha-leia-a-resenha-e-baixe-o-novo-disco-do-criolo-doido/>. Acesso dia 18 de Setembro de 2013.

⁶⁹ Depoimento presente na matéria do site <http://www.correio24horas.com.br/noticias/detalhes/detalhes-1/artigo/depois-de-23-anos-como-mc-rapper-criolo-brilha-no-primeiro-disco-de-cancoes/>. Acesso dia 22 de Outubro de 2013.

descrever, numa linda frase (...)". Essa é a São Paulo que Criolo explora em seu álbum. De acordo com Erica Balbino, em uma matéria publicada no site de rap nacional, "bocada forte"⁷⁰:

Impossível de ser contextualizada, a maior metrópole da América Latina – São Paulo – na ponta da caneta vira poesia e música. Com ou sem amor, a beleza e a feiúra se fundem com as ruas, vielas, pobreza e riqueza. Tudo é São Paulo. Gigante, perigosa e acolhedora. Adjetivos não faltam para a cidade que abriga quase 11 milhões de habitantes e, ao deixar de lado os problemas pontuais da periferia, é retratada – com plenitude. (BALBINO, 2011).

A música "*Não existe amor em SP*", uma das mais conhecidas do disco *Nó na Orelha*, chama a atenção não só pela qualidade musical e poética da canção, mas por propor à cena da música popular brasileira um novo jeito de falar sobre São Paulo, seus dramas e suas tramas urbanas. A cidade de São Paulo é apresentada na composição de Criolo com toda a sua complexidade.

A cidade sempre mexeu com os sentimentos deste artista popular. Foi neste espírito que Criolo dedicou uma faixa do seu álbum a cidade de São Paulo. De acordo com o depoimento, esta era uma preocupação que o atormentou no momento da composição:

Escrevi essa letra depois de um dia em que, caminhando por São Paulo, passei a observar os escombros da cidade. Olhei para aquela destruição – voltada para o progresso, sabe?! – e percebi os graffitis lutando para dar vida a uma cidade moribunda. Aquilo me deu um mal-estar, mas também foi um momento de sanidade, de reflexão sobre a cidade e o que ela divide comigo. Da dor, que de vez em quando ela impõe (CRIOLO *apud* BALBINO, 2011).

O MC, que mora no município há 35 anos, afirma que "*na letra, eu não falo de um estado no sentido geopolítico, mas sim de estado de espírito. Eu poderia estar falando do Rio de Janeiro, ou da minha querida Fortaleza. E não estou falando mal de São Paulo*". Por outro lado, ele diz que passou a perceber a "falta de amor" na cidade

⁷⁰Disponível em: http://centralhiphop.uol.com.br/site/?url=materias_detalhes.php&id=1355

quando notou que, por mais que as pessoas demonstrem sentimentos, seja em atos grandiosos ou em momentos simples do cotidiano, parece que nunca é o suficiente⁷¹.

São Paulo é massacrante. Mas existe amor, sim. Em cada pessoa que luta por melhorias, em cada pessoa que se preocupa com o próximo. Eu amo a cidade de São Paulo, mas não amo o que a cidade faz com seus cidadãos. Quem nunca não se sentiu amado nessa cidade? (CRIOLO apud BALBINO, 2011).

A estrutura musical de *Não Existe Amor em SP* apresenta uma atmosfera *soul* a que raramente temos acesso no universo sonoro muitas vezes repetitivo do rap nacional. A habilidade vocal demonstrada na execução de Criolo mostra sua versatilidade nas variações de melodias mais ásperas até as baladas mais sutis. Nesta música, o que poderia soar como uma visão estreita da crueza da metrópole se apresenta como um apelo lírico emocionado de um morador da cidade.

Não existe amor em SP
Um labirinto místico
Onde os grafites gritam
Não dá pra descrever
Numa linda frase
De um postal tão doce
Cuidado com o doce
São Paulo é um buquê
Buquês são flores mortas
Num lindo arranjo
Arranjo lindo feito pra você

Não existe amor em SP
Os bares estão cheios de almas tão vazias
A ganância vibra, a vaidade excita
Devolva minha vida e morra afogada em seu próprio mar de fel
Aqui ninguém vai pro céu

Não precisa morrer pra ver Deus
Não precisa sofrer pra saber o que é melhor pra você
Encontro tuas nuvens em cada escombros, em cada esquina

⁷¹O historiador e MC paulistano **Vinícius Moura Mendes de Souza**, reflete sobre as narrativas urbanas dos rappers afirmando que “Cada um enxerga a cidade de uma forma, mas todos sabemos seus problemas e suas belezas. Pra mim, é muito importante que tenhamos essas músicas sobre a cidade, sobre as metrópoles em geral. Muitas vezes, as letras falam sobre o que não enxergamos, nos abrem os olhos e nos levam a refletir sobre o nosso papel dentro dessa cidade”. (BALBINO, 2011).

Me dê um gole de vida
Não precisa morrer pra ver Deus

Aqui já não temos mais aquele lirismo poético característico de uma subjetividade típica da “classe-média”, como aparece em Caetano Veloso na composição “Sampa”, que tornou a esquina da Avenida Ipiranga com a São João uma das mais famosas do país. O que era então reflexão induzida pela contemplação de alguém que olha a cidade com o encantamento do olhar estrangeiro, agora é visão arrebatadora de um homem que vive na dispersão da cidade cinza. Caetano Veloso reconheceu o talento de Criolo e cantou junto com o MC a música “*Não existe amor em SP*” em um evento da MTV. Caetano enfatizou a diferença da abordagem da canção do rapper em relação a sua composição “Sampa”.

É uma grande canção. 'Sampa' é sobre Sampa. 'Não Existe Amor', como 'Ronda', do [Paulo] Vanzolini, é Sampa. Não é só porque são canções feitas por paulistas, é que são as palavras e os sons vindo de dentro. Paulistas também podem escrever 'Sampas', mas quase ninguém pode escrever coisas como 'Ronda' ou 'Não Existe Amor'.

A canção de Criolo expressa a relação de amor e ódio que todo habitante sente em relação à “selva de concreto” urbana. A ligação com a cidade, para o MC, é tão intrínseca que ele é enredado e atraído por ela e, no entanto, dela se defende. Este é o seu dilema. O caráter ambíguo do universo urbano faz com que o narrador tente mapear caminhos e lugares e descobrir rastros de vida na cidade. Isso fica evidente quando o compositor tenta descrever (uma tentativa inócua, como Criolo previne no início da música) a cidade de São Paulo como “um labirinto místico, onde os grafites gritam”. Os graffites que chamam a atenção de Criolo mostram uma São Paulo realmente dilacerante que poucos conhecem.

A tensa relação de amor e ódio em relação à vida urbana que aparece na música de Criolo é um elemento presente na história recente da música popular brasileira. Esta tensão foi captada por Tom Zé na canção “São Paulo, meu amor”⁷²:

⁷²O título da música inicialmente era: "São São Paulo". Ela está no disco de estreia de Tom Zé, “Tom Zé – Grande Liquidação”, de 1968, produzido pela Rozenblit. A música de Tom Zé ganhou o 1º lugar no IV Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1968, com o título: "São Paulo, meu Amor".

São, São Paulo meu amor
São, São Paulo quanta dor
São oito milhões de habitantes
De todo canto em ação
Que se agridem cortesmente
Morrendo a todo vapor
E amando com todo ódio
Se odeiam com todo amor
São oito milhões de habitantes
Aglomerada solidão
Por mil chaminés e carros
Caseados à prestação
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito

São, São Paulo
Meu amor
São, São Paulo
Quanta dor

O mérito desta canção de Tom Zé é apontar que não se trata de escolher entre amar ou odiar a cidade. Como se tratasse de uma alternativa simples: **ou** amar **ou** odiar. O que Tom Zé atesta é que a cidade impõe a difícil tarefa de amar e odiar ao mesmo tempo. A dor que a cidade impõe, como observou Criolo, não pode deixar de estar presente em uma composição dedicada a São Paulo.

O narrador que se insinua na canção de Criolo, e presente em várias letras do rap brasileiro, é um sujeito disperso no labirinto da cidade. Esta dispersão oferece os elementos para a sua narrativa, que se constitui como o devaneio daquele que perambula pela metrópole procurando “*um gole de vida*” em um lugar onde “*ninguém vai pro céu*”.

Walter Benjamin reflete sobre a relação entre indivíduo e cidade na modernidade e chama a atenção para a experiência de descortinar os labirintos da metrópole. “A cidade torna-se para o neófito um labirinto: (...) se põe na defensiva contra ele, se traveste, foge, intriga, o seduz para levá-lo a percorrer seus círculos até o esgotamento. Mas no fim os mapas e os planos ganham” (BENJAMIN, 1994, p.111).

Criolo procura rastrear o “labirinto místico” da atmosfera urbana a partir de sua dimensão misteriosa, obscura. Não se trata de uma narrativa naturalista, que oferece uma descrição realista da cidade de São Paulo. Temos acesso a uma “*imagem-pensamento*”, com diria Deleuze (1985), oferecida principalmente pela sedução que a cidade exerce sobre o MC. As ruas atraem os poetas urbanos, o movimento frenético da

multidão, o barulho do trânsito, a luminosidade das vitrines. Isso o leva, por vezes a descobrir beleza onde não parecia existir.

Essa experiência urbana narrada pelos rappers se aproxima bastante das descrições de Benjamin do “*flâneur*”. O *flâneur*, assim como o MC, é um conhecedor da cidade. O olhar que o rapper lança para a cidade é misterioso. Nem detetive nem simples curioso. Tal qual o sujeito da poética de Baudelaire, o rapper atravessa a cidade e recolhe, obstinadamente, indícios, pistas no interior do labirinto místico da cidade.

É dentro deste contexto que a imagem da multidão aparece nas lentes dos narradores urbanos. Na rima clássica de Mano Brown isto fica explícito:

Alguém tá vendo um rosto na multidão?
A multidão é um monstro sem cor e coração.

É como se o MC pretendesse oferecer um rosto a esta multidão anônima. Tarefa difícil em meio a uma paisagem urbana confusa e tumultuada. O MC não pode perder o contato com as multidões, ele deve ir ao encontro das massas nos centros das metrópoles. Ele depende desse alimento.

As composições dos rappers deixam nítida a sensação de anonimato presente nas grandes cidades brasileiras. Inúmeros MCs no Brasil produzem letras cujo universo está permeado por esta sensação de tensão urbana. Não poderia ser diferente, pois trata-se de um reflexo sobre a realidade social que se compromete em não mascarar a miséria que impera neste país. Violência urbana, criminalidade, tráfico de drogas, o pesadelo do crack, o trabalho alienado são temas que se multiplicam no universo das canções do rap, e não poderia ser diferente.

Deste modo, a atração da cidade não pode existir sem o seu contraponto necessário, o sentimento de repulsa perante a selva urbana. É aqui que o diagnóstico “quase sociológico” de Criolo sobre a vida nas cidades revela uma atmosfera sombria. A cidade aparece como um *constructo* artificial, um **arranjo** maquiado que exala a falsa beleza de um **buquê de flores mortas**.

Esta ambiguidade entre atração e repulsa caracteriza a tensão do poeta em sua relação de amor e ódio com a cidade. Esta tensão aparece, ao mesmo tempo, como fonte propulsora da atividade poética. É a condição de reflexão própria da sensibilidade de um poeta-cronista “suburbano convicto” que narra as angústias da coletividade de seu tempo. O rap tem esta virtude de falar a linguagem das ruas. Principalmente porque

resulta do conjunto de experiências que proporciona a todos a vivência cotidiana e cultural da grande cidade. O MC é esse sujeito atravessado pela cidade que não consegue dizer não ao mundo que o cerca e atrai.

A música “*Não existe amor em SP*” marca a exigência de devolver a vida às grandes cidades. Ela alimentou a aposta na retomada da dimensão do vivido no espaço urbano. O evento “Existe amor em SP” surge sob o signo desta exigência radical. Realizado por uma rede de dezenas de coletivos, ativistas e artistas, o evento realizou uma ocupação da Praça Roosevelt com apresentações de Criolo, Emicida, Karina Buhr, Thiago Petit, Lurdes da Luz, dentre outros.

Descrito como um “encontro apartidário para celebrar a vida, a música e a ocupação de espaços públicos com arte e cultura”, o evento conclama a população de São Paulo: “vamos inundar de amor essa cidade”. De acordo com os realizadores o objetivo era “transformar a Roosevelt em um território para a discussão viva sobre a cidade que queremos: mais pública, humana, inclusiva e gentil. Uma cidade com mais amor”. Segundo uma matéria publicada na imprensa:

Uma multidão compareceu ao Festival Existe Amor em SP, promovido no domingo, por coletivos independentes de cultura para chamar a atenção sobre a importância do debate sobre os problemas da cidade de São Paulo, que atualmente vive sob a política higienista e conservadora de Gilberto Kassab. Apesar da grandiosidade do evento, que reuniu cerca de 20 mil pessoas, a mídia tradicional menosprezou o ato, dando pouco espaço em seus cadernos⁷³.

Podemos aproximar este evento com o projeto político do “Direito à cidade” proposto por Lefebvre e aposta em um projeto coletivo de apropriação dos espaços urbanos. Tenho convicção de que esse é um projeto atual e vem sendo tematizado por diversas correntes da oposição política subversiva. O grupo de ativistas denominado *Reclaim the Streets*⁷⁴, representa bem essa exigência de retomada das ruas.

Em entrevista a revista rap nacional, Criolo aborda esta questão:

RRN: Você acredita que não existe amor em São Paulo?

Criolo: Quantas mortes a agente teve de Outubro de 2012 para cá?

Quando eu falo não existe amor em SP, quero dizer que a cidade de São Paulo precisa se organizar para dar condições de vida digna às pessoas que moram nela. Porque o amor transborda dentro de cada um

⁷³Texto extraído do portal www.vermelho.org.br. Acesso dia 15 de Novembro de 2012.

⁷⁴ Ver a obra “*Urgência das ruas*, editora Conrad, coleção Baderna, 2002.

de nós. É um grito de desespero. Nunca pensei que fosse chegar a tanta proporção.

RRN: E quando você vê um festival com o nome Existe Amor em SP? É uma evidente referência a sua produção. Como você interpreta isso?

Criolo: eu acho que pode assinar em baixo. Alô, cidade nós existimos. Olha para nós! Não aguentamos mais descaso, repressão, nem ser tratado como um lixo, como números. (...) fazer um sarau, como os caras fizeram a uns 10, 15 anos atrás, que hoje está sendo respeitado e conhecido, valorizar qualquer expressão de arte, de qualquer ser humano, valorizar uma boa ação, independente cara, é tão valoroso quanto você ver 30 mil pessoas naquela praça cantando juntos. O que aconteceu lá é um emblema de quanto as pessoas querem mudança.

O apelo de reapropriação do espaço urbano, cada vez mais privatizado nas grandes cidades brasileiras, ecoa no universo cultural que designo como o “mundo do rap”. A convencional “saudação” de Emicida, “A rua é Nóiz”⁷⁵ é um bom exemplo deste gesto.

Marechal e as armas da lírica do rap

Nos primeiros anos do século XXI, as grandes cidades brasileiras testemunham uma nova etapa de desenvolvimento capitalista. É uma mistura de indignação e horror que marca este período histórico. Daí a sensação de decadência e fragmentação que emana de grande parte das obras dos MCs deste período. É a crise cotidiana e a tentativa de conferir sentido à existência. É o desespero diante de um mundo que acumula desigualdades e injustiças. Este clima sombrio, carregado de ódio e dor, constitui o ambiente poético do rap. Mas é neste terreno arenoso que podem germinar as raízes da contestação e da crítica social. Nesta experiência da desordem, os MCs realizam uma guerra contra o sistema e as convenções sociais que oprimem, contra o racismo, a burguesia e a elite política dominante.

As letras do rap refletem a experiência da crise da sociabilidade mercantil, dos tempos em que tudo está em movimento, em que tudo parece transitório. As canções do “mundo do rap” são tentativas de situar-se neste caos. “*Em São Paulo Deus é uma nota*

⁷⁵O termo aparece em camisas e bonés comercializados pelo rapper.

de cem”, esta afirmação ilustra bem o clima social e político da primeira década do século XXI.

É no interior do estado de exceção permanente a que se submetem os habitantes de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo que estes homens e mulheres exercem a “profissão perigo” que é ser MC.

As obras de Criolo, Emicida, Shawlin e Marechalestão mergulhadas em uma atmosfera intelectual e sensível característica da experiência moderna. Suas composições apresentam a experiência de pessoas que vivem intensamente a vida urbana e procuram incorporar a dinâmica caótica das cidades em suas criações. Suas obras expressam os impasses e a experiência ambivalente de pânico e atração diante da vida urbana. É isso o que os distingue de rappers como Gabriel o pensador, Xis, MV Bill e Marcelo D2, que apesar de contribuírem cada um ao seu modo para a configuração do rap nacional, não compartilham desta experiência ambivalente e provocativa com os prazeres e venenos da cidade.

A tentação dos prazeres da cidade, a busca do entorpecer são temas que emergem no imaginário construído no mundo do rap. É própria do modo moderno de viver e refletir, comprometido com a crítica e a desconstrução das formas tradicionais. É esta atmosfera intelectual que anima a existência e a criação nestes tempos. Essas canções testemunham a consciência do risco e ao mesmo tempo o testemunho da atração irresistível da vida urbana. O mergulho no lado sombrio da cidade, este fascínio pelo perigo que corresponde a um caminhar para a luz através do escuro, constitui um elemento significativo neste universo poético.

A ambiguidade vivida pelos rappers do século XXI é que as forças que poderiam libertá-los constituem as amarras que impedem essa possibilidade.

No império da indústria cultural a possibilidade de atribuir sentido ao mundo pela arte é bloqueada. Todo esforço neste sentido, é constantemente provocado e atravessado pela racionalidade instrumental do mundo das mercadorias culturais. Como disse Adorno, numa sociedade administrada não há lugar para o sentido: a arte só pode ser denúncia disto.

É neste clima de crise que se desenvolve uma crítica ao sistema capitalista e aos padrões estabelecidos pela sociedade de consumo. O universo cultural do hip-hop, particularmente o imaginário social arquitetado nas canções, está marcado pelo trauma da devastação das condições de vida das metrópoles. Ao mesmo tempo, o hip hop tem ajudado a construir um pensamento e uma ética capaz de apreender a dimensão crítica e

criadora das metrópoles modernas. O rap tem colaborado na construção de uma comunidade de ideias e realizações de projetos coletivos de transformação social.

Os MCs Marechal e Shawlin incorporam em suas letras a dimensão conflitante do urbano para a qual estou tentando chamar a atenção. As paisagens poéticas oferecidas em suas músicas expressam o vazio e a escuridão dos habitantes dos grandes centros urbanos diante da perda dos laços sociais, mas ao mesmo, tempo, apontam para possibilidades de transformação no terreno da vida cotidiana.

Essa temática da dissolução da experiência e dos laços sociais é característica da sensibilidade dos rappers. MC Marechal aborda constantemente o problema da impessoalidade nas relações humanas e o triunfo do valor de troca sobre o valor de uso. Convido o leitor para acompanhar a narrativa urbana de Marechal na música *Viagem*:

Diz quem nunca entrou na de viajar
De partir vê ninguém
Sentir o tempo devagar na BR a mais de 100
não é fugir, não é peidar⁷⁶
Eu sumi? Não
Veja bem, ser daqui
não significa ser refém
Nós já trabalhamos a vera sobre o sol do Saara
Demorô de abrir a janela sente o vento na cara, acelera
Deixa a mente em Itaquatiara
Faz seu coração de espinho virar um coração Guevara

Por que na rua
Ninguém mais se encontra
Se esbarra

Ninguém mais se olha
Se encara

Ninguém mais se ama
Se amarra

Pra ser feliz
Ninguém mais se joga
Se agarra

Nesse mundão de vai e vem samsara
A visão sobre o que é se dá bem num é tão clara
Os valores se inverteram e os menorzinho já fala:
Vou fazer meu tempo porque dinheiro não pára

⁷⁶Desistir

É louco vê que tempo já não tem tanto valor
A vida me ensinou aquele
Que constrói o amor
Dinheiro vai e vem
Vem ver o que ele deixou
Desespero nos irmão sensação de nem sei onde eu tô

Tu é o que é
Ou só o que se tenta ser?

Tu é o que é eles são?
Ou nunca conseguiu entender

Tu é o que eles querem
Tu é o que eles escolhem

Tu é sem querer

E não adianta buscar resposta se tu não tem os 'porquê'

Essa porra é o cemitério ao relento
são vários morto vivo caminhando sem sentimento
Os papo de futuro na praça ficou no tempo
E dos amigo antigo, diz:
Quantos ainda vive o momento?
Tu conta nos dedo?
Faz diferente neguinho conta nos medo
nos olhos na falta de coragem
Conta os oceanos
E quantos dos nossos ainda morrem à margem
Infelizmente a rua ainda é assim
Eu passo longe nego diz, tá indo aonde neguin?
sinceramente, eu?
Só tô indo junto com a batida
Destino é incerto parceiro meu rap é igual a vida

Nesta composição, Marechal chama a atenção para as consequências da impessoalidade na sociedade moderna e seus efeitos sobre os indivíduos.

