



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
COMUNICAÇÃO SOCIAL COM HABILITAÇÃO EM PRODUÇÃO E CULTURA**

**VANESSA KAREN JESUS VERGNE**

**“QUEM TAVA LÁ?”:  
O GÊNERO, OS DISCURSOS E AS DISPUTAS NO RAP BRASILEIRO**

Salvador

2018

**VANESSA KAREN JESUS VERGNE**

**“QUEM TAVA LÁ?”:  
O GÊNERO, OS DISCURSOS E AS DISPUTAS NO RAP BRASILEIRO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao colegiado da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em comunicação com habilitação em produção de comunicação e cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>Itania Maria Mota Gomes

Salvador

2018

## **AGRADECIMENTOS**

Na minha geração familiar, sou eu e mais seis primxs, e nenhum delxs conseguiram ocupar o espaço da universidade pública, apenas eu. Minha avó deu luz a dez pessoas, apenas uma delas chegou ao nível superior de escolaridade. Este é um espaço reservado a poucos, e para quem vem da favela, não é nem possível imaginar estar aqui. Meus primos não imaginaram, nem ao menos tentaram estar aqui, por não se sentirem capazes, e sobretudo, por não se enxergarem nesses espaços.

Esta é uma monografia política, de tomada de consciência do que se é, e do que é possível ser a partir do que se tem em mãos, seja da ordem material ou intelectual. São caminhos a serem trilhados, mas sem nunca esquecer de onde se vem e o que sua existência representa. Este trabalho é dedicado especialmente aos meus primos e primas, os de sangue e os de vida, aqueles e aquelas a que se nega os espaços de poder: resistiremos!

De maneira geral agradeço a minha orientadora Itania Gomes pela paciência e atenção ao longo de todo o processo, ao professor Jorge Cardoso pelo acolhimento no grupo de pesquisa, e a todxs xs colegxs do TRACC. Agradeço também a todos os colegas do PETCOM.

Por fim a Jaci Santana, minha mãe querida que me atura desde sempre, e a Rayane Nunes, minha companheira incrível que suporta todas as minhas chatices.

[...]

Jogaram a morte na minha mão  
Portei o mal pra eu experimentar  
Eu sei, águas pra libertar, pequei primeiro  
Vivemos pra acertar então viva o erro, ahn  
Pela minha pistola, ele veio me pistolar, ahn  
Se essas merda de cadeia ensina  
Então caveirão é bus escolar  
(A falta do que pensar) Me levou pra guerra  
(A falta do que pensar) Me fez parte dela  
(A faca na jugular) Lembrou vida é bela  
(O dedo vem me apontar) Mas é o que mais erra  
Joga tudo pro alto e o meu sangue não vira um só com o asfalto  
Antes de matar, te mato  
E o meu sangue não vira um só com o asfalto  
Mãe, peço que ore por mim  
Quando eu estiver com minhas armas nas mãos, yeah, yeah  
Mãe, peço que ore por mim

[...]

**BK' - "Julius", 2018.**

## RESUMO

Essa monografia trata do RAP brasileiro enquanto um gênero musical, a partir do mapeamento e análise dos discursos e das disputas contidas em objetos em que o valor da autenticidade aparecia em evidência. Os objetos analisados correspondem a músicas, videoclipes, entrevistas, fotos e capas de álbuns. Está baseada nos Estudos Culturais, a partir das considerações sobre Gênero, e na perspectiva de Michel Foucault sobre disputa, discurso e formações discursivas. Busca problematizar o RAP enquanto gênero musical na relação com suas temáticas e musicalidade, atravessadas pelos discursos de gênero e sexualidade possíveis dentro de seus contextos. O objetivo é compreender os sentidos conformados a partir dos discursos, especialmente os gerados a partir do que está sendo disputado no RAP brasileiro.

**Palavras-chave:** Hip Hop; RAP; Gêneros musicais; Estudos Culturais; Discurso; Autenticidade.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa do EP “Tem mana no RAP”, de Hiran, lançado em 2018 .....	56
Figura 2: Capa do álbum “Orgunga”, de Rico Dalasam, lançado em 2016, e registro do grupo <i>Grandmaster Flash &amp; The Furious Five</i> , anos 70.....	59
Figura 3: Capa do EP “Espelho”, de Drik Barbosa, lançado em 2018.....	63
Figura 4: Capa do EP “Transgressão”, de Clara Lima, lançado em 2017, e <i>framedo</i> videoclipe “Diário de um detento”, de Racionais Mc’s, lançado em 1998. ....	64
Figura 5: <i>Frame</i> do videoclipe “Lálá”, de Karol Conka, lançado em 2017.....	66