Marechal encara as massas urbanas com um olhar de espanto. As marcas da indiferença brutal e do isolamento dos indivíduos em seus interesses particulares aparecem em uma “multidão de cegos” sombria e confusa que circula em um mundo onde “ninguém mais se olha”.

A cidade é descrita como um “cemitério ao relento” onde a relações face a face se dão apenas pela mediação das trocas monetárias. Os habitantes que perambulam

pelas ruas da cidade como “mortos vivos” não são mais capazes de conferir um olhar ao próximo. Curiosamente, assim como na obra de Criolo, o amor aparece no imaginário do mundo do rap como um valor ético e político diante de um mundo corrompido pela tempestade do dinheiro que arrasta tudo deixando apenas “o desespero nos olhos dos irmãos”. Um núcleo ético fundamental parece emergir nestas composições. Em primeiro lugar temos acesso a um discurso que afirma que o sentido da vida não pode ser encontrado na busca vazia pela acumulação de dinheiro. Isso se torna cada vez mais necessário na medida em que o modelo do rap comercial norte-americano se dissemina como ideal a ser seguido quando a cultura hip-hop deixa as ruas e invade os escritórios das grandes gravadoras e os holofotes da sociedade do espetáculo.

O pensador alemão Georg Simmel oferece elementos importantes para avançarmos neste debate. O autor se dedica a encarar aspectos até então pouco estudados na discussão sociológica e seus estudos sobre a cultura moderna foram decisivos para a posterior renovação ocorrida na investigação sociológica⁷⁷.

Simmel observa que o dinheiro, como equivalente universal, torna-se a mediação fundamental da sociedade moderna. O dinheiro torna-se o Deus da modernidade, “simboliza e corporifica o espírito da racionalidade, da calculabilidade e da impessoalidade”, servindo, igualmente, como “um medidor das diferenças qualitativas entre as coisas e as pessoas”. (SIMMEL, 1998, p.27). Em outros termos, podemos dizer que a consolidação da sociedade moderna representa o momento em que a mercadoria ganha asas e alça voos cada vez maiores, e o valor de troca coloniza os mais diversos aspectos da vida social.

O dinheiro se coloca entre o homem e o que ele quer, como se fosse um facilitador, criando a ilusão de que tudo pode ser alcançado através dele. É como se a felicidade estivesse ao alcance de um dedo e se esvaísse a cada segundo, criando um círculo vicioso onde ganhar dinheiro acaba se tornando um fim em si mesmo. O sentido da vida escapa ao indivíduo no redemoinho do capital, criando decepções e frustrações à humanidade.

No entanto, Simmel está atento para outro aspecto desse processo, a possibilidade aberta à subjetividade individual, que rompe bruscamente com os rígidos laços sociais que a mantinham aprisionada. Para Simmel, uma característica da modernidade é o processo de individualização e a afirmação autônoma do indivíduo. A

⁷⁷A escola de Chicago e o interacionismo simbólico se apoiam nessa abertura que Simmel oferece à teoria social.

vida moderna, portanto, oferece uma possibilidade quase ilimitada para o indivíduo, alargando, assim, as suas possibilidades de liberdade, pois conforme este se liberta do círculo que o aprisiona, adquire uma consciência cada vez maior da sua liberdade.

A resposta de Marechal a esta realidade devastadora parece ser o fortalecimento da autonomia do indivíduo. Sua trajetória do rap brasileiro apresenta um compromisso com o “espírito independente”. Sua produção musical aponta para a resistência à subordinação da sociedade produtora de mercadorias.

Na música *Bota a mão pra cima parceiro*, ele critica a espetacularização do rap.

Bota a mão pra cima parceiro
Finge que tá chovendo dinheiro
E todas as minas te dão mole
Que o mundo que você vive é verdadeiro
Você vive fantasiando
“hip-hop tá crescendo”
fala de revolução
Mas nem sabe que tá se havendo
Eu tô vendo
vários dizendo ser real, mil grau aqui em cima,
Se dedicando muito mais a falar mau que nas rima,
Criminal, acha que é *pimp* e com as mina não tem moral,
Ainda insiste com vagabundo
"bota a mão pra cima"
Só porque gringo faz
Só porque viu na cena do clip um mané pulando apareceu carrão lá atrás,
Agora aquilo tá na de fazer também?
Vai pega os um real pinta de azul e diz que é cem!
Você se diz contra o sistema?
Dobra no que grava?
Mas seu Nike doze mola vem com sangue e mão de obra escrava!
Chuva de prata na semente de ilusões
O engenho do senhor dinheiro te mantêm nas plantações
Eles fazem pras mina rebolar
Põe melodia ruim na rima pra tu decorar
Amigo a vida me ensina, isso não vai me enganar
Eu não preciso de platina
Deus me deu brilho no olhar!

O papel político fundamental exercido por pessoas como Marechal no seio do rap nacional se deve ao fato de suas composições apresentarem uma reflexão profunda sobre os efeitos corrosivos da cultura mercantil nas nossas vidas. Marechal ironiza a

ostentação do rap quando rima “Bota a mão pra cima parceiro/ finge que tá chovendo dinheiro”.

Shawlin e a alma encantadora das ruas

*A chuva na madrugada lava a alma das ruas
Quem é fora da lei joga com a vida nas ruas
A solidão do mundo se reflete nas ruas
Mesmo estando vazia ainda a vida nas ruas
Funkero, Ruas Vazias*

O conceito de narrativa adotado por Benjamin é útil para pensarmos as composições do mundo do rap. Para o autor, o que caracteriza a narração é o vínculo que se estabelece entre o que é relatado e a vida de quem o faz e de quem ouve, que dá sentido a esses acontecimentos e constitui a experiência. Neste sentido, Benjamin opõe a narrativa à informação. Esta última visa apenas comunicar o acontecimento de forma fragmentada. A forma narrativa, de maneira oposta à informação, “não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente; integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos de um oleiro no vaso de argila.” (BENJAMIN, 1989, p. 107).

Benjamin assinalou que a modernidade instaura um processo de declínio da narrativa cujos sinais aparecem na atrofia da experiência. “Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas?” (Benjamin, 1994, p. 114). Os compositores mais hábeis do rap no Brasil tem construído esta capacidade de

imprimir as marcas da sua subjetividade nas canções e conseguem exercitar a “faculdade de intercambiar experiências”.

Conforme assinala Silva, o discurso do MC tem como objetivo “*levar uma mensagem para os manos*, ou seja, produzir algo autoral, que inclua a experiência vivida na localidade, na *quebrada*.” Por isso, os rappers são muitas vezes chamados de *cronistas do cotidiano* e aparecem como testemunhas oculares das narrativas apresentadas. “Assim, o saber valorizado é aquele que prima pela experiência pessoal e intransferível. Porém, não se deve narrar essa realidade de forma obediente à norma culta, a fala, necessitam também ser infratora, iconoclasta, anti-normativa”. (SILVA, 2011, p.09).

O MC dá continuidade à tradição da poesia moderna, cuja característica, como afirmou Octávio Paz, é a diferença de não falar em nome de nenhuma divindade. “*el poeta moderno declara que habla em nombre próprio; sus visiones las saca de si mismo*” (PAZ, 1969, p.81). Esta dimensão autoral é a marca do trabalho poético do MC. Como immortalizou o rapper Rappin Rood “eu tô no microfone / é tudo no meu nome”.

Acredito que as músicas realizadas por rappers como Criolo, Emicida, Marechal e Shawlin constituem narrativas urbanas que ajudam os cidadãos brasileiros a se situar diante do caos vivido nas grandes cidades brasileiras. Elas enriquecem a nossa dimensão existencial e contribuem para a formação de um senso crítico diante de uma realidade tão hostil.

Benjamin, em “*Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*”, afirma que a experiência da poesia moderna inaugurada por Baudelaire remete a “uma imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto”. Para o autor, desde Baudelaire a experiência do choque se encontra no âmago da criação artística.

A interrogação levantada por Benjamin é: “de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma?” A atmosfera criada por Baudelaire sugere que “uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a ideia de um plano atuante em sua composição”. (1994, p.110).

Passados mais de 150 anos da tradição modernista, podemos visualizar alguns ecos desta experiência criativa diante do choque nas poesias dos rappers brasileiros. As armas da poesia rap residem em sua capacidade de aparar o choque provocado pelas

tensões urbanas. O rap atualiza a “estranha esgrima” empunhada por Baudelaire e representa as novas imagens dessa resistência ao choque urbano.

Benjamin aproxima a obra de Baudelaire da atmosfera cultural que o circundava e apresentou sua lírica na imagem de um esgrimista: “os golpes que desfere são destinados a abrir um claro na multidão (...) a massa era o véu flutuante do qual Baudelaire via Paris”.

A metáfora da esgrima é sugestiva para pensar a qualidade cortante da lírica do rap. A esgrima provoca um corte sutil e profundo, um efeito desejado pelo MC ao compor os ataques líricos. Seguindo as pistas deixadas por Baudelaire, o MC segue este imperativo: “Exercerei a só a sua estranha esgrima/ buscando em cada canto os acasos das rimas/ tropeçando em palavras como nas calçadas/ topando em imagens, desde há muito já sonhadas”⁷⁸.

A lírica desenvolvida pelos rappers brasileiros contemporâneos se torna então o símbolo de uma cultura urbana contestatária.

A imagem da “lírica bereta” criada por Black Alien serve para repensar o lugar da poética da transgressão que emerge nos dias atuais. A poética do rap não existe deslocada de uma política, de um posicionamento de contestação. Suas armas são os versos, a palavra e o poder que ela impera. Parafraseando a afirmativa de Marx de que as armas da crítica devem ser transformadas pela crítica das armas, acredito que o MC se vê forçado a transformar as armas da lírica na lírica das armas.

Benjamin via o potencial do cinema no adestramento dos sentidos diante do novo ambiente urbano. Na sua concepção, a percepção teve que se adaptar às condições do mundo moderno e a arte desempenha um papel preponderante neste processo⁷⁹.

Acredito que a percepção estética produzida pelo rap apresenta alguma familiaridade com os elementos abordados por Benjamin. A percepção característica da escuta de um rap exige um misto de concentração e dispersão. Existe uma percepção tátil, sensível, provocada pelos estímulos das batidas de bumbos e caixas, dos *samplers* e dos *scratches*. A recepção neste universo de experiência se faz menos pela atenção do que pelo hábito. As rimas rápidas e longas exigem a continuidade da audição para que se incorpore a cadência rítmica e o conteúdo dos versos. Esta atenção dispersiva é a marca da escuta musical do rap.

⁷⁸ Fragmento de *O sol*, presente em *Flores do Mal*. BAUDELAIRE, 1985.

⁷⁹ Neste contexto Benjamin reflete sobre a experiência do “choque” criada no dadaísmo e sua concepção de arte como escândalo, um soco no estômago.

Shawlin é um dos MCs que melhor capta a dimensão urbana no atual cenário do rap brasileiro. Respeitado no cenário do hip hop nacional desde sua aparição aos 15 anos em uma coletânea⁸⁰ que marcaria a entrada da nova escola do rap nacional, especialmente no Rio de Janeiro, o rapper está entre aqueles para os quais a atração da cidade impulsiona reflexões agudas sobre a experiência dos tempos atuais.

Uma das qualidades de suas músicas é a versatilidade com que aborda temas urbanos com profundidade. A ambiguidade marca a postura do MC que apresenta em suas composições uma mistura de fascínio e repulsa diante da vida urbana.

As músicas de Shawlin, em uma aventura análoga à de Criolo, realizam um mergulho no mistério da grande cidade. A atração que a cidade exerce sobre os indivíduos é testemunhada de forma lírica nos versos da música *cidade das luzes*. Shawlin adentra no ritmo da vida urbana, no colorido das vitrines, nas luzes das paisagens noturnas e na multiplicidade de significados da experiência do vagar a esmo pelas cidades:

Eu olho esse mar de luzes e me sinto nas estrelas
vagalumes em cardumes, outras me parecem presas
umas da sua casa, outras com nomes de empresas
as temidas de costume piscam nas cores vermelhas
e uma infinidão de postes, chega a incendiar as nuvens
um farol! pros que tão fora até a cidade os conduzem
na cidade os confundem (parece até que respondem!)
de dia se escondem, a noite tantas que se fundem
me faz até sonhar em morar de frente pra rocinha
e o ano todo eu teria uma árvore de natal só minha
pra visão se perder nos pontos e ignorar as linhas
não é tão difícil já que ela não brilha sozinha
e onde quer que a bilha bata, a cidade brilha farta
delineando as trilhas por onde a vida passa
testemunhando as fitas, os jogos e as trapaças,
as brigas, o ódio, os covardes e seus comparsas.

A Via-lactea são as luzes da cidade,
em cada ponto uma chance, sonho e necessidade,
e quando as luzes brilham, meus olhos brilham,
elas respiram, mas vocês não viram!”

Na luz vermelha não pare, se é na verde siga em frente!

⁸⁰ Hip-hop zueira.

aqui a gente nunca sabe o que outro homem tem em mente
assim que o sinal se abre, em um lindo verde reluzente
as luzes dançam!
Juro! parecem um *light painting*.
elas encantam
o fascínio não para por mais que tentem
sou só eu e as mariposas? Você é dos animais que sentem essa
galáxia?
cópia humana da via láctea
onde as estrelas se extinguem quase num passe de mágica
imploram
choram e pedem pra que retrate-as
se exibem
letreiros, vitrines são tão dramáticas
são histórias
de longe questiono desgraça ou glória
quando as 3 da manhã vejo esses pontos na trajetória
que se fazem ver do espaço, igual quem tenta competir
sem pedir, irmão, não dá pra resistir, já desisti!
tão sobre o véu da escuridão só que ao céu não subirão
só no motel
cidade impõe ao nosso céu ficar no chão

A Via-lactea são as luzes da cidade,
em cada ponto uma chance, sonho e necessidade,
e quando as luzes brilham, meus olhos brilham,
elas respiram, mas vocês não viram!

A música registra o fascínio da visão de um habitante do grande centro urbano imerso na madrugada fria em busca de sentidos e prazeres para sua existência atormentada. Quando não se pode mais ver estrelas no céu da cidade cinza, o rapper, como o *flâneur* dos tempos contemporâneos, imagina um céu composto pela multiplicidade das luzes da cidade. A atração que a cidade exerce sobre o MC é marcada pela sedução oferecida pelo brilho das luzes e a iluminação do gás de neon das boates.

A paisagem urbana refletida na canção apresenta um acúmulo de fachadas, banners, anúncios de mercadorias. As vitrines disputam o olhar do transeunte em meio à saturação da paisagem urbana, para que não passem despercebidas devem chamar a atenção de todas as formas, expandindo o tamanho ou aumentando o brilho reluzente de suas cores de neon.

Familiarizado com o ambiente urbano, o MC faz da rua sua casa. O ambiente urbano é o seu ninho predileto. É dali que ele retira toda sua força expressiva para se

pronunciar para o mundo. Porém, esta não é uma operação fácil. Fazer da rua sua própria casa exige um conhecimento específico, requer saber se localizar e movimentar entre os lugares fragmentados do mundo moderno. Ele tem que se confrontar com o que acontece no cotidiano das ruas. Daí a proximidade com a figura do *flâneur*. Ele possui um modo próprio de rastrear os indícios de experiência vivida nas grandes cidades. Neste peculiar modo de rastrear, a atenção vagando entre os objetos cotidianos na rua, os anúncios coloridos e as fachadas das casas, o rapper constrói seu olhar sobre a cidade.

Esta experiência é própria do tempo vertiginoso da grande cidade. Atravessando-a, como que ausente, o olhar distraído, o *flâneur* recolhe aqui e ali, quase sem notar, um indício, uma pista.

Benjamin, narrando sua experiência com o haxixe, descreve sua *deriva* pela cidade: “foi a tentativa de submeter-se por inteiro à mágica mão com que a cidade havia me tomado suavemente”. Segundo o autor a experiência urbana do *flâneur* é próxima a do uso de substâncias psicoativas como o ópio: “uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas” (1994, p.186).

No entanto, seguir rastros é muito difícil no caos da grande cidade. Proporcionamos uma nova e indelével experiência: o contato com a multidão. O “choque” deste contato constitui a sensibilidade do homem moderno.

As megalópoles do século XXI apresentam configurações diferentes da Paris, “capital do século XIX” apresentada por Benjamin. Maria Rita Kell afirma que as grandes avenidas de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo já não são mais lugares onde as pessoas precisam desviar para não esbarrar nas outras, como nos bulevares parisienses do século XIX, mas vias onde “só os carros circulam em alta velocidade”.

As grandes cidades já não são mais construídas para a circulação e a exposição dos passantes ao contato com outros pedestres. Hoje circulam os carros, exibem-se as marcas. Se no poema de Baudelaire o poeta perde a aura, caída entre as patas de um cavalo ao atravessar um grande bulevar parisiense, na Linha Vermelha (Rio de Janeiro), em pleno século XXI, uma mulher foi atropelada no horário do rush por tantos carros, cujos motoristas sequer pararam para verificar o que tinha travessado o seu caminho, que de seu corpo apenas uma das mãos pode ser reconhecida pelos familiares.” (KELL, 2010, p.231).

No entanto, apesar da enorme distância que separa a Paris de Baudelaire das grandes cidades brasileiras dos dias atuais, a reflexão de Benjamin sobre a intensidade da vida urbana e o trabalho poético de apurar os choques ainda me parece útil para compreender as narrativas urbanas construídas pelos rappers. Para Benjamin o heroísmo da poesia de Baudelaire residia no poder de transformar os choques da vida moderna em matéria simbólica para a construção de uma arte vinculada diretamente a vida. Acredito que esta é uma experiência marcante nas composições da safra atual do rap brasileiro.

A música *Luzes da cidade*, do álbum *Orquestra simbólica*, é uma ode à vida urbana. Já *Afirmção da vida*, do disco *Ruas vazias*, é um diagnóstico crítico da devastação da vida cotidiana nas metrópoles modernas:

Os carros, as casas, os bairros, as massas
as ruas, favelas, vielas e praças
As grades e muros homens pioneiros
toda liberdade pra ser um prisioneiro

É um passo dar o primeiro passo é um fato, mas em todo o caso
Eu vejo que tudo é desejo eu faço sem saber o que acho
Respiro o que não é pros vivos e vivo cheio de cansaço
Eu prefiro ser um ser nocivo e assim viver de quem tá em baixo
Meus olhos tão semicerrados querendo ver se há algo errado
O mundo ficando abafado o trânsito tá engarrafado
E andando de modo arrastado tá tudo como deveria
Progresso pro mais abastado e o resto no banho maria
O tédio já virou mania. As manias já viraram tédio
Tem prédios na periferia e favelas na periferia dos prédios
É um hobby rico fazer lobby e o Estado é o sangue bom que cobre
Põe a mesa quando é pra empresa não pode quando é pro pobre
Pros nobres tanta gentileza foi com muita delicadeza
Que diz que a gente que sofre que é nobre você ser a presa
E trabalhando de coração em prol da sua corporação, vivendo igual
decoração
Sua função é melhorar o ambiente pros outros
Não há nada de igual. Cada qual tá com seu cada
Uns vão de busão e quem é patrão vai de caranga⁸¹ importada
Tantos nossos aqui reunidos me dizem um pouco mais que nada
tantos nossos aqui reunidos e todos nessa mesma cara
dão sua contribuição pra essa nossa fábrica de mágoas
ou é o trânsito ou é o concreto ou talvez algo que tem na água
todos juntos andam lado a lado e nada que foi combinado
tão dividindo o mesmo espaço sem nem ter sido convidado
São todos completos estranhos entre si são indiferentes

⁸¹ Carro.

entre si tão diferentes Nem parece ser da mesma gente
mas o que une é o que separa e Dias piores não tão por vir
todos unidos em blocos competindo entres si
Eu não sei se eu entendi mas uma coisa eu aprendi
que esses carros não vão voar
Vão fica engarrafado aqui

É que a cidade tem ódio...
mas sempre amou te dizer,
você não odeia a cidade ela que odeia você...

É engraçado e poucos estão ligados mas muitos se sentem sozinhos
Se preocupam com o que tá lá longe mas não ajudam nem sequer os
vizinhos
se apressa em não perder o bonde confessam não saber aonde
Se a meta leva ao topo a sua mente ou até o sopé do monte
paredes tão cheias de pixos e ruas tão cheia de lixos
É um mundo mais civilizado. Não há espaço pra mais nem um bicho
Não há espaço pra mais nenhuma vida. Nem vida agindo livremente.
Tem vida social ativa e não atíça aguçar a mente
Agora eu vejo claramente o imundo em algo limpo
democracia só um escudo fajuto, porém se mantêm distinto
São câmeras de seguranças, protegem todos os recintos
Mas nada como a esperança pra crer não poder ser extinto
Bem vindos a mais grande floresta e ela é fria e cinzenta
são formigas na dispensa consumindo esse planeta
quem não vive ao menos tenta uns tornam a selva violenta
Quer sangue misto com água benta pra mim tá pedindo um cometa
O império tá tão decadente e evita de seguir em frente
que se ele tivesse um rosto, não ia nem poder mostrar os dentes
Mas pelo ouvido de um defunto se eu analisar o conjunto
envelheci fiquei mais alto e os muros aumentaram junto
só protegendo os meus assuntos. Tudo tá indo bem
se eu te der chance de fuder tudo eu duvido que você não vem
eu te ajudo a tu ser feliz e a ter tudo que você não tem
se o peão se largou da raiz vem pra cá doido para ser alguém
e você teste assim também ou pelo menos a promessa
ou pelo menos você pensou ou pelo visto não contesta
se o que resta é tentar ser feliz com chuva ou com festa
porque a bruxa tá a solta e ainda a bruxa tá com pressa
A cidade tem mil e uma coisas boas
De ver
De se ter
De sentir
De comprar
De vender
Porque a cidade tem vida mas nunca ousou te dizer
Você não vive na cidade ela que vive em você

A música de Shawlin explora a dimensão urbana por dentro. Por isso a presença da multidão é tão evidente em suas composições. Em *Afirmção da vida* essa multidão aparece como um aglomerado de massas humanas sem forma, de pessoas que circulam nas ruas como “formigas que trafegam sem porque” como sugeriu Raul Seixas.

A estrutura dos versos apresenta versos longos com rimas alternadas que fogem ao padrão convencional da maioria das letras do rap brasileiro. A sonoridade caótica da música junto com a verborragia das rimas contribui para expressar a tensão provocada pelo ambiente urbano. O barulho de sirenes e a agitação do trânsito compõem o fundo musical de uma narrativa preocupada em explorar as dimensões de sentido da experiência urbana contemporânea.

A realidade urbana contemporânea não pode ser compreendida sem uma análise do desenvolvimento global do capitalismo e o triunfo da economia monetária. Maria Rita Kell afirma que quando anda pela cidade de São Paulo e se depara com a nova fase de expansão vertical

cada prédio novo que se ergue sobre os escombros do que resta da memória arquitetônica do bairro é um monumento ao dinheiro. O passante que olha para cima não vê um edifício comercial ou um conjunto de moradias: vê o dinheiro ostentado nas estruturas metálicas, nos vidros espelhados, nos heliportos espetaculares. Dinheiro projetado na sombra indecorosa que cada uma dessas novas construções espalha à sua volta. A sombra fálca do dinheiro acumulado. (KELL, 2011, p. 78).

É esta realidade devastadora imposta pela onipresença do dinheiro que Shawlin denuncia. Conforme assinala Maria Rita Kell, “o dinheiro acumulado faz do espaço urbano o espelho de onde contempla a si mesmo; quem não quiser sucumbir, que cresça e apareça. Que se exhiba também”. Infelizmente devemos concordar com a autora, pois sob o império da economia monetária “a cidade se enfeia a cada dia”. (KELL, 2010, p. 228).

Afirmção da vida é uma tentativa de emprestar um rosto à multidão fragmentada que transita no caos das grandes cidades. O narrador que se insinua nesta canção não especula sobre a cidade como alguém que olha de fora e distante. Pelo contrário, a qualidade de sua narrativa advém do fato de que o sujeito da lírica do rap faz parte das tramas da selva urbana e de suas relações. O MC é este sujeito invadido pela cidade. Quando o rapper atesta que “você não vive na cidade, ela é que vive em

você”, ele chama a atenção para este aspecto da experiência urbana. A cidade fala através do rapper, ela o atravessa por dentro ao ponto de tornar impossível seu distanciamento.

Shawlin aborda nesta canção um aspecto marcante da experiência urbana já assinalado por Robert Park “ao fazer a cidade, o homem refez a si mesmo”. (PARK *apud* HARVEY, 2013, p. 27).

A música atesta que vivemos em cidades divididas e permeadas por conflitos. Shawlin canta a contradição marcante da vida urbana. “toda liberdade pra ser prisioneiro”. As conquistas da vida urbana foram pagas com o cerceamento das liberdades e pela constatação que somos cada vez mais controlados pelos governos e pelas comunicações de massa. No entanto, por outro lado, nunca fomos tão livres.

O diagnóstico crítico sobre o cenário urbano contemporâneo se dá paradoxalmente a partir da “*afirmação da vida*”. O narrador na primeira pessoa descreve o impacto do ambiente cinzento da metrópole na sua existência. O habitante da cidade circula por suas entranhas com “olhos semicerrados” em um passo “cheio de cansaço”, “arrastado” e sem sentido.

A multidão atônita que aparece na paisagem urbana apresentada por Shawlin reflete os “dias de cão” dos cidadãos que vivem na “selva de concreto” das metrópoles brasileiras do século XXI.

A segregação dos espaços públicos aparece na composição, na referência aos muros altos e às câmeras de segurança que prometem proteção e realizam o isolamento de cidadãos que no fundo “se sentem sozinhos”. Shawlin reflete sobre uma cidade que materializa suas fronteiras internas a partir da construção de muros cada vez mais altos. As câmeras de segurança expressam a tentativa vã de proteger “todos os recintos” de uma classe privilegiada que não consegue esconder o vazio de sentido da vida na cidade grande. A vigilância é um elemento central numa “cidade de muros⁸²” que precisa controlar o contato com os “indesejados”. “Fazendo de cada fragmento urbano uma fortaleza, sitiada pela violência objetiva e subjetiva”. (ROLNIK, 2009, p. 77).

A canção produz uma visão crítica sobre a experiência urbana contemporânea e revela uma cidade marcada pela criação de “enclaves fortificados”, elemento central da segregação urbana analisada por Caldeira.

⁸² Ver CALDEIRA (2010).

são propriedade privada para uso coletivo e enfatizam o valor do que é privado e restrito ao mesmo tempo que desvalorizam o que é público e aberto na cidade. São fisicamente demarcados e isolados por muros, grades, espaços vazios e detalhes arquitetônicos. São voltados para o interior e não em direção à rua, cuja vida pública rejeitam explicitamente. São controlados por guardas armados e sistemas de segurança, que impõem regras de inclusão e exclusão. (CLADEIRA, 2000, p. 258).

A indiferença em relação ao “outro” é a marca de uma sociedade onde “o que une é o que separa e dias piores estão por vir”. A população apresenta características de um autômato: “todos unidos em blocos competindo entres si”, “todos completos estranhos, entre si são indiferentes”.

A poética de Shawlin apresenta ambivalência do fenômeno urbano, sua reflexão sobre a vida nas cidades revela tanto a reificação da vida social, quanto os espaços e possibilidades abertas para autonomia e a liberdade.

O olhar que o MC lança sobre a cidade é permeado pelas marcas da marginalidade. Este olhar deslocado sobre a cidade aparece nos personagens presentes nas narrativas urbanas do rap. Um exemplo é a reflexão sobre a vida das prostitutas, tema recorrente na poesia moderna cujo marco podemos localizar em Baudelaire. Dando continuidade a essa tradição, Emicida dedica a canção *Rua Augusta* às trabalhadoras do asfalto:

As maquiagem forte esconde os hematoma na alma.
Fumando calma ela observa os faróis que vem e vão, viver em vão.
(...)
A madrugada testemunha, vermelho sangue na unha.
Sem nome várias "alcunha" dentro da bolsa de punho.
Garota propaganda da cidade fria em seus caminhos.
1 milhão de seres 1 milhão de seres sozinhos.
(...)

A música de Emicida se inspira na presença noturna das prostitutas e o MC consegue extrair beleza da dor que elas evocam.

O olhar marginal do rapper percorre o labirinto das cidades em suas horas silenciosas e licenciosas. As rimas sobre as madrugadas são um bom testemunho da preeminência deste olhar diferenciado que os MCs costumam desenvolver sobre a cidade e a experiência urbana.

Os rappers procuram pensar a cidade a partir de suas descontinuidades, o que permite contemplar outra temporalidade da experiência urbana, baseada em suas fissuras. Emicida sinaliza essa dimensão na música “só mais uma noite”.

“Violentamente encantadora,
friamente aconchegante
É o habitat natural dos vampiros
e o labirinto pro sonhador”

No álbum *Ruas vazias*, de Shawlin, é possível descortinar os labirintos da cidade do Rio de Janeiro, sobretudo em sua face noturna. O MC descreve a atmosfera da madrugada e insinua que ela é a fonte de sua verve poética. A música que dá título ao disco explora esta dimensão.

Quando se vai a luz do dia a luz do poste é que guia
Eu tava tão rodeado de prédio irmão nem a lua se via
Nem uma rua se via, mas isso já é de costume
Pois outro bando de humanos a invade feito cardumes
São noites quentes sempre tem gente que entra em crise
Sob o céu cheio de estrelas anda por ruas vazias
Ali sozinho sentia que o lugar todo dizia
Tudo devia tá ali só aquele pichador na esquina
Aquele grupo de gari e um segurança a dormir
É que o destino provável de quem vacila é sumir
Vários menores de idades completamente a vontade
De dia minoria a noite são donos da cidade
Meu outro habitat sem ninguém pra conversar
Só um café meio frio pro corpo não protestar
Mantém seus olhos bem abertos pra nenhum outro vim contestar
Muitos querem testar, juro vão detestar

Nas aventuras pelas madrugadas encontra-se o desejo de penetrar a “alma encantadora das ruas” procurada por João do Rio (1997) no início do século XX.

Ao cair da noite a multidão diminui a cidade minutos as luzes anunciam outra temporalidade na cidade. A possibilidade de andar nas ruas vazias pela noite permite o exercício da *flâneire*. Mas, para isso precisa de espaço livre para explorar o lado oculto da selva urbana. “Que os outros se ocupem de seus negócios: no fundo, o indivíduo só pode flânar se, como tal, já se afasta da norma. Lá onde a vida privada dá o tom, há tão pouco espaço para o *flâneur* como no trânsito da *City*”. (p. 122).

Shawlin oferece a narrativa urbana daqueles que descortinam os territórios obscuros das madrugadas. Se o MC faz da rua a sua casa, podemos dizer que é em sua face noturna que ele se sente mais confortável em seu lar. Isso aparece na música *Madrugada*, composta por Shawlin e presente no álbum “*Piratão*” do Quinto Andar.

Em cada esquina
Em cada rua da cidade
Ausência de buzina dá espaço a tranquilidade
Observe a lua que anula a sua ansiedade
Inspira a escrever rimas como única finalidade

Jurar fidelidade e lealdade
é o que me faz refletir e persistir pra não parar pela metade
De dia se está no caos e de noite outra realidade
O perigo tá aí escapar dele é pra quem sabe
Sirenes, tiros, alguém foi ferido à bala
É o que fala por aí, mas quem viu tudo se cala
Silêncio é arma, o céu é calma, e o resto é karma
Todos em casa, madrugada é alma, na rua é sarna
Eu conheço cada hora que passa como a palma da minha mão
Acho um descuido vou encontrar refúgio ao olhar pro céu com toda
atenção
Porque se eu olhar pra baixo só vou ver sangue no chão
Verdade verdadeira a compor tumultos com os planetas
Eu te mostro meu amor você me mostra as estrelas
Quem dera eu morrer podendo vê-las
Com as mesmas vistas que quando crianças queriam tê-las
Pôr o universo dentro de um pote
A nebulosa brilha forte
Me desejando uma boa sorte
Para o dia que vem
quem sabe até lá eu não estou no além
O sono já chegou me sinto incrivelmente bem

Dia, noite, madrugada, matina
O sol já tá nascendo ainda tô pensando na mina
Tarde da noite madrugada na esquina
Reflexões, insônias, guerra contínua
Problemas, rotinas

São duas da manhã na porta de casa
Fazendo fumaça, rua vazia e mente cheia de cachaça
Largado no meio-fio, clima meio frio em pleno Rio
Não há nem um pio então pelo silêncio me guio

Confuso com tudo que tem acontecido
Tento ter tudo esclarecido
Relatando os fatos pra um amigo
Procuro soluções para que acho que é um caso perdido
Que me encontrou e agora eu fui esquecido
São só eu, corujas, morcegos e ratos gaspados
E gatunos andando pelos telhados
Cacos de vidro quebrados
E o vizinho sai de sua casa assustado
Pra saber o que há de errado
E poder dormir sossegado
Não há nada
Por isso que eu amo a madrugada
Por que quando o sol subiu tudo chega e a paz acaba
E só roncos de carros deixando as vozes abafadas
Britadeiras e formigas esmagadas nas calçadas
Mas depois do ritmo noturno
Pra que gosta do turno
Com caderno e caneta no meu quarto eu me enfurno
Eu vou rumo ao verso
Eu estudo e converso
Em voz alta e assim eu posso ver se tudo tá certo
A madrugada inspira o som a ficar puro e completo
E arrogante com coturno a jogar sujo e perverso
Me inspira a fazer letras
Também a fazer tretas
Um mora um e pra quem a deixar
E maravilha pra quem deixa.

Dia, noite madrugada matina
O sol já tá nascendo ainda tô pensando na rima
Tarde da noite madrugada na esquina
Reflexões, insônias, problema, rotinas

No silêncio da madrugada o narrador contempla outra temporalidade da cidade. A experiência dilatada do tempo é acentuada pela presença da fumaça de uma erva, cujos efeitos incidem justamente sobre as noções de espaço e tempo. Esse olhar deslocado oferece a possibilidade de penetrar em uma atmosfera oculta da experiência urbana. Tal qual o *flâneur* de Baudelaire, o narrador que aparece nesta canção transita entre os labirintos da cidade silenciosa e constata que apenas nestes momentos deslocados é que se pode saborear os prazeres da selva urbana. Pois quando o sol chega anuncia que a vida normal entra em vigor. “Por que quando o sol subiu tudo chega e a paz acaba/ E só roncos de carros deixando as vozes abafadas/ Britadeiras e formigas esmagadas nas calçadas”.

Nesta tensa relação entre amor e ódio em relação a vida urbana a canção de Shawlin registra que a vida na cidade não pode ser encarada de forma homogênea, ela é dinâmica, pois é construída por sujeitos.

A afirmação da possibilidade de experimentar a cidade de forma criativa revela o fascínio do MC em relação à selva urbana. A experiência urbana narrada pelo rapper ilustra esse amor às ruas que encanta poetas de várias gerações. Encontramos aqui uma correspondência com a reflexão feita por João do Rio no início do século XX:

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agrêmia o amor da rua. (RIO, 1997, p. 10).

Enfim, a crítica elaborada pelos rappers sobre a vida nas grandes cidades não deixa de sublinhar o elemento central da experiência urbana: a vida que pulsa das ruas. Conforme sinalizou João do Rio: “Ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma!”. O rapper é esse sujeito cujo projeto é devolver a vida às cidades. Para tanto, sua música reconstrói a atmosfera urbana através dos sons que emanam das ruas, o que permite observar a complexidade do fenômeno urbano e o modo como a cidade é vivenciada pelos sujeitos.

O grande mérito da visão de mundo que emerge do mundo do rap é a reflexão sobre as contradições da vida urbana. Conforme assinala Mauro Iasi em outro contexto: “as contradições surgem com grafites que insistem em pintar de cores e beleza a cidade cinza e feia. Estão lá, pulsando, nas veias que correm sob a pele urbana”. (IASI, 2013, p.45).

Diante da batalha travada na cidade entre as forças da reificação e a vitalidade da experiência vivida, os rappers se posicionam como críticos da mercantilização das relações sociais e afirmam a força da cidade como espaço de invenção e de possibilidades.

A denúncia e a crítica das condições reificadas da vida urbana elaborada pelos rappers apontam para um questionamento: que cidade queremos construir para viver de outro modo? Eles não nos apontam respostas e caminhos para resolvermos os dilemas

da vida urbana, mas suas canções provocam uma necessidade de pensar alternativas para viver de modo melhor nossas cidades.

A crítica das atuais condições de vida nas grandes cidades elaborada pelos rappers não sugere o retorno para o interior, ou a saída romântica para “uma casa no campo”. Os rappers estão imersos na selva urbana e é nela que realizam seus desejos. Como afirmou o sociólogo Robert Park, a cidade é “a mais consistente e, no geral, a mais bem-sucedida tentativa do homem de refazer o mundo onde vive de acordo com o desejo de seu coração. Porém, se a cidade é o mundo que o homem criou, então é nesse mundo que de agora em diante ele está condenado a viver”. (PARK *apud* HARVEY, 2013, p. 26).

A provocação criada pelas canções do mundo do rap nos leva a realizar a pergunta: que cidade desejamos? Pois, segundo Harvey, “a cidade só pode ser julgada e entendida apenas em relação àquilo que eu, você, nós e (para que não nos esqueçamos) “eles” desejamos. Se a cidade não se encontra alinhada a esses direitos, então ela precisa ser mudada”. (HARVEY, 2013, p. 28).

Ao relatar em suas músicas o quanto a vida nas grandes cidades se tornou estressante, alienante e cada dia mais um ambiente difícil de viver, os rappers acabam nos convidando a refletir sobre a necessidade de mudar esta realidade e quem sabe lutar para reconstruir radicalmente nossas cidades.

CAPÍTULO 4 - O RAP E A INDÚSTRIA CULTURAL

Vimos no capítulo anterior que a visão de mundo que emerge dos discursos e performances musicais dos artistas envolvidos na atual renovação do rap brasileiro pode ser analisada como uma resposta política às atuais condições de vida nas grandes cidades brasileiras. Ao mesmo tempo, torna-se cada vez mais urgente interpretar melhor a sua relação ambígua com o mercado e sua incorporação às amarras da indústria de entretenimento e da sociedade do espetáculo. Este é um aspecto pouco analisado nos estudos acadêmicos sobre o movimento hip-hop.

Neste capítulo pretendo examinar a teia que envolve a produção, circulação e consumo da música rap no Brasil. Procuo atentar para o modo como os atores sociais envolvidos neste processo se articulam para veicular suas composições e as estratégias adotadas para a negociação com o mercado e os meios de comunicação de massa.

Cabe ressaltar aqui que não pretendo traçar um perfil exato do mercado do rap no Brasil, o que supera os limites deste trabalho. O que gostaria de demonstrar é a heterogeneidade envolvida neste cenário cultural e as diversas posturas em relação à comercialização de uma cultura tida como marginal. A tarefa não é chegar a uma resposta definitiva sobre a questão e sim indicar que este é um processo aberto e que está atravessado por conflitos e tensões que não se esgotam na escolha fácil de termos como *underground* ou comercial. Conforme assinala Keith Negus: “A aproximação entre o rap e a indústria da música é mais complexa do que as frequentes histórias de exploração e compromisso com uma agenda comercial, mesmo sabendo que essas pressões existem”. (NEGUS, 2011, p.64).

O que buscarei delinear é que o jogo entre conformismo e resistência travado no seio do rap no Brasil passa por um momento marcante. O meu interesse reside em questionar em que medida o rap atualmente produzido no Brasil resiste às relações de dominação nos contextos em que esta música é produzida e disseminada pela sociedade.

Como é produzido este estilo musical? Como ele se insere nas redes do mercado da indústria do entretenimento e da sociedade do espetáculo? Qual o conteúdo veiculado e as mensagens expressas nas músicas? Que tipo de visão de mundo emerge nas

composições? Elas tendem a reproduzir as relações de dominação características da indústria cultural ou procuram resistir às seduções do mundo do faz de conta da sociedade espetacular mercantil? (DEBORD, 1999). Ciente de que não chegarei a respostas definitivas, procuro adentrar nesta seara a partir da observação das distintas formas que os MCs têm articulado a produção musical e sua circulação no Brasil.

A relação do rap com a indústria cultural é um tema pouco discutido nos trabalhos acadêmicos, sobretudo no Brasil.

Manos e teóricos parecem preferir ignorar que o rap vende milhões de discos desde meados dos anos oitenta e que, não fosse o poder de divulgação dos meios de comunicação de massa, as mensagens, os símbolos e as formas artísticas do hip hop não teriam circulado pelo mundo e, por exemplo, chegado ao Brasil (SILVA, 2012, p. 138).

Nos Estados Unidos, onde o rap frequenta as paradas de sucesso há pelo menos duas décadas, importantes trabalhos têm sido realizados neste sentido⁸³. Uma reflexão importante para evidenciar a necessidade de examinar o rap como uma atividade comercial foi realizada por Keith Negus. No artigo “Business do rap: entre a rua e os escritórios das gravadoras”, o autor discute o relacionamento do rap com o mercado musical:

O rap sempre foi considerado uma variante estética da expressão afro-americana; um estilo de resistência, oposição e contracultura criado mediante a apropriação da tecnologia, signos e símbolos musicais existentes (*mixar, samplear*) e que tem como base uma longa tradição de criatividade dispersa”. (...) “ainda que vários estudos mencionem os laços com a indústria musical, a maioria dos trabalhos se inclinou mais a crítica cultural e a situar a política do rap no campo de uma luta cultural dirigida pelo amplo terreno do consumo que se vive fora do mundo das multinacionais do entretenimento. (NEGUS, 2011, p. 64).

A situação do rap no cenário musical brasileiro é curiosamente ambígua. Ele ocupa, “ao lado de outras manifestações culturais populares, um lugar marginal e ao mesmo tempo central na cultura brasileira” (HERSCHMAN, 1997, p. 66). Apesar de se apresentar, de uma maneira geral, excluído das grandes redes de comunicação de massa, e ainda ser bastante estigmatizado no imaginário social, este estilo vem adquirindo certa

⁸³Como no mais recente trabalho de Tricia Rose ainda não traduzido para o Brasil. *The hip hop wars*, 2012.

visibilidade nos últimos anos. Lentamente assistimos um processo de “inclusão” do rap na indústria de entretenimento brasileira e algumas expressões são razoavelmente bem sucedidas e incorporadas na agenda do mercado: “é como se nesta articulação entre exclusão e integração lhes fosse demarcado um território a partir do qual adquirem visibilidade e representatividade.” (HERSCHMAN, 1997, p.66).