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2 HISTÓRICOS DO RAP.....</b>	<b>11</b>
2.1 O RAP NOS EUA.....	11
2.2 O RAP NO BRASIL.....	22
<b>3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>26</b>
3.1 A NOÇÃO DE MÚSICA POPULAR MASSIVA.....	27
3.2 A NOÇÃO DE GÊNERO.....	31
3.3 FOUCAULT, DISCURSO, DISPUTA E PODER.....	37
<b>4 ANÁLISE.....</b>	<b>41</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>68</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>71</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho acadêmico tem como principal objetivo a compreensão do RAP brasileiro enquanto gênero a partir das disputas discursivas contidas em suas dinâmicas. Para que, a prazerosa prática de ouvir músicas de RAP, transbordasse os limites do subjetivo, e passasse a representar para mim uma fonte de inquietações de ordem teórica, o mergulho no gênero foi feito especialmente enquanto uma fã ávida pelos discursos das favelas e, mais ainda, sobre o que eles poderiam dizer sobre si mesma.

O principal motivo de formular questões sobre o RAP, foi justamente por enxergar a potência do que estava sendo dito e sobretudo, os silêncios contidos, por vezes impostos, na cultura Hip Hop. Passei metade de minha vida morando no bairro da Liberdade, um dos mais populosos da cidade de Salvador, e um dos que contém a maior quantidade de pessoas que se declaram negras.

O sentimento de negritude é muito forte no bairro e o fortalecimento da cultura negra é pauta recorrente nos eventos e festividades locais. A presença das celebrações e ações de afirmação do orgulho negro, infelizmente, não contém a força da violência, especialmente a policial no bairro. Perdi amigos para o tráfico, para o consumo de drogas, para a polícia, e para a depressão, para a falta de crença em si mesmo e em suas habilidades. São sonhos apreendidos, vidas interrompidas e privilégios mantidos.

Os primeiros questionamentos surgiram a partir da relação do RAP com suas dinâmicas mercadológicas. O caráter social do RAP fazia parecer que não seria possível, muito menos coerente, fazer de tal instrumento um produto de consumo, um objeto construído e mantido apenas em troca dos faturamentos de ordem financeira. De maneira prematura a motivação deste trabalho parecia ser sobre essas intrincadas relações entre música, cultura e consumo.

A mudança de direção e o aprofundamento teórico começaram a surgir dentro da graduação em Comunicação Social com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura na Faculdade de Comunicação (FACOM), a partir das reuniões do Programa de Educação Tutorial de comunicação (PETCOM) e ,especialmente, a partir da disciplina Comunicação e Cultura Contemporânea, ministrada pela professora Itania Gomes, e posteriormente mais desenvolvido na disciplina de Elaboração de Projetos em Comunicação, ministrada pela professora Maria Carmem Jacob.

Os aprofundamentos teóricos desenvolvidos por essas disciplinas, foram de singular importância na decisão de transformar as inquietações em um tema de trabalho de conclusão de curso, mas foram os elementos de teor subjetivo que fizeram notar no RAP um potencial de reflexão que não ficasse apenas no campo abstrato, mas sim que se mostrasse a todo



momento em minhas vivências. O resultado dessa decisão foi de caminhar em direção não apenas ao que era dito por Mc's, Dj's, fãs, ou crítica, mas de olhar para o que não estava sendo dito, para o que estava sendo silenciado.

Durante muitos anos, tive a oportunidade de estudar em uma grande escola de Salvador e me distanciei, materialmente e intelectualmente, das marcas latentes em meu então bairro, e por todo o início da vida adulta, já no ambiente universitário, não conseguia compreender qual era, de fato, o meu lugar, enquanto mulher de pele clara, de classe média e família negra. A relação com o RAP evidenciou um possível lugar de localização dentro do contexto periférico em que vivi, a partir do reconhecimento de marcas de opressões e privilégios, imbricadas na história contada por Mc's e Dj's que, assim como a autora, obtiveram melhorias nas condições financeiras, possibilitando uma mobilidade de classe social, mas que construíram com a favela e sua cultura uma forte relação de representação e identidade.