Neste capítulo, procuro avançar na reflexão sobre o rap e encarar a rede de negócios que envolve este segmento musical. É cada vez mais urgente analisar o rap brasileiro não apenas do ponto de vista cultural, mas como um negócio bastante particular. É impossível compreender o sucesso alcançado nos últimos anos por artistas como Emicida sem prestar a atenção ao modo como este gênero geralmente associado às periferias tem ocupado espaço no cenário da indústria cultural.

Pretendo observar como os rappers se organizam para produzir sua cultura e as maneiras com que esta produção se articula para atingir uma ampla circulação pelo país.

Vale a pena ressaltar que a grande maioria dos rappers brasileiros tem sua trajetória de vida marcada pela falta de oportunidades de vida e encaram este estilo musical como um espaço para veicular suas ideias e concepções de mundo e também como um sonho de independência econômica.

Essa busca tem impulsionado a preocupação de MCs e produtores com a profissionalização e a “gestão empresarial” da “carreira” dos artistas.

O rapper que procura espaço no cenário nacional deve articular produção, assessoria de imprensa e as mais variadas formas de promoção. Todo este planejamento estratégico presente no seio do hip-hop nos mostra que parece ingênua a ideia “de que o rap surge da rua de maneira espontânea”. (NEGUS, 2011, p. 24).

Ao mesmo tempo, faz-se necessário tentar evitar que se celebre a capacidade empreendedora dos MCs ou que o rap se confirme como a trilha sonora de “um tipo de capitalismo divertido”.

O lugar do rap no Brasil: entre o underground e o *mainstream*

O rapper brasileiro na atualidade está envolvido em uma ambiguidade profunda: se por um lado ainda aparece como um apologista da violência e símbolo de uma juventude esvaziada politicamente, por outro assistimos sua inserção no mercado de consumo e o aumento da presença de MCs nos centros de exibição da indústria cultural brasileira.

O sucesso do rap no Brasil pode ser atestado pela visibilidade cada vez maior de MCs em premiações da música brasileira, como por exemplo, os que são produzidos pela MTV e o prêmio da música brasileira, produzido pela rede Globo. Criolo ganhou grande evidência no VMB, Vídeo Music Brasil, festa de premiação da MTV que ocorreu em Outubro de 2011. Neste evento, o rapper dividiu o palco com Caetano Veloso. Eles cantaram sua música mais famosa, "*Não Existe Amor em SP*". Emicida participou de festivais nacionais de peso, como o *Urban Music Festival*, *Lupaluna* e o *Rock in Rio*. Ele também foi um dos participantes da edição 2011 do *Rumos*, Música do Itaú Cultural, que mapeia novos talentos pelo Brasil. Emicida foi convidado ainda para participar do maior festival de rap norte-americano, "*Coachella*", na Califórnia. A penetração do rap nos canais majoritários de comunicação e entretenimento evidencia o interesse cada vez mais crescente em torno desse estilo musical. O rap oferece um universo simbólico que vem sendo amplamente apropriado coletivamente pela população brasileira. Este fenômeno é por si só, um elemento inicial de qualquer aventura investigativa nos meandros do mundo do rap no Brasil. Conforme assinala Herschman:

O enorme fascínio de um grande contingente de jovens (não só dos segmentos menos privilegiados), que parece ter encontrado, nas representações associadas a esses universos musicais e à sociabilidade que promovem, um estilo, formas fundamentais de expressão e comunicação. (HERSCHMAN, 1997, p.66).

A postura de alguns grupos e artistas do movimento tem sido uma recusa crítica à participação em espaços da grande mídia. Grupos consagrados no cenário nacional, como Facção Central de São Paulo, o rapper GOG de Brasília e artistas emergentes do

underground carioca como Marechal, adotam uma postura de oposição à indústria do entretenimento e entendem que o papel de contestação e crítica social do rap só é possível fora do “sistema”.

De outro lado, encontram-se os rappers que julgam que esta aproximação com a indústria cultural é uma boa oportunidade de difundirem amplamente suas mensagens e críticas e – por que não? – ganhar algum dinheiro com isso.

Um por amor, dois por dinheiro⁸⁴

A questão posta para os rappers no contexto da mercantilização cultural atual é a seguinte: como produzir com qualidade técnica e estética uma música de protesto em meio às relações de mercado? A questão não é comercializar a rebeldia e transformar o rap em mais uma moda descartável, afinal como diz Criolo o rap é “muito mais que moda/ é manifesto”. O desafio enfrentado pelos rappers é encontrar meios de manter a rebeldia e continuar produzindo e fazendo circular suas criações estéticas e suas mensagens políticas.

A realidade imposta para todo rapper é a mesma que atormenta todos os passageiros do trem guiado pelo capitalismo: a necessidade de ganhar dinheiro.

Emicida abordou este tema de maneira direta na música *Oorra!*, presente na sua primeira *mixtape* “*Pra quem morreu por comida até que eu cheguei longe*”.

Odeio vender algo que é tão meu
Mas se alguém vai ganhar grana com essa porra, então que seja eu
E os que não quer dinheiro, mano,
É porque nunca viu a barriga roncar mais alto do que eu te amo

A tendência do capitalismo é transformar tudo em mercadoria, não seria diferente com o rap. Como diz Emicida na canção *Hoje cedo* “A sociedade vende até Jesus, porque não ia vender rap”.

⁸⁴Título da música dos Racionais MCs do disco *Nada como um dia após o outro dia*.

A música “*Griot*”, de Marechal, que geralmente é cantada “à capela” (provavelmente para que todos possam compreender seu conteúdo), aborda esta questão de uma maneira bastante realista:

Se eu faço por dinheiro
As vezes sim! Don!
Din que não posso dispensar pra continuar fazendo som
Que eu preciso
Já quis me sentir livre
Agora quero sentir que eu livro
Sem querer ser o melhor
Longe desse papo de vaidade
Quer ser o melhor?
Vai ser o melhor pra tua comunidade!
Um som por semana
Não sou este tipo de MC
Eu faço um som por mês
E tu num fica uma semana sem ouvir.

Na música Marechal coloca a necessidade de se pensar na dura realidade imposta a todo rapper que se compromete com ideias de transformação social. No entanto, o gesto político fica marcado na afirmação da independência em relação ao *modus operandi* da indústria cultural. Não se trata de fazer uma música por semana, no ritmo linear da indústria capitalista. Esta outra temporalidade no modo de produção representa o que o rapper chama de espírito independente.

A necessidade de ganhar dinheiro com o rap é uma imposição que pesa no cérebro dos DJs e MCs desde o surgimento do hip-hop. A partir desta constatação, os rappers vão buscar os caminhos para a difícil sobrevivência econômica em um meio dominado pelo poder dos meios de comunicação de massa.

Questionado sobre a necessidade de ganhar dinheiro com o rap, Mano Brown observa: “Todo mundo quer ganhar dinheiro! Se vagabundo dá a vida na porta do banco trocando tiro com vigia por causa do dinheiro, porque um cantor de rap não pode fazer música pra ganhar dinheiro? Aí é que tá o dilema!”. (MANO BROWN *in* LEAL, 2007, p. 224).

O cenário do rap brasileiro atual pode ser caracterizado como um espaço heterogêneo onde podemos destacar dois grandes segmentos: De um lado temos o **rap comercial**, onde aparecem MCs consolidados no mercado musical brasileiro como Gabriel o Pensador, Marcelo D2 e MV Bill e rappers da nova geração como Cabal,

Cone Crew Diretoria, Start, Pollo, etc. Do outro lado, aparece o **rap underground**, uma cena alternativa que se opõe ao *mainstream*, com nomes como GOG, Shawlin, Marechal, Xará, Black Alien, Lurdez da Luz, Livia Cruz, etc.

Esta divisão entre o rap comercial e o *underground*, apesar de ser amplamente adotada no universo do hip-hop, não é tão simples. É difícil traçar uma fronteira clara entre os dois segmentos. Questionado sobre a divisão entre o rap comercial e o underground, Mano Brown observou: “Eu vou falar do meu caso: o Racionais, ele foi o grupo que quebrou as duas paredes – a do underground e do comercial – porque a gente pode ser os dois ao mesmo tempo, e rejeita os dois”. (BROWN, *apud* LEAL, 2007, p 357).

Esse debate em torno da participação do rap no mercado criou uma dicotomia entre os “mais politizados” e os “mais comerciais”. Esta divisão é relativizada por Mano Brown:

Eu não tacho um rap de comercial, porque ele tem um refrão e tá sendo cantado na boca do povo. Eu não tenho essa visão simplória das coisas. Pra mim, rap é rap! Se o coração do povo aderiu à música, ela é, na minha forma de ver, mérito do compositor, porque, política de verdade, é se fazer entender. O cara que é compreendido, ele faz a política. (MANO BROWN *in* LEAL, 2007, p. 223)

O público do rap geralmente discute essas questões exaustivamente. Na maioria das vezes os MCs que adotam a estratégia de adentrar nos canais abertos dos grandes centros de comunicação são intitulados de “vendidos”. Dizer que o rapper “se vendeu” indica na maioria das vezes a constatação por parte do público que o rap feito para ser comercial perde sua capacidade crítica e opositora para se render as amarras do sistema.

O MC Big Richard problematiza as críticas aos rappers de “postura comercial” dentro do hip-hop:

Você pode se comercializar, mas o que é se comercializar? Todo mundo fala assim: o cara se vendeu, o cara é comercial... O que é ser comercial? Você fazer um rap! Vamos falar do instrumental: uma base bem trabalhada, um negócio estudado, pensado, nada que você fique parado só ouvindo, algo cansativo, e esse é o caminho que os americanos conseguiram dominar, e esse é o caminho que, por exemplo, o Public Enemy conseguiu. Um grupo que eu acho bacana demais, eles vendem e não se vendem, ou seja, é comercial, porém eles têm um discurso e uma política extremamente positiva em relação à comunidade afrodescendente. (BIG RICHARD *in* LEAL, 2007, p. 215).

A saída para os rappers de postura mais comercial é “entrar no sistema”. Em entrevista ao documentário L.A.P.A.⁸⁵, Marcelo D2 afirma:

“o problema do rap no Brasil é uma coisa que eu acho que é uma herança do catolicismo, aquela coisa do pecado, do medo de falar: eu tô nessa parada eu quero ganhar dinheiro também, tá ligado, (...) ninguém vai ficar com 20 anos o resto da vida, tem que correr atrás e ganhar dinheiro mesmo parceiro.”

Um MC que foi bastante criticado no cenário do hip-hop é Cabal. O rapper de origem de classe média se preocupa em fazer um estilo de rap mais comercial e aprazível de circular nos estratos mais abastados da sociedade, com músicas que falam de festa, de amor, de diversão e geralmente descompromissada em relação às questões sociais e políticas.

A perspectiva de ganhar dinheiro com o rap é justificado pela proposta de popularizar o estilo. “Precisamos nos unir para o rap crescer, um rapper que se destaca faz o rap se destacar, de novo, independente do estilo. Veja os outros Gêneros musicais, todos têm subgêneros, é saudável ter a “raiz”, o “alternativo” e, por que não o “pop”, o segmento de entretenimento”.

Sobre a questão de ganhar dinheiro com o rap, o MC deixa bem claro sua opção:

(...) Outra coisa, quem tem o dinheiro? Os “boys”. Como vamos tomar esse dinheiro? Chingando eles? Não, **vendendo músicas pra eles**, invadindo a mídia e aumentando nosso público, nosso mercado consumidor. O problema é que quando se fala em vender músicas, as pessoas confundem com “se vender”. Muitos falam “não me vendo”, mas quem quer comprar? No Brasil foi criado um estereótipo de que o rapper tem que ser humilde, mas confundem humildade com pobreza. Precisamos fazer dinheiro de verdade com o rap, assim como os rappers norte-americanos fizeram e fazem. Não vamos ficar milionários como eles, mas eu quero ver os rappers brasileiros com casa própria, carro do ano, tirando 5, 10 mil reais por mês, por que não? Protestar é importante, mas não adianta ficar só reclamando e esperar o governo fazer alguma coisa, o rap tá protestando faz tempo e o que mudou? As favelas continuam aí, a molecada continua fumando crack, os problemas continuam ... se os rappers fizerem dinheiro com o rap, eles podem mudar suas realidades e a realidade das pessoas próximas, em suas comunidades. (CABAL apud BUZO, 2010, p. 220).

⁸⁵Documentário dirigido por Cavi Borges.

O rapper toca em um ponto central do debate que estou tentando desenvolver. Cabal deixa claro que tornar o rap um estilo musical pop implica ampliar a massa de consumidores deste gênero, e, neste sentido, passar a fazer música para a classe mais favorecida da sociedade. Cantar para “os boys” passa a significar a necessidade de fazer músicas para agradar “os boys”. Esse posicionamento de racionalidade abertamente mercantil abandona qualquer tipo de compromisso com o papel do rap enquanto música de protesto e veículo de crítica social.

“Hoje o rap brasileiro tem mais “artistas” do que fãs (risos), todo mundo é “artista”, só que não tem espaço pra todo mundo. Isso gera uma competição onde poucos, os melhores, se destacam e vivem do rap. Quase todos que não conseguem ficam frustrados e, ao invés de se espelharem nos exemplos de sucesso, viram “faladores”. Falam que não se vendem, mas quem quer comprar? falam mal de quem se dá bem, adoram tretas no rap e querem que os rappers se fodam, claro, eles já tão fodidos! É tipo balde de caranguejo, nenhum sobe, um puxa o outro pra baixo. (CABAL apud BUZO, 2010, p. 221).

O que o depoimento de Cabal deixa de assinalar é o fato de que muitos rappers no Brasil conseguiram sucesso sem entrar nas estruturas de poder tradicionais. Este é o exemplo do grupo Facção Central. Eduardo, líder do grupo, cunhou uma frase que serve como símbolo da resistência do rap: “se cantar pra boy é evolução, vou morrer conservador”. Esta frase, estampada na capa da primeira edição da revista rap nacional, é lembrada por muitos membros do hip-hop que criticam a apropriação do rap pelas camadas sociais privilegiadas. Eduardo acaba de lançar o livro *“A guerra na visão de um favelado”*. Circula nas redes sociais a notícia de que ele teria recusado o convite para participar do programa de entrevistas Jô Soares Onze e Meia.

Questionado sobre a rejeição de parte do público do rap em relação a MCs que tem expandido o hip hop para outras classes sócias, Eduardo afirmou:

“compreendo perfeitamente a rejeição a favela e a sua resistência em relação a nova moda. (...). É natural ver que não gostem de ver favelados repartindo a nossa cultura com a classe que negou ao povo acesso à cultura e educação. Não gostem de ver favelados repartindo nossa cultura com aqueles que nunca objetivaram repartir os bens e as

riquezas saqueadas do povo. Não gostem de ver indivíduos das esferas dominadas divertindo a classe dos dominadores. Os nossos irmãos de sofrimento não querem mais que se repita a cena em que o senhor de engenho sentava no jardim ao lado de sua família para ser divertido pelo canto dos escravos. O nosso ódio pelos carrascos da alta roda é muito grande, porque as suas ações truculentas ultrapassam os limites do aceitável. Desta maneira, poucos de nós admitem qualquer concessão que os beneficie. Os opressores já nos tomaram tudo: terras, religiões, nomes, sobrenomes, soberania, riquezas, identidade pessoal e coletiva, amigos e parentes. Eles temem que os ricos também consigam roubar a cultura marginal. Justamente a cultura que nasceu para ser um grito de libertação a todo tipo de opressão e silenciamento. (RRN, p. 36-37).

Eduardo tranquiliza o seu público e afirma que não pretende mudar de opinião e aderir a qualquer tipo de modismo:

Aproveitando a deixa, quero dizer a todos que admiram o meu trabalho, que não se preocupem, o Eduardo não seguirá nenhum tipo de tendência mercadológica. Hoje e sempre vou escrever e cantar para a favela. Não nasci pra ser astro da música, nasci pra ser revolucionário, pra ser chamado de bandido pelos playboys. (RRN, p.37).

Trago os exemplos dos rappers Cabal e Eduardo, que seguem caminhos totalmente opostos, para destacar a diversidade de posturas dentro do movimento hip-hop brasileiro.

Para Cabal o segmento pop do rap nacional deve se organizar para conquistar os espaços em nos grandes meios de comunicação como “Globo, Jovem Pan, Multishow. Para ocupar esses espaços que tocam “nosso estilo” de rap, porém gringo! (...) Isso não quer dizer que o “pop” é melhor do que o “*under*”, tem espaço pros dois, cada um no seu espaço. Um na rua, no *Club Hole*⁸⁶ e o outro no Faustão⁸⁷, no Clube Pink Elephant⁸⁸”. (CABAL apud BUZO, 2010, p. 223).

Dentro desta tendência do rap que se insere na ala *mainstream* do mercado da música no Brasil, uma vertente que tem ocupado certo espaço na mídia é o estilo que poderíamos chamar de “rap ostentação”. Este estilo é similar a uma vertente do funk caracterizada em exaltar os bens de consumo, bebidas, automóveis, mulheres e o poder

⁸⁶ Casa de show em São Paulo onde acontecem festas do rap underground.

⁸⁷ Programa *Domingão do Faustão*, da Rede Globo.

⁸⁸ Boate frequentada pelos setores mais abastados da cidade de São Paulo.

do dinheiro que abarca estas e tantas outras dimensões do modo de vida capitalista. O rapper Tulio Dec é um dos representantes deste novo estilo. O clip da sua música foi lançado no programa *Fantástico* da rede Globo e reproduz o imaginário característico do rap norte-americano: boates caras, mulheres dançando e rappers ostentando artigos de luxo e muito dinheiro. Para atrair a atenção do grande público o clip conta com a participação de uma grande celebridade, o ex-jogador Ronaldo fenômeno.

A participação de artistas de televisão e jogadores de futebol em clipes de rap é um elemento novo no cenário do rap brasileiro. A presença de celebridades comprova que a sociedade do espetáculo invadiu o mundo até então distante do rap. As condições do atual cenário da indústria cultural favorecem este tipo de apropriação do rap. Um fã dos Racionais MCs no início da década de 1990 dificilmente iria imaginar que Ronaldo fenômeno apareceria em um *videoclip* de rap nacional.

Dentro deste segmento comercial, alguns MCs argumentam que a saída parece ser um tipo de entrada estratégica na mídia. Ocupar alguns espaços abertos para a veiculação do rap e manter paralelamente uma rede de produção e circulação musical independente dos grandes meios de comunicação.

Nesta categoria podemos colocar a postura do rapper Emicida. O MC conseguiu uma ascensão monstruosa no mercado da música brasileira. Produzindo suas músicas de forma amadora na sua própria casa, o rapper conseguiu produzir uma *mixtape* de forma totalmente independente, desde a gravação das cópias até a confecção das capas. A forma de circulação também foi na base do “faça você mesmo”, o rapper vendia os CDs ao preço de dois reais pela cidade, nas ruas, transportes públicos e nas batalhas de improviso.

Por outro lado, temos a postura adotada por muitos rappers no Brasil que é a de manter distância dos grandes canais de comunicação. Neste segmento, costuma-se citar a referência do rapper GOG, que diversas vezes recusou os convites para a participação em programas de televisão. O MC foi convidado para se apresentar ao lado de Alcione na cerimônia de sorteio de grupos para a Copa do Mundo de futebol de 2014. O evento foi transmitido ao vivo pela Rede Globo, empresa detentora dos direitos de transmissão dos jogos no Brasil. GOG respondeu o convite publicamente em suas páginas nas redes sociais e disse: “Não me convidem mais, vocês ajudam a perpetuar o apartheid no Brasil, bando de racistas!”.

Não é a primeira vez que GOG diz um não à rede Globo. Em 2011 o rapper foi chamado para participar de um programa em homenagem a Adoniran Barbosa e recusou

o convite. Em entrevista presente na revista rap nacional, GOG justificou seu posicionamento.

Na década de 70, praticamente todos os televisores do país estavam ligados nesta emissora. Década da ditadura, da opressão, de mentiras e manipulações históricas, das quais sentimos as consequências até hoje. A rede Globo não só apoiou como também participou ativamente nesses atos com o objetivo de se fortalecer diante das concorrentes, ter acesso às benesses do poder e do lucro fácil. (RRN, p. 38).

Seguindo as pistas de Keith Negus, “acho importante ter cuidado com a retórica e romântica imagem, cada vez mais frequente, dos músicos de rap como rebeldes contestadores de fora do sistema das multinacionais ou como iconoclastas que se rebelam contra o fluxo majoritário” (NEGUS, 2011, p.79). Para o autor, “esse discurso foi associado ao rap sem que necessariamente provenha dos membros da cultura hip-hop”. (2011, p.79).

Negus discute o relacionamento complexo estabelecido entre a indústria musical e o rap. Analisando o contexto norte-americano, o autor aponta que em um primeiro momento, durante a década de 1980, “Parecia que as grandes companhias não tinham a inclinação, a inteligência ou a habilidade para trabalhar com o rap” (2011, p. 72). Para o autor, frequentemente se considera que as pequenas gravadoras ocupam um espaço maior no mercado do rap por estarem mais em contato com a rua”, o que não é tão simples.

Uma das explicações mais frequentes do fato de que tantos discos de rap venham de selos independentes é que estão ‘mais perto da rua’. (...) Essa é uma explicação parcial, demasiado perfeita e metódica. Na verdade, precisamos entender por que a ‘produção’ do rap se consolidou por meio de selos pequenos, mantendo a ‘comercialização’ e a ‘distribuição’ dos artistas nas mãos das grandes companhias. (2011, p. 72).

O autor questiona até que ponto as grandes companhias permitiram que os pequenos selos ficassem com esse nicho. “As grandes companhias discográficas costumam permitir que as gravadoras independentes se encarreguem de produzir o rap, usando os produtores destes como fonte de repertório a seu bel prazer”. (2011, p. 79)

No caso do Brasil, podemos atestar a predominância dos selos independentes na produção do rap desde o final da década de 1980. Desde que o rap começou a aparecer em gravações discográficas, em lugares distintos do país como, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte e etc., as gravadoras independentes assumiram esse papel de promover a produção musical do hip-hop.

Além disso, um aspecto importante a destacar é o empenho de produtores independentes que ao longo dos últimos trinta anos têm desenvolvido estratégias autônomas de produção e circulação do rap no Brasil.

No Brasil, a indústria musical limitou o rap de várias maneiras em uma estreita estrutura de expectativas, o que provocou uma falta de investimento imediato neste estilo musical. Apesar da influência do rap e da cultura hip-hop na estética da música, no cinema, esporte, moda, dança e publicidade, o mundo do rap tem se desenvolvido nas bordas e fora das grandes corporações da indústria de entretenimento. A experiência dos últimos anos apresenta avanços no sentido da abertura do rap na indústria musical e o potencial comercial deste movimento cultural começa a ser explorado.

Devemos refletir sobre o fato de o rap trilhar seu caminho distante das grandes corporações da indústria fonográfica, apesar do imenso apelo popular de suas canções. O distanciamento das *majors* em relação ao rap ilustra que, em certo sentido, ele foi encarado como um tipo de música menos importante do que outras (tanto em termos estéticos quanto comerciais). Uma suposição para este fato consiste em afirmar que o rap é menos atraente para a indústria da música por ser considerado um tipo de som demasiadamente local para conquistar ampla circulação comercial a nível nacional e internacional. Esta presunção esconde um tipo específico de etnocentrismo que não reconhece os valores estéticos universais presentes nas músicas do mundo do rap.

Conforme assinala Negus, este tipo de argumento afirma que

Do ponto de vista da letra, o rap é 'limitado', ainda que a história da música popular esteja cheia de letras limitadas em muitos lugares do mundo. Embora seja certo que o rap se diferencia pela sua interpretação vocal poética, é um erro supor que só funciona como letra e não como interpretação emotiva. Esses argumentos parecem reduzir a complexidade estética e o caráter cosmopolita rítmico, harmônico e melódico do gênero e das letras do rap. (p. 76-77).

A partir de um diagnóstico crítico dos rumos do rap norte-americano no início do século XXI, Paul Gilroy questiona se ainda podemos encarar o rap como um estilo revolucionário.

Em razão da ênfase que o hip-hop vem dando ao consumo, o movimento tem sido frequentemente mal interpretado e muitas vezes confundido com um movimento do mercado de consumo. Mas, ao contrário, acredito que os momentos de “incorporação” do hip-hop devem ser entendidos como uma transformação na relação que o movimento cultural sempre manteve com o consumo. (GILROY, 2004, p. 252).

De fato, a “cultura do consumo”, presente desde o início no hip-hop, passa a ficar mais evidente a partir da década de 1990 e consolida um mercado lucrativo em torno do rap.

A reflexão de Tricia Rose chama a atenção para o processo de incorporação do rap à lógica de mercado: “Os DJs de hip-hop frequentemente produzem, ampliam e revisam discos já gravados, enquanto os rappers preferem microfones sofisticados. Ambos investem muitos dólares na compra de alto-falantes que possam produzir ritmos mais possantes”. (ROSE, 1997, p. 208).

De acordo com a autora, a comercialização da cultura hip-hop esteve presente desde sua formação:

O contexto de criação do hip-hop não esteve totalmente afastado ou em oposição à comercialização; mas incentivou uma batalha pela criação de um espaço público e pelo acesso a materiais de consumo, equipamentos e produtos. Existe uma concepção errada e comum entre os artistas do hip-hop e críticos da cultura, segundo a qual o hip-hop, em seus primórdios, teria sido motivado muito mais pelo prazer do que pelo lucro, como se fossem incompatíveis. Seria ingênuo imaginar que os dançarinos de break, os rappers, os DJs e os grafiteiros nunca estiveram interessados em compensação financeira pelo seu trabalho, contudo, muitos dos primeiros praticantes não sabiam o quanto podiam lucrar com seu próprio prazer. Uma vez que esse vínculo foi estabelecido, os artistas do hip-hop trataram de fazer seu marketing com todo o coração. Os grafiteiros pegaram carona nos metrô e usaram o seu poder de distribuir as suas mensagens e os rappers “sequestraram” o mercado para seus próprios fins, controlando os canais que estavam à disposição não só para o enriquecimento, mas, sobretudo para a obtenção de poder. Nos últimos anos da década de 1970 e nos primeiros anos da década de 1980, o mercado hip-hop estava ainda centralizado nas comunidades negras e hispânicas de Nova York. Por isso, embora tenha algo de

verdade nesse senso comum, o mais importante na mudança de orientação do hip-hop não é seu movimento do estado de pré-mercadoria a mercadoria, mas sim a mudança sobre o escopo e a direção do processo de obtenção de lucro, que saiu das mãos dos empresários negros e hispânicos das comunidades para as mãos de grandes empresários brancos de multinacionais.”(ROSE, 1997, p.209).

No entanto, a autora acreditava na resistência dos rappers frente à mercantilização da cultura: “Enquanto a acumulação, o fluxo, a circularidade e as rupturas planejadas existirem, entrecruzadas com a vasta gama de formas culturais da diáspora africana, eles não ocuparão o mundo exterior representado pelo capitalismo comercial repressivo.” (1997, p.208). Apesar de pertinente, a análise de Tricia Rose revela hoje seus limites. Em primeiro lugar não podemos deixar de evidenciar que seu texto, escrito em 1994, refletia um período em que o rap estava em ascensão, mas ainda não havia entrado maciçamente na indústria de entretenimento norte-americana. Esse fato talvez explique o modo romântico como a autora encara o relacionamento do rap com a indústria cultural.

A autora revisou sua posição em sua obra mais recente, *The hip hop wars*, onde argumenta que o hip-hop norte-americano encontra-se em uma profunda crise devido a intensa exploração comercial do *gangsta rap*, estilo que reproduz estereótipos machistas e vangloria imagens da violência urbana.

Este é um tema polêmico no debate sobre o hip-hop. Não apenas por problematizar o papel da comercialização da cultura hip-hop em seu estágio inicial, mas, sobretudo, pelo papel que assume a mercantilização cultural nos dias atuais, depois de quase vinte anos de comercialização agressiva do modelo hip-hop em plano internacional.

Atualmente, qualquer visão ingênua sobre a marginalidade do hip-hop cai por terra diante de uma realidade onde o rap se insere agressivamente na indústria da música. Há pelo menos 15 anos o rap é o estilo cultural mais comercializado nos E.U.A., estando sempre entre as músicas mais tocadas nas rádios e os videoclipes mais exibidos em canais de televisão.

Não estou querendo dizer que a capacidade de resistência do hip-hop foi extinta, pelo contrário. No entanto, a penetração massiva do rap nas “paradas do sucesso” retira toda e qualquer tentativa purista de salvaguardar o rap intacto às teias de dominação da indústria cultural.

Dentre deste contexto, as mudanças ocorridas no mundo do rap nacional nos últimos anos merece ser analisada com mais cuidado.

Herschman escreveu sobre o hip-hop e o funk nos anos 1990 e chamou a atenção para as especificidades de cada gênero musical. Para o autor, de maneira diferente do funk,

O hip-hop nacional apresenta certa rigidez política que se deve em parte à sua pouca presença no mercado. (...) à medida que for se intensificando a sua presença no mercado, talvez precise desenvolver, tal como o funk e o hip-hop norte-americano, uma enorme capacidade de negociação, pois, como sugere D. Hebdige, é muito difícil estar no mercado e sustentar uma distinção absoluta. (HERSCHMAN, 1997, p. 78-79).

O autor acreditava que a marcha da incorporação iria inevitavelmente flexibilizar o discurso político radical do rap e aproximar o conteúdo das canções do hip-hop com as do funk. Não podemos deixar de reconhecer que a entrada no mercado fonográfico massivo impõe certos limites de ação para os grupos e artistas do rap. Esse processo de negociação é complexo e varia conforme as estratégias elaboradas pelos sujeitos envolvidos nesta produção cultural. A maioria dos rappers brasileiros atualmente estão inseridos em redes de produção, distribuição e consumo independentes, que mantêm a autonomia diante das grandes gravadoras e dos meios de comunicação de massa. Temos como referência maior a trajetória do grupo Racionais MCs, que venderam mais de um milhão de cópias do seu disco “*Sobrevivendo no inferno*”. Os grupos que lançaram discos com grandes gravadoras como *Sony*, *Som Livre*, *Universal*, enfrentam o dilema que pesa sobre o fato de uma produção cultural subversiva está sendo submetida a ritmos de produção e consumo mediados pela indústria da música e do entretenimento.

Ainda que alguns artistas ligados ao rap, como Gabriel o pensador, tenham conseguido atingir amplo sucesso comercial e nos meios de comunicação de massa, a maioria dos rappers tem ocupado uma posição marginal ao star system da indústria de entretenimento. Alguns integrantes do movimento hip-hop e uma parte do público do rap enxerga essa marginalidade como prova da resistência do som das ruas e como marca da sua diferença em relação à cultura dominante. De certa maneira esse tom foi hegemônico no decorrer das duas primeiras décadas do hip-hop no Brasil (1980-1990).

Com a chegada do século XXI esse discurso se mantém forte, mas encontramos outras visões que apostam na penetração massiva do rap na indústria cultural como forma de dar maior visibilidade a cultura periférica. Conforme assinala Bezerra:

A partir desse contexto, a cultura hip-hop passa a se expandir e ser um alvo do mercado e da própria mídia. Este mercado se desenvolvia e a ideia da mídia enquanto inimiga era mitificada no universo do hip-hop. Por isso, a questão se torna ambígua: de um lado a mídia representaria o lugar do discurso dominante criticado e, do outro, mais um canal para que o mesmo alcance um maior número de pessoas. Dessa forma se estabelecem as posições contra ou a favor, os “vendidos” e os “conservadores”. (BEZERRA, 2009, p.86).

Nem vendidos nem conservadores, o que essa visão dualista perde de vista é a diversidade de situações em que o rappers se envolvem com o mercado e a grande mídia.

O rap na televisão

A mídia se entregou ao rap e não vice-versa

Edi Rock.

Pretendo desenvolver essa discussão sobre relacionamento dos rappers com a grande mídia para refletir as tensões presentes no mundo do rap, observando de que forma essas tensões são trabalhados por seus integrantes.

O relacionamento dos MCs com a televisão sempre foi controverso. Por se tratar de uma cultura marginal produzida em sua grande maioria nas periferias dos grandes centros urbanos brasileiros, o rap se manteve durante muitos anos no Brasil longe dos espaços midiáticos dedicados à divulgação da música brasileira. Esse fato era acentuado

pela postura defensiva de muitos rappers em relação à divulgação de suas músicas pela mídia.

De acordo com Rogério Silva:

A distância entre a mídia e os rappers, entretanto, não é resultado de uma atitude unilateral. Por vários anos, muitos veículos de comunicação discriminaram o hip hop por associá-lo à violência. Mesmo depois da metade dos anos 90, quando a imprensa passou a destacar a atuação de rappers como “sociólogos da periferia”, muitos hip hoppers preferiram continuar à margem da mídia por considerá-la aliada do sistema que eles tanto combatem (SILVA, 2012, p. 135).

O exemplo mais comum desta postura é dado pelo grupo Racionais MCs, que apesar da imensa popularidade no cenário da música brasileira, sempre se manteve distante de participações em programas dos grandes canais de televisão, principalmente da rede Globo. Maria Rita Kehl (1999) ressalta a resistência dos integrantes do grupo que, apesar de atingir a marca de um milhão de cópias vendidas com o disco *Sobrevivendo no inferno* (1997), recusaram qualquer postura de *pop-star*. A autora assinala que para eles,

A questão do reconhecimento e da inclusão não se resolve através da ascensão oferecida pela lógica do mercado, segundo a qual dois ou três indivíduos excepcionais são tolerados por seu talento e podem mesmo se destacar de sua origem miserável, ser investidos narcisicamente pelo sistema e se oferecer como objetos de adoração, de identificação e de consolo para a grande massa de fãs, que sonham individualmente com a sorte de um dia também virarem exceção. (...) Até mesmo o rótulo de artista é questionado, numa recusa a qualquer tipo de “domesticação”. “Eu não sou artista. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista”. (Mano Brown). (KEHL, 1999, p.96).

A recusa dos Racionais MCs em colaborar com a rede Globo é vista por muitos fãs como um gesto de resistência e afirmação da força política do hip-hop. O grupo impediu que sua apresentação no festival *Lollapalooza* 2012 fosse transmitida ao vivo pelo canal pago Multishow, da TV Globo. “Sentamos no camarim e dissemos: ‘Ou

desligam as câmeras ou não vamos subir no palco. Resolve ali com a nossa advogada, por favor’.”⁸⁹

Vale lembrar que a revolução musical criada pelo rap não foi apenas estética, mas também política. Neste contexto, a hostilidade dos rappers em relação à mídia e a indústria musical foi a marca de um estilo comprometido em produzir um som cuja agressividade afastaria a atenção das elites dominantes. Essa resistência se deve ao fato dos rappers temerem que empresários brancos tomem uma das poucas coisas legitimamente própria dos dominados: sua cultura de rua. Neste sentido, aparecer na mídia representa uma concessão ao sistema. De acordo com Mano Brown:

Brown na mídia! Eu não gostaria de ver o Mano Brown cantando o que ele canta na mídia! Se eu fosse um cara que curtisse os Racionais, eu não gostaria de ver o Mano Brown falando de mim pros playboys na mídia. Quanto mais o rap se isola, mais ele cresce. Isso faz as pessoas terem amor, porque a dificuldade faz a gente criar garra pelas coisas, amor pelas coisas. (...) Acho que a maior divulgação de um disco são as músicas. O que tem dentro dele! Não o que é falado fora dele! (MANO BROWN *apud* BEZERRA, 2009, p.90).

Uma atitude defensiva contra o roubo e a expropriação, que historicamente marca o relacionamento da cultura popular com as elites no Brasil. Este gesto de recusa não aparece apenas no movimento hip-hop, também está presente em estilos musicais como o *punk-rock*, o *reggae*, o *afro-beat*, dentre outros estilos produzidos pelas “vozes das margens”.

Nos últimos anos este panorama começa a ganhar novos contornos. Ao longo da caminhada do rap no Brasil alguns MCs se destacaram ao adentrar nos meios de comunicação de massa. Rogério Silva (2012) destaca a presença de alguns rappers na televisão.

Não podemos deixar de mencionar que o rapper Thaíde (Altair Gonçalves) foi apresentador dos programas *YO!* da MTV e *Manos e Minas* da TV Cultura de São Paulo. Atualmente faz parte da equipe de apresentadores do programa *A Liga*, da Rede Bandeirantes. Que

⁸⁹Entrevista presente na Revista Rolling Stone. Nov. 2013. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-86/ice-blue-defende-maior-abertura-do-rationais>

Rappin' Hood (Antonio Luiz Jr.) já apresentou o programa *Manos e Minas*. Que o rapper Max B.O. (Marcelo Silva) participou do programa *Brothers* da Rede TV (apresentado pelos irmãos João e Supla) e atualmente apresenta o programa *Manos e Minas*. (SILVA, 2012, p. 211).

O primeiro programa da TV brasileira a veicular o rap foi Yo! Raps, da MTV, no ano de 1995. Este programa evidenciava o primeiro sinal da preocupação da indústria cultural com a crescente popularidade de grupos de rap de São Paulo, como por exemplo, os Racionais MCs, grande sucesso na indústria fonográfica independente. Apesar desta pequena inserção, existia um imenso muro a ser transposto para a entrada do rap nos espaços de grande audiência na televisão brasileira.

Um dos primeiros MCs a quebrar a barreira que impedia a visualização do rap no horário nobre da principal emissora brasileira foi MV⁹⁰ Bill.

O caso mais emblemático envolvendo o hip hop e a mídia é a atuação do rapper MV Bill (Alex Pereira Barbosa). Carioca, nascido e socializado no bairro Cidade de Deus, Jacarepaguá, Bill foi acusado de apologia ao crime pelo videoclipe “Soldado do Morro”. Logo depois, teve que comparecer a uma delegacia porque fez um show portando uma arma de brinquedo. Mas de forma surpreendente, o rapper começou a participar de alguns programas da Rede Globo de Televisão. No início, todos os programas eram jornalísticos e objetivavam apresentar a situação das favelas cariocas. Depois, MV Bill passou a ser presença frequente no programa —*Domingão do Faustão* (participa do quadro —Dança dos Famosos) e atuar na novela *Malhação*. (SILVA, 2012, p. 207).

Esse momento deve ser analisado por dois âmbitos. Em primeiro lugar, a abertura da rede Globo ao incorporar a música do rapper MV Bill no programa “*Domingão do Faustão*” não pode ser vista ingenuamente como o resultado de um processo de abertura para o reconhecimento das diferenças na sociedade brasileira, idealizada como multicultural. Uma dose de realismo nos ajuda a perceber a inevitabilidade da entrada do rap no espaço televisivo a partir de outro aspecto: a formação de um novo mercado de consumo ainda não explorado pela indústria do entretenimento no Brasil.

Depois deste episódio, MV Bill fechou contrato com a gravadora multinacional Sony e, no ano de 2010, participou do elenco da telenovela “*Malhação*”⁹¹. Não

⁹⁰ Sigla que significa: Mensageiro da Verdade.

⁹¹ Programa produzido pela rede Globo e endereçado ao público jovem.

satisfeito com os baixos holofotes direcionados sobre ele, MV Bill decidiu encarar a proposta de participar novamente do programa “*Domingão do Faustão*”. Desta vez, ele não estava ali para cantar rap, e sim para participar de um quadro do programa que estava rendendo bastante audiência: “a dança dos famosos”.

Mais uma vez devemos olhar dialeticamente este jogo de exposição da cultura periférica. Neste caso, assistimos a “inclusão” de um rapper negro em um espaço onde só apareciam celebridades do “mundo do faz de conta” das telenovelas da rede Globo. Agora eles podiam ostentar um negro entre os famosos. A inclusão do MC, que pode ser vista como a abertura de um espaço para o exercício da diferença, também merece ser analisada do ponto de vista da neutralização do caráter opositor do rap, que agora pode ser visto apenas como mais um estilo musical, como o Sertanejo, o Axé baiano, etc.

De acordo com Silva (2012), “o interessante dessa trajetória, é que o rapper continua, até o momento, tendo legitimidade dentro do movimento hip hop”. Apesar de receber inúmeras críticas de membros do movimento, o rapper têm o respeito da maioria dos rappers pelo seu compromisso com o movimento e sua atuação junto a população pobre das periferias em organizações como a CUFA (Central Única de Favelas).

A entrada de MV Bill nos canais majoritários de comunicação no Brasil representa uma etapa decisiva da apropriação pela mídia dos símbolos da cultura periférica. Hebdige (1979), em seu estudo sobre o movimento punk, identifica essa mudança como o momento de incorporação ou de recuperação pela cultura dominante e o compreende como o elemento crítico na dinâmica da luta sobre os significados desta expressão cultural.

O rapper que entra na mídia para obter sucesso corre o risco de experimentar a crítica do público e não ser mais “considerado” dentro do movimento. Este foi o caso do rapper Xis.

O caso do rapper Xis (Marcelo Santos) é ilustrativo. Integrante do grupo DMN, ficou conhecido do grande público com a música “*Us mano e As mina*”. Xis ganhou em 2002 o prêmio de melhor videoclipe de rap no VMB (Vídeo Música Brasil) da emissora MTV. Nesse mesmo ano participou do *Reality Show* do SBT - Casa dos Artistas. Depois dessa repercussão e relativo sucesso em campos culturais até então não explorados pelo hip hop brasileiro, Xis volta a fazer shows para o seu público inicial, os moradores das periferias da cidade de São Paulo, no entanto, diminui os espetáculos e praticamente interrompe a carreira após

ouvir repetidas vezes: -Traidor; -Volta para a Casa dos Artistas. (SOUSA, 2012, p.137).

Este exemplo é emblemático para ilustrar como a capitulação as regras do sistema pode implicar a rápida ascensão da carreira de um MC e ao mesmo tempo seu declínio.