Ainda que tenha surgido na cidade de Nova York dos anos 70, o movimento Hip Hop tomou as ruas de todo o país, e espalhou-se rapidamente por todo o mundo. Entre os elementos que compõe a representação da cultura de rua pelo Hip Hop, os quais correspondem ao *Break Dance*, o *Graffiti*, o *DJ*, e o *Mc*, a posterior associação entre o DJ e o *Mc*, a fim de produzir música fez nascer o RAP, e este foi o elemento que conseguiu maior alcance em todo o mundo. No Brasil, a cultura Hip Hop chega na década de 80, e já na década seguinte faz surgir o primeiro grupo de notoriedade nacional no circuito musical: o Racionais Mc's.

Desde o sucesso alcançado pelo grupo paulistano, o RAP ampliou seu público, ganhou maior notoriedade, ocupou diferentes espaços e ampliou sua capacidade de circulação. Junto ao aumento da quantidade de fãs, veio o crescimento da quantidade de músicas produzidas, e a efervescência de novas e novos Mc's, Dj's e grupos. Entendendo o RAP enquanto um gênero (FRITH, 1998; GOMES, 2002) em conjunto com a compreensão da música no contexto da comunicação (JANOTTI JUNIOR, 2003, 2005, 2006), através do mapeamento dos discursos e das formações discursivas (FOUCAULT, 2008, 2014) relacionados aos valores de autenticidade e pertencimento ao RAP, e a todo o seu repertório cultural, de Mc's, Dj's, produtores e fãs.

Foi o mapeamento inicial das disputas discursivas em torno do gênero que deu pistas para como este trabalho poderia ser montado e desenvolvido. Ele se organiza em três capítulos, dos quais o primeiro tem como objetivo remontar parte dos elementos históricos do movimento Hip Hop e do RAP, com o desafio de considerar os contextos em que o fenômeno estava

inserido em suas diferentes épocas. Dessa forma o item 2.1 tratará do RAP nos Estados Unidos, e o 2.2 da efervescência do gênero no Brasil.

Ao item 3 ficaram reservadas as discussões de caráter teórico- metodológico. Entendendo o RAP enquanto um gênero, em conjunto com a compreensão da música no contexto da comunicação, através do mapeamento dos discursos e das formações discursivas relacionados aos valores de autenticidade e pertencimento ao RAP, e a todo o seu repertório cultural, de Mc's, Dj's, produtores e fãs. A noção de formação discursiva será trabalhada a partir das elaborações de Foucault (2008,2014), as discussões ao redor do gênero serão feitas, a partir de Frith (1998), e Gomes (2002), e a compreensão da música, inserida no contexto da comunicação será construída a partir de JANOTTI JUNIOR Júnior (2003 ,2005,2006) e Gumes (2001).

O item 3.1 será responsável por promover a discussão sobre a música em seu contexto massivo, com o propósito de reflexão sobre aspectos midiáticos da música popular massiva (JANOTTI JUNIOR JUNIOR, 2006), traçando um paralelo com as condições presentes nos primeiros momentos de desenvolvimento da música RAP. Já no item 3.2, o foco de reflexão será sobre a noção de gênero (FRITH, 1998; GOMES,2002), identificando possíveis desdobramentos dessas classificações, materializadas na produção, circulação e no consumo, capazes de conformar o que se entende pelo gênero musical RAP, tanto pela parte da produção, quanto pela parcela da audiência.

A partir do aprofundamento sobre gênero, a continuidade nesse argumento se dá a partir da discussão sobre o valor e o autêntico dentro da lógica do RAP brasileiro, no item 3.2.1. Por fim, ao item 3.3 ficará reservada as reflexões acerca das formações discursivas (FOUCAULT, 2008; 2014) e suas disputas, observando a reivindicação da autenticidade pelos discursos levantados por Mc's.

Os estudos das disputas discursivas em torno do RAP, a partir de um *corpus* empírico formado por vídeos, canções, entrevistas, etc, serão desenvolvidos no item 4, organizado em quatro categorias analíticas: (a) Temáticas da marginalidade; (b) Musicalidade; (c) Gênero; (d) Sexualidade. O formato de organização desse capítulo se deu pela identificação das relações transpassadas por discursos que reivindicam sua autenticidade, seu poder dentro do RAP, a partir da afirmação desses lugares. A intenção deste trabalho é enxergar as problemáticas emergentes do cruzamento dos discursos nas disputas de poder contidas no gênero, atentando para a importância da compreensão do gênero e seus desdobramentos na produção de sentido do RAP brasileiro em suas dinâmicas singulares, bem como do lugar que ocupa diante do cenário musical brasileiro.