Os principais representantes do novo cenário musical do rap brasileiro estão sendo procurados pelas emissoras de televisão para a realização de reportagens, programas de entrevistas, apresentações musicais e etc. Emicida e Criolo representam este fenômeno novo na mídia brasileira. Recentemente, Emicida participou de programas de entrevistas como “*Jô Soares onze e meia*”, “*De frente com Gabi*”⁹². Além disso, o programa “*SBT repórter*” fez uma matéria especial sobre o “*novo mensageiro da periferia*”. Criolo também participou do programa “*De frente com Gabi*”, assim como do programa “*Esquentando*”, dirigido por Regina Casé na rede Globo.

Emicida: Entre as ruas e o mundo dos negócios

Um dos rappers da nova escola que conseguiu rapidamente furar o bloqueio da mídia em relação ao hip hop foi Emicida. Ele se destacou no cenário rap nacional a partir de um grande esforço de produção independente.

Comentando sobre a busca de independência na sua produção musical, Emicida afirmou: “Uma das coisas que quero é estudar como funciona toda essa parada de distribuição. Quero mandar pra vários lugares, administrar isso. Outra coisa é dar um levante na cena porque a parada tá bem devagar mesmo. Tem pouquíssimos lançamentos rolando”⁹³.

⁹² A entrevista está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CRt8IytaN3A>. Acesso dia 28 de Outubro de 2013.

⁹³ Depoimento extraído do site da revista *Trip*. Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/emicida-style.html>.

Emicida deixava claro que seu foco era montar uma empresa de hip-hop e sua perseverança mostraria que não se tratava de ideias vagas. Ele montou o Laboratório Fantasma, pequena empresa especializada em hip-hop, que vende camisetas, moletoms, bonés, gorros, e até acessórios como canecas, brincos, bottons, carteiras e chaveiros.⁹⁴

A reflexão de Negus é muito pertinente para analisar a trajetória de Emicida. O título do seu texto “*O business do rap: Entre as ruas e os escritórios dos executivos*”, indica que “os rappers, que frequentemente são identificados com a rua, são também executivos”. (p.65). Essa afirmação se encaixa bem para pensarmos a trajetória de Emicida, que além de cantar rap também é empresário.

Isso me parece importante porque a imagem que se passa dos artistas de rap como iconoclastas criativos não transmite adequadamente a ideia de que o rap é, potencialmente, não uma coisa ‘externa’ ou que emergiu na periferia, mas algo fundamental para o desenvolvimento das práticas e das estéticas da indústria musical contemporânea. (NEGUS, 2011, p. 65).

Esse aspecto é essencial para encarar de maneira realista o lugar do rap no mercado da indústria cultural brasileira nos dias atuais.

Em pleno momento de ascensão de sua carreira musical Emicida, em entrevista concedida a Alessandro Buzo, já demonstrava sua mentalidade empreendedora.

Buzo: Como você se prepara para isso, passar a ser o centro das atenções?

Emicida: Irmão, eu estava ontem trabalhando de pintor no estúdio que estamos construindo, gosto do dinheiro que vem com o monte de trabalho que tenho agora, e assim posso investir em coisas que sempre acreditei. É muito bom ser ouvido, mas é como eu já disse, gosto mais de fazer músicas do que de ser famoso. Dar entrevistas é bacana, mas é um lance pra fazer se der tempo, o lance é fazer música. Estou me organizando e me agilizando para fazer isso. Hendrix construiu um estúdio pra ele gravar, se não me engano, registrou suas coisas. Tenho um ritmo de composição grande, frenético, vou fazer a mesma coisa pra poder registrar tudo, lançar outros projetos, organizar o selo, ter um escritório, aproveitar a boa fase das coisas, já que os negócios são uma montanha russa, e investir pra poder ter paz em tempos de vacas magras. (BUZO, 2010, p. 183).

⁹⁴ O endereço do site é <http://www.laboratoriofantasma.com>

O depoimento de Emicida ilustra bem a curiosa situação em que se envolvem os produtores de rap no Brasil atualmente, a necessidade de articular a vida artística com a atividade de empresário. Montar sua própria empresa, este foi o desafio encarado por Emicida.

Buzo: Aonde você pretende chegar?

Emicida: Com 15 anos prometi pra mim que se chegasse aos 25 seria alguém, estou no caminho certo ... Não sei até onde eu vou e nem quero saber. Quero chegar, eu vou indo aonde eu conseguir chegar, independente de onde for. Minha meta será o dobro, não existe limite pra gente como eu.

Buzo: A nova escola se destaca porque nasceu e cresceu na internet?

Emicida: Nada nasce na internet além de boatos. A internet é apenas uma vitrine pra o que está sendo feito nos locais. Alguns grupos com uma musicalidade semelhante passaram a utilizar este veículo antes de outros, mas para expor o que já faziam nas ruas. Pergunta pro Espião se ele começou na internet, a coisa já vem de antes, bem de antes, eu também gravava do meu jeito em casa bem antes de ter computador, não gosto dessa nomenclatura, nova e velha escola. Acredito na escola verdadeira, como Bambaataa falou. (BUZO, 2010, p. 184).

Sua trajetória marcante nas batalhas de improviso logo atraiu a atenção de jornalistas. Emicida saiu na primeira capa do caderno Ilustrada da Folha de São Paulo e rapidamente abriu o caminho para a entrada em programas de televisão, como o *Altas Horas* de Serginho Groisman e o *Jô Soares Onze e Meia*, ambos da TV Globo.

No livro “*Hip-hop: por dentro do movimento*”, Alessandro Buzo pergunta sobre a trajetória de Emicida na mídia:

Buzo: Como você furou o bloqueio da mídia e chegou a capa da Ilustrada da Folha, no “altas horas” e outros?

Emicida: Não sei te dizer ao certo. Sempre acreditei nesse bloqueio também, nesta barreira que nos deixa sempre de fora sempre, mas comigo a coisa aconteceu de uma forma muito natural num esforço conjunto da minha parte com minha assessoria de imprensa na época e a boa intenção da Adriana, da Folha, que foi até lá em casa conversar. (...)

Acredito que há um bloqueio por parte dos grandes veículos, mas alguns jornalistas me parecem bem intencionados com relação ao rap, e temos que sincronizar nossas energias para o crescimento da coisa e a exposição delas com suas reais intenções, essência etc. Quem perde por acompanhar veículos que discriminam um certo gênero são seus leitores e espectadores, porque as cenas vivem e seguem intensamente, independente da imprensa e do espaço que lhes é dado, espaço que deve ser conquistado, sempre dissemos isso! Vamos continuar com essa filosofia, o rap é o maior exemplo de vida fora dos tabloides, vivemos e somamos com quem acreditamos ser correto em

suas intenções, pois é fácil ser mal interpretado.”(BUZO, 2010, p 237).

Emicida procurou ocupar os espaços midiáticos para tentar quebrar as barreiras que impediam a ampla circulação do rap na sociedade brasileira. Na introdução do seu álbum, *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*, o rapper expressa a estratégia de quebrar a invisibilidade das “vozes das margens”:

Há um véu entre as classes, entre as casas, entre os bancos
Há um véu, uma cortina, um espanto que, para atravessar, só rasgando
Atravessando a parede, a invisível parede, apareço no palácio, na tela, na janela da
celebridade, mas minha palavra não sou só eu, minha palavra é a cidade.

Com a perspectiva de disseminar sua produção musical para um público cada vez maior, o rapper passa a participar dos mais variados espaços midiáticos, desde programas educativos da TV cultura e TV Câmera, até programas de auditório populares como o do *Ratinho* da rede SBT. A ascensão de Emicida na indústria cultural culminou com sua apresentação no programa da *Xuxa* da rede Globo. A relação amistosa entre Emicida e a rede Globo possibilitou que Emicida empacasse uma música da novela *Sangue Bom*.

Sua aproximação com a Globo foi bastante criticada nas redes sociais e alguns acusaram Emicida de ter “se vendido”.

Vários membros do movimento hip-hop e consumidores assíduos do estilo têm temido os recentes caminhos trilhados por MCs como Emicida. O rapper Dexter, ex-integrante do grupo 509-E⁹⁵ (formado dentro do presídio), uma das vozes mais respeitadas no cenário chamou a atenção para este dilema.

Mas a verdade é que não teve uma divulgação do nosso rap, não é interessante pra mídia divulgar um show do Racionais, do Dexter, ou de outros que seguem a mesma linha, a não ser que ela vá lucrar com isso.

O Emicida, o Criolo, o Rashid apareceram na mídia porque o rap deles não é tão contestador quanto o nosso. Não estou de forma alguma menosprezando o trabalho dos meus companheiros, mas o nosso rap nunca apareceu e não é feito para aparecer na televisão. Eles são muito bons, inclusive esses dias eu estive com o Emicida, fiz

⁹⁵Grupo formado dentro do presídio Carandiru em São Paulo.

uma participação no show dele, assim como ele já participou de show meu. Só que a mídia está tentando criar um movimentinho do rap e o Emicida e o Criolo não deveriam abraçar essa fita, porque a nossa cultura não é um movimentinho paralelo, é um todo, muito maior do que este que a TV quer criar, que tanto é paralelo que se você perguntar por Emicida na favela, ninguém vai ter ideia de quem é.

Dexter explora um aspecto fundamental desta discussão: A mídia está querendo criar um “movimentinho paralelo para o rap”. A participação de Emicida no programa do Xuxa, mostrou que os mais céticos tinham razão.

Em entrevista a Marcelo Taz, Emicida afirmou que evitou por muitos anos o contato com a televisão por achar que poderia se “corromper”.

Durante anos eu fui extremamente radical, durante muitos anos eu não quis ter contato com a televisão, os meios de comunicação e bati na mesma tecla da mesma maneira que várias pessoas fazem. Eu achava que era se entregar ao sistema depois eu vi que eu assistia televisão, os desenhos, jornais, e vi que o problema não era com a televisão em si, meu problema era o conteúdo da televisão. Então se eu posso oferecer um conteúdo que eu considero mais importante pros meus irmãos utilizando a televisão como ferramenta. Como diz um provérbio chinês, 'os ausentes estão sempre errados'. Então se você não der sua opinião você não tem direito de reclamar.⁹⁶

O argumento de Emicida para justificar sua participação em programas de televisão é a necessidade de divulgação de outros pontos de vista sobre a sociedade brasileira. “E principalmente quando a gente faz música de protesto, ela tem que tocar por aí ainda mais, porque está propondo uma reflexão importante para a sociedade, e isso deve ser difundido.”

O rapper sempre foi questionado sobre a entrada na mídia. O bombardeio de críticas o motivou a escrever um texto sobre o polêmico relacionamento do rap com os meios de comunicação de massa.

Eu não vi rap na TV durante minha infância e adolescência, vi em casa, meu pai sonhando em ser DJ, sem ter lugar pra tocar, coitado, amava o Rap como eu e você, mas não tinha onde mostrar seu talento, o resultado? Crisântemo, seu Miguel foi

⁹⁶Entrevista disponível em: <http://diversao.terra.com.br/tas-ao-vivo/videos/sistema-fama-e-machismo-veja-emicida-no-tas-ao-vivo,499683.html>. Acesso dia 15 de Dezembro de 2013.

pra um abismo de frustração, onde encontrou o alcoolismo como fiel parceiro e o fim já contei mil vezes, todos sabem.

Quantos igual ao meu pai sucumbiram sonhando em mostrar seu dom pro mundo através do hip hop? Muitos, muitos mesmo, só eu conheço mais de 20 histórias tristes de irmãos que abandonaram seu sonho, por não haver um circuito que exponha essa demanda. Dá pra escrever um livro sobre isso. Em ‘Então toma’ eu disse – Vou me levantar por todos que caiu – é isso o que faço. Levo minha verdade onde for respeitado, mostrando que existem outras versões do Brasil que precisam ser expostas urgentemente. Se não para vencer de vez o racismo, a desigualdade social e os preconceitos, pelo menos amenizar e criar pontes para que os ouvintes/espectadores façam isso. (...)

A TV é uma ferramenta de distribuição de informação, em sua maioria ruim, concordo, mas vamos perder a oportunidade de colocar verdade ali dentro, até quando? Por que o Datena e o Rezende já estão lá, aplaudindo uma policia que mata pretos/pobres nas periferias do Brasil inteiro. Essa é a programação ideal? Pois se for, já conquistamos e podemos comemorar nossa vitória. Eu acho que não conquistamos nada, NADA MESMO, digo com propriedade, pois sou dono da única empresa que é fruto genuíno do Hip Hop brasileiro e acho que o Brasil tem que invadir a mídia de verdade, temos 500 anos de mentiras ali e muito me orgulha ver isso ser destruído aos poucos pela maravilhosa força construtiva do Hip Hop do Brasil. (...) ⁹⁷ (Emicida).

Uma das respostas de Emicida às críticas feitas pelo público do rap foi a colaboração com Tom Zé no disco *Tribunal do feicibuque*. O disco é resultado da polêmica participação de Tom Zé em um comercial da Coca-Cola para a “copa de todo mundo”, que será realizada no Brasil em 2014. As críticas contra o músico foram intensas. Ele foi “julgado e condenado” nas mídias sociais como mais um artista “vendido”. Muitos fãs disseram se decepcionar com a atitude de Tom Zé ao colaborar com uma marca que é o símbolo do capitalismo. Justo ele, que sempre foi conhecido por sua estética de vanguarda e pelo conteúdo político de suas canções ⁹⁸.

Na música de abertura do disco, Tom Zé canta: “Vendido, vendido, vendido / a preço de banana / Já não olha mais para o samba / tá estudando propaganda”, uma alusão ao disco *Estudando o Samba* (1975).

A parte final da canção é cantada por Emicida:

Bruxo, descobrimos seu truque
Defenda-se já
No tribunal do Feicebuqui
A súplica:
Que é que custava morrer de fome só pra fazer música?

⁹⁷O texto completo encontra-se no anexo.

⁹⁸A resposta pública à polêmica mostra como Tom Zé se importa com o seu público. O artista doou o cachê recebido para a banda de Irará, no interior da Bahia.

A colaboração com Tom Zé foi uma oportunidade para Emicida rebater as críticas semelhantes que ele vinha recebendo no mundo do rap.

Outro caso emblemático envolvendo o hip-hop e a mídia foi a participação do MC Marechal no *reality show* da rede Globo *Big Brother Brasil*. Durante o show de Marquinho Sócio, músico que ganhou projeção ao disputar o programa *The Voice Brasil*, Marechal cantou, sob a base de *Sossego*⁹⁹, uma música de sua autoria, chamada *Vamos Voltar à Realidade*, que critica a televisão e cita inclusive o próprio BBB. Em sua página no Facebook, Marechal disse que não ganhou nada para participar do programa: “Fui a convite do meu irmão Marquinho Sócio”. (...) “A Globo realmente não tinha noção do que eu ia cantar... tanto que cortaram da reprise”.

Nas redes sociais, a aparição do rapper foi encarada por fãs como uma “ação de guerrilha”, uma espécie de “cavalo de Tróia” dos tempos atuais, ou seja, um ataque ao inimigo por dentro.

Hoje o café da cabeceira esfria, igual suas emoções
Janela aberta, nem sei dia
Tempo ruim, sem previsões
Nada de paz! Seus sonhos estão mortos nos lençóis
Sem voz, sem ações, suas razões esperançosas dormem a sós: Pim Plim!
TV testa fidelidade, investe em falsa liberdade, te congela e fecha a imagem
Traz mensagem distorcida das festas e futilidade
Mas jamais vão expor quem chora, atrás dos restos de maquiagem
Despertador, Big-Brother, 9,8,4¹⁰⁰ !
Só tranca, seu quarto, seu tempo sentado, seu trago
Seu trampo, sentado, você servindo sem ver sentido
Sem teto, seu estado, no estúdio e não avista a intenção do inimigo
Papai Noel veste vermelho e te traz coca
Te lacra na embalagem dos puro interesse e troca
Não tem como sair mais já nem nota
Que o mundo é de plástico e tem quem finge não enxergar o que nos sufoca...

Vamos voltar a realidade...

Em conversa pessoal¹⁰¹ com Marechal discutíamos os rumos tomados pelo rap brasileiro nos últimos anos e o rapper chamou a atenção para o fato de que está

⁹⁹ Música de Tim Maia

¹⁰⁰Referência a obra de George Orwell, 1984.

ocorrendo no Brasil atualmente um processo semelhante ao que ocorreu nos E.U.A. duas décadas atrás: a transformação do rap em um estilo cultural amplamente identificado pela juventude, com a exploração comercial massiva de uma produção musical associada inicialmente aos guetos negros. Para Marechal a própria ideia de sucesso deve ser questionada. “Primeiro a gente tem que perguntar: que tipo de sucesso?” “Até que ponto a entrada do rap na televisão significa uma vitória para o movimento hip-hop?”. A preocupação do rapper é próxima a de muitos membros do movimento que veem com muita reserva a aproximação do rap com a grande mídia. Marechal geralmente aborda esta temática em suas composições. Em um show realizado em Recife, ele alertava para o público. “A MTV vai acabar e o rap não”. As sábias palavras do MC pareciam prognosticar um fato decisivo para a realidade do rap nacional: a necessidade de se manter as margens da indústria cultural.

Esta postura é próxima a de Mano Brown, que afirma a necessidade de manter a independência do rap e seu papel de contraposição ao “mundo de fantasias” da mídia hegemônica:

A nossa mídia é a nossa voz! Nosso corpo! Nosso sangue! Nossa presença física nos lugares! O rap nasceu pra contrariar a fantasia da mídia! A ilusão! Toda fantasia, todo o brilho que enganou a gente, que escondeu o nosso povo, que tirou a nossa estima, que tirou a nossa autoconfiança, a nossa segurança, a nossa vontade de vencer, o rap vem pra contestar isso. Agora que nós estamos conseguindo conquistar um espaço mínimo, a gente começa a demonstrar vontade de fazer parte daquele mundo que a gente tanto odiava. Eu não entendo isso! (MANO BROWN in LEAL, 2007, p.326).

A preocupação de Brown era realista. Os rumos tomados pelo rap brasileiro nos últimos confirmaram sua inquietação.

¹⁰¹ Tive a oportunidade de conversar com Marechal duas vezes em 2013. A primeira em Recife-PE, dia 11 de maio, antes da apresentação do rapper em um show com Rashid (SP). O segundo encontro ocorreu em Agosto em Niterói, cidade natal do rapper.

No campo do adversário, é bom jogar com cuidado

*Melhor se cuidar
No campo do adversário
É bom jogar com muita calma
Procurando uma brecha
Pra poder ganhar*

*Gonzaguinha, Geraldinos e
arquibaldos, 1975).*

Existe um senso comum acadêmico que postula a inatualidade das ideias da escola de Frankfurt e, especialmente, a obra de Adorno. Diz-se que seu diagnóstico do capitalismo monopolista perdeu sua validade analítica e foi superado pelo tempo. Acredito que retomar o debate proposto pela teoria crítica desenvolvida por autores como Adorno, Horkheimer, Marcuse e Benjamin é um desafio necessário. Principalmente porque a crítica à indústria cultural nos coloca em uma posição de eterna vigilância em relação à força da massificação do consumo cultural.

As reflexões de Adorno sobre a transformação da música em mais uma mercadoria para o consumo cultural das massas é bastante conhecida. Acredito que não podemos abandonar as reflexões de Adorno de maneira tão simples. Sua crítica à padronização dos bens culturais deve ser retomada com urgência em tempos de triunfo absoluto da lógica de mercado.

Adorno não viveu para conhecer a música rap. Provavelmente não teria muita simpatia por este estilo musical, tendo em vista seu diagnóstico crítico sobre o jazz, que em muitos sentidos, pode ser encarado como um “irmão mais velho” do rap.

O texto *O fetichismo na música e a regressão da audição* representa uma grande contribuição para os estudos sobre música. Publicado em 1938, faz parte de uma série de escritos sobre música cuja problemática central é a crítica ao modo como a indústria cultural transforma a arte em mercadoria.

A música de sucesso, amplificada pela indústria cultural, segundo nosso autor, serve apenas para “preencher os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências”

(1989, p.67). Ela “proporciona entretenimento, atrativo e prazer, porém, apenas para ao mesmo tempo recusar os valores que concede”, isto é, “ao invés de entreter, contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação” (1989, p.67).

Adorno chega a uma conclusão que deve ser levada em consideração na discussão sobre o atual estágio do rap. Sob o império da indústria cultural, tudo passa a ser regido por critérios de valor de sucesso, pela lógica do estrelato e o mundo artificial das celebridades. O perigo que o rapper enfrenta é se encantar com o brilho dos holofotes da sociedade do espetáculo. O argumento de que o rap “tem que aparecer” em “todos os lugares” pode corresponder a submissão a lógica da indústria cultural.

O alerta de Adorno deve ser escutado com bastante atenção por todos que se interessam em pensar os caminhos do rap brasileiro no século XXI e a renovação do seu potencial como veículo de crítica social. O perigo de aceitar uma visão ingênua da exploração do rap pela grande mídia como uma “conquista para o movimento” é perder de vista o quanto esta submissão implica na perda da força subversiva deste estilo musical. Deste modo, as reflexões de Adorno são atuais, pois os artistas que entram no *star system* da indústria cultural “colocam-se a serviço do sucesso, renunciam ao impulso insubordinado e rebelde que lhe era próprio, conjuram-se para aprovar e sancionar tudo o que o momento isolado é capaz de oferecer a um indivíduo isolado, que há muito tempo deixou de existir” (1989, p. 89).

Para Adorno a arte deve incorporar a “liberdade no seio da não-liberdade”. Neste sentido, uma arte autônoma é aquela que deve negar ao invés de alimentar e se justificar pela realidade vigente.

A trajetória de Emicida ilustra bem a problemática levantada por Adorno e enfrentada pelos rappers brasileiros nos dias atuais: É possível manter a postura de oposição ao sistema dentro da indústria cultural? Refletir sobre sua carreira pode ajudar a entender como a inserção no mercado *mainstream* pode gerar tensões e contradições no discurso político do hip-hop. Sua entrada na grande mídia certamente lhe garantiu o acesso a melhores condições de produção artística e a um universo de referências culturais mais amplas. No entanto, temos que problematizar até que ponto o MC consegue conciliar a entrada na indústria cultural com a crítica social que marcou seus primeiros trabalhos.

Desde suas primeiras *mixtapes*, Emicida procurou questionar os principais problemas da realidade social brasileira e denunciar as duras condições de vida das

periferias. Sua entrada na indústria cultural, apesar de impulsionar algumas mudanças na sua produção musical e no conteúdo das letras, representou uma oportunidade para o rapper exercer o papel de crítica social característico do rap.

Um exemplo deste posicionamento de oposição foi a participação de Emicida no VMB 2012, evento da MTV. O rapper disputou cinco prêmios e venceu na categoria melhor música com “*Dedo na ferida*”. Quebrando o clima de comemoração, depois de receber o prêmio, o rapper levantou a bandeira do MST e denunciou que, naquele exato momento a Guarda Civil Metropolitana de São Paulo impedia que as famílias da comunidade do Moinho, no bairro do Campos Elíseos, em São Paulo, voltassem para seus barracos após o incêndio criminoso ocorrido na região. "A gente tá muito feliz, mas é preciso falar da desapropriação violenta que a Polícia Militar está fazendo em São Paulo. Nesse momento em que estamos festejando, a PM, não satisfeita com 36 incêndios, está sitiando a favela do Moinho. Infelizmente o momento não é de festa".

A música recupera toda agressividade característica do rap, tanto do ponto de vista da música quanto da letra.

Foda-se vocês, foda-se suas leis!
Foda-se vocês, foda-se suas leis!
Foda-se vocês, foda-se suas leis!
O rap ainda é o dedo na ferida

Vi condomínios rasgarem mananciais
A mando de quem fala de Deus e age como satanás
Uma lei: quem pode menos, chora mais
Corre do gás, luta, morre, enquanto o sangue escorre
É nosso sangue nobre, que a pele cobre
Tamo no corre, dias melhores, sem lobby
Hei, pequenina, não chore
TV cancerígena,
Aplauda prédio em cemitério indígena.
Auschwitz ou gueto? índio ou preto?
Mesmo jeito, extermínio,
Reportagem de um tempo mau, tipo plínio.
Alphaville foi invasão, incrimine-os
Grito como fuzis, uzis, por brasis
Que vem de baixo, igual Machado de Assis.
Ainda vivemos como nossos pais, Elis:
Quanto vale uma vida humana, me diz?

Foda-se vocês, foda-se suas leis!
Foda-se vocês, foda-se suas leis!
Foda-se vocês, foda-se suas leis!
O rap ainda é o dedo na ferida...

É só um pensamento, bote no orçamento
Nosso sofrimento, mortes e lamentos,
Forte esquecimento de gente em nosso tempo
Visto como lixo, soterrado nos desabamento
Em favela, disse Marighela: elo
Contra porcos em castelo
O povo tem que cobrar com os parabelo
Porque a justiça deles, só vai em cima de quem usa chinelo
E é vítima, agressão de farda é legítima.
Barracos no chão, enquanto chove.
Meus heróis também morreram de overdose,
De violência, sob coturnos de quem dita decência.
Homens de farda são maus, era do caos,
Frios como halls, engatilha e plau!
Carniceiros ganham prêmios,
Na terra onde bebês, respiram gás lacrimogênio.

Foda-se vocês, foda-se suas leis!

A canção, que critica duramente a violência policial, provocou a prisão de Emicida em Maio de 2013 por desacato à autoridade em um show em Minas Gerais¹⁰². Ela foi composta depois da “reintegração de posse” que expulsou 1600 famílias da comunidade do Pinheirinho, em São José dos Campos, no começo de 2012.

Apesar de continuar a desenvolver músicas com conteúdo social, a entrada nos meios de comunicação de massa representou algumas mudanças no universo musical e poético de Emicida. A visibilidade conquistada sob as luzes dos holofotes da indústria cultural acabou por levar o rapper a aceitar o padrão estético do mercado e se aproximar cada vez mais das engrenagens da sociedade do espetáculo.

É inegável que Emicida hoje dialoga com um público muito mais amplo e, por isso, seu discurso e seu projeto estético chegam muito mais longe, mas não podemos ignorar que, ao aproveitar essas novas possibilidades, Emicida também contribuiu para reproduzir as estruturas da indústria cultural.

A ideia de se fazer ouvir cada vez mais longe e espelhar a mensagem do rap para um público cada vez maior é, de fato, muito sedutora. Por isso, o rapper vive a difícil

¹⁰² O rapper foi detido na noite de 13 de maio de 2013 após terminar seu show no festival Palco Hip Hop, em Belo Horizonte (MG). Segundo postagem publicada no site de Emicida: “O motivo foi o seguinte comentário do músico, feito antes de dar início à música “Dedo na Ferida”, a primeira de seu show. “Antes de mais nada, somos todos Eliana Silva, certo? Levanta o seu dedo do meio para a polícia que desocupa as famílias mais humildes, levanta o seu dedo do meio para os políticos que não respeitam a população e vem com ‘noiz’ nessa aqui, ó. Mandando todos eles se fuder, certo, BH? A rua é noiz” <http://www.emicida.com/blog/sobre-a-detencao-do-rapper-emicida-em-belo-horizonte>

tarefa de saber identificar os limites entre usar as estruturas da indústria cultural e ser usado por elas.

Não podemos deixar de reconhecer que a entrada nessas estruturas representou algumas mudanças na sua produção musical. Emicida passa a colaborar com artistas da música pop nacional, como Pitty, NX zero, MC Guime, Tulipa Ruiz, etc.

Seu ritmo intenso de produção se encaixou bem aos padrões da indústria cultural, que necessita de músicas produzidas em série para suprir a demanda do mercado. Esta padronização da produção musical faz com que suas músicas passem a ser vistas não mais como um instrumento de crítica e conhecimento, mas como uma mercadoria que deve ser consumida como qualquer outro produto industrial.

A sedução da sociedade do espetáculo chega rapidamente a Emicida. A entrada no *show business* passa a ser um tema recorrente nas suas novas composições. Cantar o próprio sucesso e narrar sua ascensão meteórica no mundo dos negócios e da fama parece ser a tônica das novas músicas de Emicida. Essa temática aparece na canção *Zica, vai lá*.

15 minutos de fama, business
Os meus já duram anos, vamos, liguem pro guiness
(...)
Sobrevivi no inferno, a meta?
Ser alvo de câmeras que não fossem do circuito interno
(...)
Tô tão bem nas esquina que a Intel patrocina
E nem sei o que tem haver processador e rima
E é melhor vocês aprender a lidar com toda essa inveja, esse ódio
Botei a rua no pódio, óbvio
Que não tá no meus planos, tirá-la de lá no próximo episódio
Em poucos *takes*, pôs *mixtapes*
No Top Dez discos do ano e eles odeiam Rap lá mano!
Amor e *flow*, muito *flow*
Respeita quem pode chegar onde a gente chegou!

A música representa um canto de vitória que celebra a conquista de um rapper que colocou “a rua no pódio”. No entanto, para não “tirá-la de lá nos próximos episódios”, o rapper contou com a ajuda do patrocínio da empresa multinacional INTEL, além de fazer propagandas para um celular da LG e participar de uma campanha patrocinada pelo banco ITAÚ. Esta abertura no mercado publicitário

possibilitou a Emicida a realização do clipe da música, uma super produção que conta com a participação do astro do futebol Neymar.

O encontro entre Neymar e Emicida se repetiu no clip da música *país do futebol*, parceria entre Emicida e MC Guime (ícone do Funk ostentação). A música apresenta uma batida funk com uma roupagem pop e uma letra simples que exalta o sonho de todo brasileiro “vencer na vida”, seja no futebol ou na música.

(Parte 1 – MC Guimê)

No *flow*

Por onde a gente passa é show, fechou
E olha aonde a gente chegou
Eu sou país do futebol, negô
Até gringo sambou
Tocou Neymar é gol

Ó minha pátria amada, idolatrada
Um salve à nossa nação
E através dessa canção
Hoje posso fazer minha declaração

Entre *house* de boy, beco e vielas
Jogando bola dentro da favela
Pro menor não tem coisa melhor
E a menina que sonha em ser uma atriz de novela

A rua é nossa e eu sempre fui dela
Desde descalço gastando canela
Hoje no asfalto de toda São Paulo
De nave¹⁰³ do ano, tô na passarela

Na chuva, no frio, no calor
No samba, no rap e tambor
As mãos pro céu igual ao meu redentor
Agradeço ao nosso Senhor

(...)

(Parte 2 – Emicida)

Poeira no *boot*, é cinza, Kichute
Campão, barro na canela
Maloqueiro, fut, talento
É arte de chão, ouro de favela

Imaginei, pique *Boy* do Charmes
Voltei, estilo Charles Dow

¹⁰³Carro.

Pra fazer a quebrada cantar
Mermu, é tipo MC Lon

Eu vim pelas taça, pois, raça
Foi quase dois palito
Ontem foi choro, hoje tesouro
E o coro grita: “Tá Bonito”

Eu sou Zona Norte, fundão
Swing de vagabundos
Que venceu a desnutrição
E hoje vai dominar o mundo

A música parece que foi feita para se tornar um *hit* de sucesso no ano da Copa do Mundo. O clipe da música foi patrocinado pela *Red bull* e explora imagens do futebol de várzea em bairros do Rio de Janeiro e São Paulo: Jardim Sinhá, Osasco, Jardim Fontalis, Vila Madalena, Botafogo e Rocinha. Além do registro das “peladas”, o clipe teve, entre outras locações, uma das mansões de Neymar em Guarujá, na Baixada Santista.

O depoimento de Neymar presente no clipe transmite a mensagem de perseverança: “Já tive essa oportunidade de jogar em um terrão, em um campo que só tinha grama nos lados. Todo mundo passa por essa fase. Isso vale muito a pena. É um aprendizado que vou carregar para toda minha vida”¹⁰⁴.

O rapper e o funkeiro constroem um discurso que reproduz a ideologia de que todos devem se esforçar para aproveitar as oportunidades que aparecem na vida. A fala serve como estímulo para o jovem de origem pobre. A ideia transmitida na música e amplificada no videoclipe é: “Nunca desista do seu sonho”. “Eu sou mais um que mostrou que vencer na vida é um sonho possível”.

O rapper que recentemente foi preso por denunciar a violência contra a população pobre das periferias do Brasil, passa a colaborar para a indústria do entretenimento e alimentar a máquina ideológica de um evento esportivo responsável pela remoção forçada de milhares de moradores pobres¹⁰⁵. Depois de várias críticas levantadas pelos movimento sociais, fica cada vez mais evidente que quem ganhará com a realização da Copa é o setor imobiliário e as grandes empreiteiras.

¹⁰⁴Disponível em <http://globoesporte.globo.com/sp/santos-e-regiao/noticia/2013/10/neymar-participa-de-clipe-de-funk-e-revive-primeiros-passos-no-futebol.html>. Acesso dia 05 de Janeiro de 2014.

¹⁰⁵ Para um panorama das críticas a realização da Copa e notícia sobre a articulação das lutas populares em torno do evento, ver: <http://www.portalpopulardacopa.org.br/>

Enquanto o rapper GOG recusou o convite para participar de um evento da FIFA, Emicida contribui para a propagação de um imaginário positivo de um evento esportivo extremamente criticado pelos gastos excessivos, superfaturamentos, falta de transparência, agressões aos direitos humanos, repressão aos pobres, despejos forçados e desrespeito com a população em geral.

O rap brasileiro, que tem um papel importante em denunciar as injustiças sociais do país, passar a ter um de seus integrantes mais representativos colaborando para mascarar os conflitos sociais e ocultar as desigualdades.

A trajetória de Emicida ilustra como o rap é um espaço contraditório e permeado por conflitos. O rapper que por um lado é capaz de denunciar o grave problema de moradia na cidade de São Paulo, por outro alimenta a “mitologia verde-amarela” do país do futebol. (CHAUÍ, 1985).

Deste modo, devemos questionar até que ponto o Emicida “fez o jogo” da grande mídia. A música *País do futebol* mostra que os meios de comunicação de massa “toleraram” o rap, desde que seja inofensivo ao sistema e não denuncie suas contradições. O rap feito para virar *hit* de sucesso na grande mídia não deve gerar conscientização popular e descontentamento social. Para brilhar nos holofotes da sociedade do espetáculo, os rappers não devem propor mudanças radicais na ordem social, mas se adequar ao discurso hegemônico e reproduzir as estruturas de dominação. No país da desigualdade social, o rapper que interessa a grande mídia é o “bem comportado”, que se enquadra nos padrões dominantes e aceita “jogar o jogo” do *mainstream*.

Outra música que expressa os dilemas da participação do rap na indústria cultural é *Hoje cedo*, do álbum “*O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*”, parceria de Emicida com a cantora de pop-rock Pitty.

Holofotes fortes, purpurina
E o sorriso dessas mina só me lembra cocaína
Em cinco abrem-se as cortinas
Estáticas retinas brilham, garoa fina
Que fita
Meus poema me trouxe
Onde eles não habita
A fama irrita, grana dita, cê desacredita
Fantoches, pique Celso Pitta mente
Mortos tipo meu pai, nem eu me sinto presente
É rima que cês quer? Toma duas, três

Farta pra infartar cada um de vocês
Num abismo sem volta, de festa, ladainha
Minha alma afunda igual minha família
Em casa, sozinha
Entre putas, como um cafetão
Coisas que afetam
Sintonia
Como sonhei em tá aqui um dia
Crise, trampo, ideologia, pause
E é aqui, onde nós entende a Amy Winehouse

(...)

Eu ainda sou o Emicida da rinha
Lotei casas do sul ao norte
Mas esvaziei a minha
E vou por aí, taleban
Vendo os boy beber
Dois mês de salário da minha irmã
Hennessys, avelãs, camarins, fãs, globais
Mano, onde eles tavam há dez anos atrás
Showbiz como a regra diz, lek
A sociedade vende Jesus, por que não ia vender rap?
O mundo vai se ocupar com seu cifrão
Dizendo que a miséria é quem carecia de atenção

Nesta música Emicida aborda os dilemas de um rapper que entra no *show bussines*. O MC passa a conviver em ambiente totalmente oposto ao “mundo das ruas”. Os “holofotes fortes” da mídia e a presença em grandes eventos colocaram o rapper em um universo permeado por fãs globais, boys, bebidas caras e almas vazias. Um mundo artificial, de “fantoques” e “sorrisos falsos” que se contradiz com o conteúdo de suas rimas.

Nesta canção Emicida expressa certo desconforto com a “fama que irrita”. A entrada no *showbizz* faz com que o MC viva um tipo de crise de identidade e um conflito ideológico. Esta reflexão contrasta com o clima de comemoração da vitória do “milionário do sonho” presente nas últimas canções de Emicida. É como se o rapper estivesse se questionando se realmente valeu a pena sua corrida em direção ao sucesso.

Diante de toda a caminhada de Emicida sob as luzes dos holofotes da indústria cultural, devemos nos questionar até que ponto o rap continua sendo o “dedo na ferida”.

Neste sentido, os caminhos trilhados por Emicida na indústria cultural atestam que as análises de Adorno se mantêm, em grande medida, atuais. Ao entrar nos canais de comunicação de massa o rapper passa a fazer parte da cultura da aparência, que ao invés de libertar o homem, o enquadra mais ainda na sua lógica opressora.

No entanto, apesar da contribuição de Adorno no sentido de nos deixar vigilantes em relação ao poder corrosivo da indústria cultural, devemos reconhecer que suas reflexões podem nos levar a um beco sem saída. Parafraseando um funk de sucesso, podemos desaguar em um diagnóstico de um mundo onde “tá tudo dominado”. Seguir ao pé da letra as reflexões de Adorno pode nos levar a ver o rap como apenas mais um artigo de consumo enlatado. Chega um momento que temos que superar a perspectiva frankfurtiana e avançar no sentido de um entendimento mais complexo da inserção do rap nas teias da cultura de massa. Se por um lado, a entrada na indústria cultural tende a conferir ao rap os traços da mercadoria produzida em série, subordinando a linguagem a padrões uniformizados visando apenas o lucro, por outro lado não se pode esquecer o caráter de divulgação dos meios de comunicação de massa e a resistência presente na visão de mundo que emerge das canções do rap brasileiro.

Para levar adiante uma reflexão que supere os impasses da perspectiva frankfurtiana recorro as contribuições de Stuart Hall, teórico jamaicano radicado no Reino Unido, na tentativa de encarar de maneira mais complexa as relações de resistência e dominação no campo cultural. Na obra *Da diáspora*¹⁰⁶, o autor oferece uma boa sugestão para pensarmos os dilemas vividos pelos rappers brasileiros. Suas reflexões são fundamentais para se evitar alguns equívocos recorrentes no estudo da cultura hip-hop. Em primeiro lugar, o autor nos adverte contra toda concepção romântica sobre a vida cultural. Para Hall, “não existe uma cultura popular íntegra, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominações culturais”. (Hall, 2004, p. 250). Sua concepção encara a cultura como “uma arena de batalhas”. As práticas culturais populares só podem ser analisadas, diz Hall, dentro de um contexto de relações com os grupos dominantes.

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. (HALL, 2003, p. 255).

O autor recorre ao conceito gramsciano de hegemonia para afirmar que a negociação travada no âmbito das relações de poder que atravessam a cultura é

¹⁰⁶Tomo inicialmente como baliza a problematização que Hall desenvolve nos capítulos: “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’” e “Que Negro é esse na cultura negra”.

complexa e resulta de um amplo jogo de resistência e incorporação. Para Hall “a luta cultural pode assumir diversas formas: incorporação, distorção, resistência, negociação, recuperação”.

Estamos falando da luta pela hegemonia cultural que hoje é travada tanto na cultura popular quanto em outro lugar. (...) A hegemonia cultural nunca é um uma questão de vitória ou dominação pura; nunca é um jogo de perda e ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura. (HALL, 2003, p. 320-321).

Minha preocupação é evitar tanto as análises que veem todo o esforço de resistência do rap como uma tentativa inócua, quanto aquelas que celebram indiscriminadamente o poder democrático dos meios de comunicação de massa.

Acredito que não se trata de escolher entre “um lado ou outro do muro”. Conforme assinala Keith Negus: “trata-se na verdade, de uma significativa série de conexões e práticas relacionais que conectam a produção, o consumo e as articulações através das quais a organização das multinacionais e o funcionamento da indústria musical estão vinculados com formações culturais amplas”. (NEGUS, 2011, p.65).

A grande contribuição de Hall é enxergar que a cultura popular negra “está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação”. (HALL, p.323). Portanto, ela se apresenta como um “um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica”.

Diante de todo o exposto percebe-se que não há como retornar a uma visão ingênua do rap. Ele se apresenta como um espaço carregado de contradições, principalmente a partir do momento em que começa a fazer parte e reproduzir as estruturas da indústria cultural. Quando a cultura de rua passa ser objeto de mercantilização ela entra nos circuitos da ideologia dominante. Com isso, contribui com um universo de representações baseados em imagens de fama, poder e dinheiro. Por outro lado, devemos lembrar que o rap tem permitido trazer à tona elementos de um discurso que representa diferenças em relação aos padrões estabelecidos pela sociedade do espetáculo. O exemplo de Emicida mostra que é possível intervir no campo da indústria cultural para conquistar um espaço e veicular narrativas que se contrapõem ao imaginário dominante. Ao mesmo tempo, sua trajetória recente no star system mostra como a sedução do espetáculo pode levar o rap para caminhos distantes do “mundo das ruas” no qual se originou.

Devemos lembrar que os espaços conquistados pelo rap brasileiro na grande mídia ainda são poucos e dispersos e em certo sentido cuidadosamente regulados. Seguindo as reflexões de Stuart Hall, acredito que “existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o fio cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização”. (HALL, 2003, p. 321). Neste sentido a problemática que envolve a participação dos rappers nos meios de comunicação de massa é que “o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada”. No entanto, não podemos adotar uma postura pessimista e achar que o ‘verdadeiro rap’ é aquele que está totalmente fora do sistema e que todos que se inserem na indústria cultural são “vendidos”. Depreciar desta forma a postura de vários membros da nova geração de rappers brasileiros como Emicida, Criolo, Projota, Rashid, etc. não ajuda a entender o papel político do rap no atual cenário político e cultural do Brasil. Conforme assinala Hall, “existe uma atitude do tipo ‘nada muda, o sistema sempre vence’ (...) que impede de desenvolver estratégias culturais que façam diferença”. (2003, p. 231).