Por fim, a escolha do RAP como elemento central das investigações contidas em um trabalho de conclusão de curso em comunicação, se deu pela possibilidade de articulações entre Comunicação e Música que estivessem livres de análises apenas focadas no conteúdo textual das produções musicais. O RAP não é apenas um gênero musical e sim parte constituinte de um movimento cultural, e o seu entorno social, o que o cerca, as marcas contidas fora e no entorno dos textos, são de grande importância para a compreensão do gênero, e dos sentidos produzidos por ele. Nesse sentido, a centralidade dos Estudos Culturais na formação do conjunto de conceitos e na metodologia do presente trabalho, consistiu em uma escolha que favorecesse o olhar no texto mas sobretudo nas extrapolações dele, favorecendo a construção de análises que dessem conta da complexidade dos sentidos produzidos pelo gênero no Brasil.

## **2 HISTÓRICOS DO RAP**

Discorrer sobre os percursos históricos de um estilo musical é uma tarefa desafiadora. Ainda que, nos fazendo presente em um momento de grande compartilhamento de conteúdo de todos os tipos, através da facilidade e agilidade ofertada pela rede de informações conectadas pela internet. Ainda que tenhamos, com vasta agilidade, acesso a grande volume de informação, sobre quase qualquer assunto que se queira investigar, faz-se necessário, também, a tentativa de entender os contextos, as condições sociais e culturais, as quais um gênero, controverso desde seu surgimento, como o RAP.

O principal esforço desse capítulo é retomar a sucessão de fatos que tiveram ligação com o surgimento e o desenvolvimento do gênero, pensando-os como uma grande teia de discursos, que ora se assemelham, e ora entram em dissonâncias, em um extenso movimento de disputas discursivas, dentro do próprio gênero, protagonizada por Mc's, Dj's, produtores e fãs.

Dessa forma, o presente capítulo será construído, a partir de leituras que extrapolem os limites acadêmicos, voltando-se, também, para conteúdo de outra natureza, como shows, entrevistas e documentários. O capítulo será dividido em duas partes, uma dedicada ao RAP nos Estados Unidos, e uma segunda parte dedicada ao RAP no Brasil.

### **2.1 O RAP nos EUA**

Dentro de uma perspectiva de múltiplas vozes, as quais, ajudaram a construir o fenômeno conhecido como RAP, torna-se contraditório pensar em um surgimento, uma vez que, o gênero não passou, de maneira simplista, a existir entre um momento e outro, mas sim,

foi construído através de processos e disputas, dentro de um contexto social, econômico e cultural, que permitiu que ele se constituísse e desenvolvesse como tal.

O RAP emerge, como uma das partes constituintes do movimento Hip Hop, em meio a realidade da cidade pós-industrial norte americana, na década de 70, diante da decadência enfrentada por bairros marginalizados da cidade de Nova York. Diante de uma expressão cultural que se inscreve na diáspora africana, perspectivas de caráter mais essencialista, sugerem que o RAP já começava em meio ao processo de colonização dos europeus, sobretudo no tráfico de africanos escravizados, primeiramente para as ilhas do Caribe, no século XVI, e posteriormente para a América Latina, no século XVII (RIGUI,2011). Remontando ainda mais na contagem cronológica do tempo, o RAP teria surgido ainda nas savanas africanas, através das histórias contados por sábios, tradicionalmente conhecidos como GRIÔS.

Já a palavra RAP não teria surgido junto com o gênero, ela já fazia parte de dicionários de inglês, e há registros de seu uso como verbo desde o século XIV (TEPERMAN, 2015). Antes da palavra “RAP” ser associada a uma manifestação de ordem musical ou cultural, ela foi incorporada por um dos líderes do partido dos Panteras Negras em sua assinatura. *H. Rap Brown* assinou sua biografia, “*Die Nigger, Die!*”, já no ano de 1969. No seu livro, ele conta como funcionava um jogo de desafios verbais, popularmente conhecido como “*the dozens*”, o qual consistia na troca de provocações e ofensas rimadas entre dois adversários:

“H. Rap Brown conta como ele era bom nessas rimas, humilhava seus adversários e fazia a roda cair na gargalhada: “*That’s whycall me Rap, ‘cause I could rap*” [É por isso que me chamavam de Rap, porque eu sabia rapear]. (TEPERMAN, 2015, p. 11)