Não podemos cair na tentação de enquadrar a postura dos rappers nos dois polos antagônicos do conformismo e da resistência. Aderir a um dos polos desta dicotomia é abandonar um elemento central do mundo do rap: sua ambiguidade. As reflexões de Renato Ortiz sinalizam a necessidade de desenvolver um olhar dialético sobre as manifestações culturais populares:

Poucas vezes tem sido reconhecido aos fenômenos de cultura popular o caráter de ambiguidade que parece caracterizá-lo. Na verdade os cientistas sociais têm a tendência de isolar um dos termos desta ambivalência, o que equivale a escolher entre um dos sentidos aparentemente antagônicos que os definem como fatos sociais. A cultura popular aparece assim ora como fenômeno de reprodução social, ora como elemento de transformação. (Ortiz, 1980, p.67).

Este é o paradigma levantado por Marilena Chauí (1985) em outro contexto, não se trata de perceber as culturas populares pela escolha unilateral de: conformismo **ou** resistência, mas, sim de reconhecer o popular como misto de conformismo **e** resistência. Dentro deste contexto, o relacionamento do rap com a mídia se apresenta como um espaço de negociação constante.

O rapper que entra nos grandes canais de comunicação enfrenta o desafio de recusar a sedução da sociedade do espetáculo. Caso contrário, será criticado pelo público que ecoa os versos de Sabotage como uma advertência: “rap é compromisso, não é viagem”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As primeiras batidas sonoras do rap foram escutadas no maior centro do capitalismo, os E.U.A., como uma forma renovada de resistência da juventude negra e imigrante. A revolta ressoou dos toca-discos e dos alto-falantes inspirando a invenção e a experimentação de novas sonoridades em consonância com a atmosfera urbana em transformação. Esses jovens passaram a produzir uma estética inovadora, com referenciais particulares. A produção de um estilo de vida próprio, com a invenção de uma nova linguagem associada às ruas, foi importante na demarcação desta diferença inaugurada pelo movimento hip-hop em meio à massificação da cultura pop. O hip-hop também foi importante para a criação de uma nova sensibilidade apta a participar dos novos cenários apresentados nas grandes metrópoles do mundo.

O desenvolvimento da música rap no país vem mostrando as várias faces de um movimento que oferece novas imagens e representações do Brasil urbano do século XXI. O rap brasileiro se constitui como uma resposta ao mesmo tempo política e cultural dos jovens das periferias urbanas. O depoimento de Criolo ilustra o poder do rap: “o rap foi uma ferramenta que me abraçou e disse que eu era capaz de me expressar com o mundo”.

As canções dos rappers Criolo, Shawlin, Emicida e Marechal ajudam a tematizar mudanças importantes no cenário musical do rap na contemporaneidade. Os MCs seguem caminhos diversos em suas criações estéticas e juntos nos oferecem um pequeno mosaico da amplitude do mundo do rap no Brasil. A partir de suas obras procurei vislumbrar no rap o germinar de um novo contexto para a ação transformadora que consegue unir arte e política de maneiras inovadoras.

O rap é um tipo de música que tem na força da mensagem sua maior artilharia. Abrir os ouvidos para as canções do mundo do rap brasileiro nos ajuda a visualizar novos terrenos e sujeitos do conflito no cenário político atual. Além disso, essa escuta atenta pode ajudar na reflexão dos desafios enfrentados pela cultura dissidente no século XXI.

Pretendi deixar em evidência as especificidades dessa expressão musical urbana no século XXI. Para atingir este objetivo realizei um mergulho interno no ambiente descrito nas composições elaboradas por rappers dos grandes centros urbanos brasileiro: São Paulo e Rio de Janeiro.

O rap é um gênero musical que tem ganhado cada vez mais visibilidade no Brasil. O mundo do rap no Brasil vem assumindo novos contornos. A diversidade de estilos e visões de mundo marcam o hip hop brasileiro e colocam o rap em novas situações.

Este trabalho foi arquitetado a partir de uma observação atenta dos caminhos trilhados pelo rap no Brasil nos últimos anos. Realizei uma espécie de “sociologia do tempo presente” e acompanhei as trilhas abertas por representantes na nova geração de MCs do Brasil. Este trabalho envolveu um esforço intelectual e afetivo. Me debrucei sobre um tema que fazia parte da minha vida pessoal e tive que realizar um grande esforço para transformar minha curiosidade de ouvinte de rap em olhar analítico sobre o conteúdo das canções e as relações sociais mais amplas que envolvem sua divulgação.

A cada dia o rap brasileiro passa por novas situações de modo que tive muita dificuldade em fechar a discussão. No momento em que escrevo estas considerações finais, novos fatos envolvem o mundo do rap no Brasil. A entrada no rap na indústria cultural discutida no último capítulo segue gerando polêmicas e debates no cenário hip hop brasileiro. Um exemplo é a participação do rapper Slim no *reality show* Big Brother Brasil. Este episódio mostra que a relação estabelecida entre os MCs e a grande mídia no Brasil se apresenta como um espaço aberto.

A visão de mundo contida nas composições de rappers como Marechal, Shawlin, Emicida e Criolo nos oferece um terreno fértil para a reflexão sobre as tensões da vida urbana atual. Suas obras registram experiência de pessoas que vivem intensamente a vida urbana e procuram incorporar a dinâmica caótica das cidades em suas criações. Suas obras expressam os impasses e a experiência ambivalente de pânico e atração diante da vida urbana. Elas registram a consciência do risco e ao mesmo tempo o testemunho da atração irresistível da vida urbana.

O rap tem permitido trazer à tona elementos de um discurso que representa diferenças em relação aos padrões estabelecidos pela sociedade do espetáculo. No entanto, a entrada na grande mídia e a sedução da indústria cultural se torna cada vez mais presente no mundo do rap brasileiro.

O relacionamento do rap com a mídia se apresenta como um espaço de negociação constante. As novas trilhas do rap no Brasil nos impede de retornar a uma visão ingênua. Ele se apresenta como um espaço carregado de contradições, principalmente a partir do momento em que começa a fazer parte e reproduzir as estruturas da indústria cultural. Vivemos um momento onde a cultura de rua passa a ser

objeto de mercantilização e entra nos circuitos da ideologia dominante. Com isso, corre o risco de reiterar o mundo de ilusões da sociedade do espetáculo.

O exemplo de Emicida mostra que é possível intervir no campo da indústria cultural para conquistar um espaço e veicular narrativas que se contrapõem ao imaginário dominante. Ao mesmo tempo, sua trajetória recente no star system mostra como a sedução do espetáculo pode levar o rap para caminhos distantes do “mundo das ruas” no qual se originou. Por isso, o rapper vive a difícil tarefa de saber identificar os limites entre usar as estruturas da indústria cultural e ser usado por elas.

Percebeu-se que a entrada na indústria cultural tende a conferir ao rap os traços da mercadoria produzida em série, subordinando a linguagem a padrões uniformizados visando apenas o lucro. Por outro lado, não se pode esquecer a resistência presente na visão de mundo que emerge das canções do rap brasileiro.

É possível manter a postura de oposição ao sistema dentro da indústria cultural? A reflexão sobre a trajetória de Emicida nos ajudou a entender como a inserção no mercado *mainstream* pode gerar tensões e contradições no discurso político do hip-hop. Resta-nos saber quais serão os novos caminhos trilhados pelos rappers brasileiros no campo da indústria cultural. Espero que novas trilhas investigativas possam acompanhar os caminhos do rap brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. (1989). Os pensadores. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural.

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. (1985). **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ADORNO, T. W. (1995). **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1995.

ANDRADE, Elaine Nunes de. (1996) **Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo**. São Paulo: FE/USP.

_____ (org.). (1999) **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus.

_____. (1999). **Hip-Hop: movimento negro juvenil**. ANDRADE, Elaine Nunes de. (org.) . **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus. pp. 83-91.

AZEVEDO, Amailton M. (2000). **No ritmo do rap: música, cotidiano e sociabilidade negra, São Paulo (1980-1997)**. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC/SP.

_____. (2001). **No ritmo do rap: música, oralidade e sociabilidade dos rappers**. Revista Projeto História. São Paulo: PUC-SP.

BALBINO, Erica. (2012). **São Paulo na ponta da caneta**. Matérias Bocada Forte. Reportagem disponível em: www.bocadaforte.com.br

BAUDELAIRE, Charles. (1985). **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BRITO, Hagamenon. O cantor e compositor paulista Criolo lança o álbum *Nó na Orelha*, em CD e vinil. <http://www.correio24horas.com.br/noticias/detalhes/detalhes-1/artigo/depois-de-23-anos-como-mc-rapper-criolo-brilha-no-primeiro-disco-de-cancoes/>. Acesso em 10/10/2011 as 01:45h.

BENJAMIN, Walter. (1994) **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. 2. ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense. (Obras escolhidas, 3).

BENJAMIN, Walter. (1985). **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense. (Obras escolhidas, v. 1).

BUZO, Alessandro. (2010). **Hip-hop: Por dentro do movimento**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano.

CALDEIRA, Teresa P. do Rio. (2000). **Cidade de Muros: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo**. São Paulo: Editora 34/Edusp.

CARVALHO, João Batista S. de. (2006). **A Constituição de Identidades, Representações e Violência de Gênero nas Letras de RAP (São Paulo na década de 1990)**. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC-SP.

CORTEZ, Márcia Félix da Silva. (2010). **Hibridação, performance e utopia nas canções de rap**. Tese de Doutorado em Estudos Literários na UFAL.

CHAUÍ, Marilena. (1985). **Conformismo e Resistência**. São Paulo: Ed. Braziliense.

DAMASCENO, Francisco José G. (1997). **Movimento Hip-Hop organizado do Ceará (1990-1995)**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC/SP.

DAYRELL, Juarez. (2002). **O rap e o funk na socialização da juventude**. Revista Educação e Pesquisa, São Paulo, v.28, nº 1, p. 117-136, jan./jun.

DEBORD, Guy. (1999). **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. (1985). Cinema 1. Trad. de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense.

DIOGENES, Glória. (1998). **Cartografias da Cultura e da Violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop**. São Paulo: Annablume.

DUARTE, Geni R. (1999). **A arte na (da) periferia: sobre... vivências**. ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus. pp. 13-22.

FÉLIX, João Batista de Jesus. (2005). **Hip hop: cultura e política no contexto paulistano**. 206p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

_____. (2007) **Entre Campos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça**. São Paulo: Anablume.

GONÇALVES, Maria das Graças. (2001). **Racionais MCs: o discurso possível de uma juventude excluída**. São Paulo: FE/USP. São Paulo.

_____. (2004). **No movimento do RAP: marcas da negritude**. Revista Estudos Avançados. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da USP, vol. 18, nº 50 janeiro e abril. pp. 291-306.

GONÇALVES, Tânia Amaro Vilela. (1997). **O grito e a poesia do gueto: rappers e movimento hip-hop no Rio de Janeiro**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ.

GUASCO P. P. M. (2001). **Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo**. São Paulo: FFLCH/USP.

- GUIMARÃES, Maria E. (1998). **Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil**. Campinas: Departamento de Ciências Sociais, UNICAMP.
- _____. (1999). **Rap: transpondo as fronteiras da periferia**. ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus. pp. 39-54.
- HALL, Stuart. (2003). **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG: Representações da UNESCO no Brasil.
- _____. (2001). **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A.
- _____. (1997). **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997.
- HEDIGBE, Dick. (1979). **Subcultura e Estilo** In: *The Meaning of Style*. Methuen & Co. Ltd.
- HERNÁNDEZ, Nilton. **“Minha palavra é um tiro”: o discurso dos Racionais MC’s no cd Sobrevivendo no Inferno”**. Mimeografado. USP.
- HERSCHMANN, M. (Org.). (1997). **Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: ROCCO.
- HERSCHMANN (org.) (2011). **Nas bordas do *Mainstream* musical**. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- HELLER, Agnes. (1992). **O cotidiano e a história**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra.
- HOBBSAWN, Eric. (2012). **História social do jazz**. São Paulo: Nova Fronteira.
- JACOBY, Russel. (2001). **O fim da utopia**. Política e cultura na era da apatia. Rio de Janeiro, Record.
- LANDER, Edgardo (org.) (2004). **A Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais Perspectivas Latino-americanas**. Buenos Áries: CLACSO, 2004.
- LE GOFF, Jacques. (1991). **História e memória** 4ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1996.
- LEAL, Sérgio. (2007). **Acorda Hip-Hop!** Despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- LEITE, Antônio. (2013). **Dossiê Estéticas da periferia**. Revista Cult, 2013.
- LEITE, Rogério Proença. (2004). **Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea**. Campinas: Boitempo.
- LEFEBVRE, Henri. (1991). **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.
- LEFERBVRE, H. (1969). **O Direito à cidade**.
- LINDOLFO FILHO, João. (2002). **Tribos Urbanas: o rap e a radiografia das metrópoles**. São Paulo: PUC/SP.

KEHL, Maria Rita. (1999). **Radicais, Raciais, Racionais:** a grande *fratria* do rap na periferia de São Paulo. São Paulo Em Perspectiva, 13(3).

KELL, Maria Rita. (2010). **O tempo e cão.** São Paulo, Ed. 34.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. (2002). **Adolescentes como Autores de Si Próprios: cotidiano, Educação e o Hip Hop.** Cad. Cedes, Campinas, V. 22, Nº 57, Agosto, p. 63-75.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. (2006) . **Mulheres no hip hop:** Identidades e representações. Campinas (Mestrado em Educação) Unicamp.

NASCIMENTO, Roberto. **Sinfonia de Shaw.** Matéria publicada no jornal “O Estado de São Paulo”. Dia 01 de setembro de 2012. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,sinfonias-de-shaw-,924482,0.htm>

NEGUS, Keith. (2011). “*O business do rap.* Entre as ruas e os escritórios das gravadoras”. in HERSCHMAN (org.) **Nas bordas do Mainstream musical.** São Paulo: Estação das Letras e Cores.

OLIVEIRA, Silvia Cristina de. (1997). **Para uma análise sociosemiótica do discurso no texto da música rap.** Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH – USP.

PIMENTEL, Spency K. (1997). **O livro vermelho do hip-hop.** São Paulo: ECA/USP.

_____. (1999). **Hip-Hop como utopia.** ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). **Rap e educação, rap é educação.** São Paulo: Summus. p. 103-112.

PINHO, Osmundo de Araújo. “**Voz ativa**”: rap – notas para leitura de um Discurso contrahegemônico. *Sociedade e Cultura*, v. 4, n. 2, jul./dez. 2001, p. 67-92. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/issue/view/393/showToc>. Acesso em: 20 out. 2013.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas.** (1997). Organização de Raul Antelo. São Paulo: Companhia das Letras.

ROSE, Tricia. **Black noise:** Rap Music and black culture in contemporary America. Nova York, Wesleyan Press, 1994.

_____. (1997). Um estilo que ninguém segura. In. HERSCHMANN, M. (Org.). **Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural.** Rio de Janeiro: ROCCO.

ROCHA, J. DOMENICH, M. & CASSEANO, P. (2001). **Hip-Hop: a periferia grita.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo:**música, etnicidade e experiência urbana. 1998. 285p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SILVA, José Carlos da. (2000). **Apologia à Periferia: uma análise do rap como meio de expressão político-ideológica.** Santo André: Universidade do Grande ABC.

- SILVA, José Carlos da. **As paisagens sonoras do rap**. Anais do CONLAB, 2011.
- SILVA, Rogério de Souza. **A periferia pede passagem: a trajetória de Mano Brown**. São Paulo – UNICAMP. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), 2012.
- TARSO, Paulo de. **Mutações do sensível**. A contracultura nas canções de Caetano e Gil. João Pessoa. Ed. Manufatura, 2004.
- TELLA, Marco Aurélio Paz. (2000). **Atitude, arte, cultura e auto-conhecimento: o rap como voz da periferia**. São Paulo: PUC/SP. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.
- _____.(1999). **Rap, memória e identidade**. ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, pp. 55-63.
- VIANA, Hermano. **O mundo funk carioca**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- WHITMAN, Vívian. (2011). **Criolo expande os limites do rap e conhece o amor de SP**. Revista Folha de São Paulo. Matéria publicada dia 28/08/2011.
- ZENI, Bruno. (2004). **O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva**. Estudos Avançados. São Paulo: USP, v. 18, nº 50, jan/abr. pp. 225-241.

ANEXO

Texto de Emicida

Rap X Rap (e os meios de comunicação no meio)

Jurei pra mim a alguns anos, que não falaria mais sobre este assunto, um, por ser óbvia a minha posição a respeito disso, outro por que cada um faz o que bem entender de sua vida e carreira.

Eu não vi rap na TV durante minha infância e adolescência, vi em casa, meu pai sonhando em ser DJ, sem ter lugar pra tocar, coitado, amava o Rap como eu e você, mas não tinha onde mostrar seu talento, o resultado? Crisântemo, seu Miguel foi pra um abismo de frustração, onde encontrou o alcoolismo como fiel parceiro e o fim já contei mil vezes, todos sabem.

Quantos igual ao meu pai sucumbiram sonhando em mostrar seu dom pro mundo através do hip hop? Muitos, muitos mesmo, só eu conheço mais de 20 histórias tristes de irmãos que abandonaram seu sonho, por não haver um circuito que exponha essa demanda. Dá pra escrever um livro sobre isso. Em 'Então toma' eu disse – Vou me levantar por todos que caiu – é isso o que faço. Levo minha verdade onde for respeitado, mostrando que existem outras versões do Brasil que precisam ser expostas urgentemente. Se não para vencer de vez o racismo, a desigualdade social e os preconceitos, pelo menos amenizar e criar pontes para que os ouvintes/espectadores façam isso.

Resolvi escrever, porque me enviaram um email com um texto supostamente escrito pelo Edi Rock explicando por que foi ao Caldeirão do Huck. Fiquei triste, pois se o Edi Rock/Racionais precisa explicar que tá do nosso lado, então tem algo muito errado no Hip Hop Brasileiro.

A tv é uma ferramenta de distribuição de informação, em sua maioria ruim, concordo, mas vamos perder a oportunidade de colocar verdade ali dentro, até quando? Por que o Datena e o Rezende já estão lá, aplaudindo uma policia que mata pretos/pobres nas

periferias do Brasil inteiro. Essa é a programação ideal? Pois se for, já conquistamos e podemos comemorar nossa vitória. Eu acho que não conquistamos nada, NADA MESMO, digo com propriedade pois sou dono da única empresa que é fruto genuíno do Hip Hop brasileiro e acho que o Brasil tem que invadir a mídia de verdade, temos 500 anos de mentiras ali e muito me orgulha ver isso ser destruído aos poucos pela maravilhosa força construtiva do Hip Hop do Brasil.

Sabe o que o hip hop no Brasil está virando? O hip hop no Brasil está virando um cara com um punhado de sementes nas mãos, que invés de plantar, cuidar e ver crescer uma nova floresta, deixa que estas sementes morram longe de onde podiam germinar, pois está muito ocupado caçando quem está cortando árvores por aí e não encontrando um cortador de árvores que lhe dê atenção, ele vira pra outro semelhante com outro punhado de sementes e começa a brigar por que ninguém planta mais. Agora eu te faço a seguinte pergunta (voz do Rezende) qual foi a última vez que você viu um show grande foda com os maiores nomes do Rap? Qual foi a última vez que viu um evento grande de Hip Hop? Eu te respondo, faz tempo que não tem, digo com propriedade por que eu organizei alguns, talvez a maioria dos que ocorreram sem nenhum incentivo público ou privado, tirei do bolso pra fazer e não é fácil trabalhar duramente sendo apedrejado por quem não constrói nada. É foda.

Ninguém é obrigado a assistir a TV, ninguém é obrigado a concordar com ninguém, mas todo mundo é obrigado a se respeitar. Mas cadê o respeito pela diferença de opiniões quando alguém pensa diferente de você? Você quer que as pessoas sejam livres ou que elas sejam livres pra concordarem com você? Ai me vem o argumento de que o racional disse que não iria na tv, sim disse, em 1988 no século passado, eu me lembro, mas aconteceram algumas coisas entre 1988 e 2013 que podem ter feito algumas pessoas no mundo mudarem de idéia, certo? E todos mudam de idéia, com exceção dos idiotas, esses abraçam orgulhosamente um pensamento atrasado e afundam com ele junto a âncora de seu egoísmo. Malcom X mudou de idéia, em uma viagem, ele entendeu ao ver brancos que não eram racistas que o problema não era a cor, era o pensamento racista, foi aí que ele se ligou que uma coisa é vingança e outra coisa é justiça. Sabe um cara que nunca mudou de idéia? Adolf Hitler.

Hip Hop seja feliz e conte sua verdade, propague a beleza do nosso povo, nosso foco deve ser nos fortalecer cada vez mais, física e mentalmente para podermos construir o Brasil que queremos, nosso pior inimigo é o nosso próprio descuido e o hip hop anda descuidado, a cultura aqui é uma criança e ninguém notou o abandono. Lembre da

beleza e da superação, de se aprender a dar um moinho de vento, fazer um graffiti, um scratch ou uma rima e use esta beleza como força pra subir lá no ringue e vencer. Por que ser preto e morrer esquecido na miséria é fácil, é isso que o sistema quer, eu particularmente quero mais é ver vocês milionários.

A rua é nóiz (gloriosamente)

Emicida