O termo incorporado por *H. Rap Brown*, não estava ligado a um estilo musical, e não é fator suficientemente sólido para atribuir a uma origem do gênero, no entanto, refletem aspectos de ordem social e cultural através de jogos e costumes de caráter oral, em que a rima, como na manifestação musical, é um dos objetivos centrais. A sigla ‘R’, ‘A’ e ‘P’, já relacionada a uma manifestação musical ficou conhecida como *rhythm and poetry*, o que sugere ser uma espécie de poesia ritmada, na ocasião em que o ritmo africano combina-se com a linguagem da poesia. (TEPERMAN, 2015)

Para a pesquisadora Tricia Rose, tais relatos históricos que ligam diretamente o RAP a pratica da oralidade, ajudam a identificar pontos coincidentes entre o gênero e tradições pertencentes a cultura negra, mas trazem alguns pontos problemáticos:

Primeiro, elas reconstróem a música rap como uma forma poética 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. Em segundo, 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. Por último – e o mais importante para essa discussão –, é que essas considerações tornam invisível o papel crucial da cidade pós-industrial na configuração e na direção do rap e do hip-hop. (ROSE, 1994, p. 194)

O que a autora chama em causa, quando se olha para o momento de formação da cultura Hip Hop, é a compreensão do fenômeno, como algo que foi possível de surgir e desenvolver-se, em meio a uma combinação de fatores, que estavam presentes na realidade de decadência urbana pós-industrial, e não em costumes e fatos históricos completamente deslocados de tal contexto.

As condições de degradação urbana, vivenciadas por parte da juventude norte americana durante a década de 70, foram o resultado de uma sucessão de acontecimentos sociais e econômicos, que remontam a uma crise no modo de produção fordista, já desde a década passada. Desde os anos 60, o mundo começara a adentrar numa realidade pós-industrial, a partir da falência do modo de produção em larga escala Fordista, o qual, passara a dar lugar ao modelo de produção Toyotista, com redução de estoques, e corte nos custos de produção. Tal realidade, que ficaria conhecida como “pós-fordismo”, ou “acumulação flexível”, ocasionou em uma substancial diminuição nas ofertas de empregos, os quais deixaram de vir de fabricas, e passaram a ser oferecidos por serviços administrativos, secretariados, transportes, dentre outros. O resultado foi uma alarmante decadência urbana, marcados pelo aumento da pobreza e da criminalidade, especialmente entre jovens.

No início dos anos 1970, o bairro do *Bronx*, composto por comunidades afro-americanas e imigrantes caribenhos, sofria com o abandono das autoridades responsáveis, e a sua crescente degradação. O cotidiano do bairro era marcado por grande ocorrência de mortes entre membros de gangues, e a falta de emprego, e de possibilidades para gerar renda levavam a proprietários de apartamentos em pobres conjuntos habitacionais a praticarem incêndios criminosos em suas propriedades para conseguir dinheiro através de indenizações de seguros.

Foi diante dessa realidade que a juventude que começou a produzir o movimento HIP HOP, e conseqüentemente o RAP, encontrava-se. Sem boas perspectivas de melhoria de sua situação social, a criminalidade ainda se mostrava, cada vez mais, como um lugar de possibilidade de geração de renda. Frente a tamanha pressão social, o jovem negro também via emergir uma força orientada em prol da conquista dos direitos civis dos negros, como o

movimento *Black Power*, e o fortalecimento do *Black Panther Party*, por exemplo, os serviram de exemplo de conscientização política e social do que significava ser negro em meio àquela sociedade. (ROSE, 1994)

Ainda que tivesse um ambiente social hostil, foi no bairro do *Bronx*, inspirado nos *sound system*<sup>1</sup> das ruas de Kingston, na Jamaica, que as primeiras festas, com a presença de um *disc-jóquei*<sup>2</sup>, começaram a serem organizadas por Clive Campbell, um jamaicano conhecido como Dj Kool Herc<sup>3</sup>. Os eventos produzidos pelo Dj Kool Herc obtiveram grande êxito, passando a ser uma opção atraente aos jovens do bairro. Nesse ponto da história, as festas de Kool Herc consistiam na reprodução em potentes aparelhos de som, de uma lista de músicas extraídas dos discos do Dj, também conhecido como discotecagem. (RIGHI, 2011)

É dessa forma, com a figura do Dj como aquele que comanda a festa, que o Hip Hop estabelece uma conexão com o contexto musical vivenciado, também, na década de 70, em que a *Disco Music* tomava conta das boates e clubes da cidade de Nova York. A diferença entre o que os Djs da música *Disco* vinham fazendo, e o que Kool Herc fazia em suas festas, era o tipo de música escolhida para tocar: *Soul e Funk*.

Para além do tipo de música tocada nas festas de Kool Herc, a forma que ele as tocava também o diferenciou da maneira *Disco*, a partir do momento em que o Dj manipulava partes de música, colocando-as em uma ordem de reprodução montada por ele, como um editor. O Dj parava determinada parte de uma música, e combinava com outra, ou com um solo de bateria ou sax, e o momento em que ele parava a música para fazer as transições, foi chamada de “*break*”. Era uma quebra, uma pausa na reprodução da levada, a qual se tornaria uma das principais características da maneira de construção das levadas, ou *beat*<sup>4</sup>, da música Rap. Por dançarem, justamente, no momento de *break* no *beat* de Kool Herc, surgia, então, os dançarinos de break, ou comumente chamados de B-boys (Hip hop evolution, t 01, ep. 01, 2017).

*Kool Herc* tornou-se conhecido pelo sucesso de suas festas, e ocupava lugar principal em meio ao contexto musical que começava a se desenvolver naquele espaço social, no entanto, a figura do Mc também se fazia presente. *Coke La Rock* fazia parte das festas, assumindo o comendo do microfone. Fazia, então, o papel de mestre de cerimônia,

<sup>1</sup> Sistemas de som armados nas ruas das periferias de Kingston, capital jamaicana, no formato de bailes comunitários.

<sup>2</sup> Popularmente conhecido com *DJ*, o *disc-jóquei* é o artista responsável pela seleção de músicas para um público-alvo ou para uma festa ou evento específico.

<sup>3</sup> Nome artístico de Clive Campbell, Dj jamaicano conhecido por ser um dos fundadores da cultura Hip Hop.

<sup>4</sup> Batida criada por um DJ, a partir do corte e da edição de partes de músicas, a fim de servir como uma base musical para que os Mc’s desenvolvam suas rimas.

estimulando as pessoas através de frases de efeito e rimas. A intenção, não parecia ser a de construção de uma letra que fosse entoada por cima de um *beat*, como no Rap que se desenvolveu a partir dos anos 80, e sim, a de entrar no clima da festa, e estimular as pessoas a terem um bom divertimento:

“Herc passou a contar com a colaboração de um amigo, Coke La Rock, que pegava o microfone e falava com as pessoas. La Rock pedia que não parassem de dançar, dizia os nomes dos dançarinos ou dos amigos, criava apelidos, falava bobagens ou coisas engraçadas e sem sentido, mas com sonoridade divertida”(TEPERMAN, 2015, p. 17)

Ainda que os eventos de Kool Herc animassem a vizinhança, a situação social do Bronx só se agravava, e as mortes provocadas pela decadência urbana do bairro, e as disputas entre gangues aumentavam. Imerso no contexto das gangues de rua, Kevin Donovan, conhecido como *Afrika Bambaataa*, era membro de uma gangue que auto se intitulava “*Black Spades*”, tentou organizar a comunidade, propondo a reconciliação e a trégua entre gangues, através da fundação da *Zulu Nation*. O Dj tinha conseguido convencer membros de diferentes gangues formarem um grande grupo de Djs, B-boys e B-girls, grafiteiros, Mc’s, acrescentando a essa conexão o conhecimento, a fim de formar um movimento cultural conhecido como Hip Hop.

O movimento tomava forma a partir de uma apropriação dos espaços urbanos, reinterpretando temáticas de desigualdade, pobreza e decadência urbana, narrando a vivência da marginalização, frente as pressões sociais imprimidas pelo contexto pós-industrial moderno, através de elementos tecnológicos:

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 e turmas, barulho urbano, economia estagnada, sinais estáticos e cruzados surgiu nas canções, nos temas e no som do hip-hop. (ROSE, 1994, pp193)

A *Zulu Nation*, fundada em 1973, começou a organizar festas em diferentes territórios da vizinhança, com a convivência amistosa entre membros de diferentes gangues. O Hip Hop era a união de diferentes linguagens desenvolvidas nas ruas da cidade, e foi também, um movimento de tentativa de conscientização dos jovens da comunidade, para que parassem de matar uns aos outros, a fim de criar um bem-estar coletivo:

Com a motivação proporcionada pelo Hip Hop, as demandas e carências sociais das comunidades pobres e negras nova iorquinas do início da década de 1970 encontraram nesse movimento cultural eminentemente negro uma forma de sair do

anonimato social e da invisibilidade na qual o gueto as mantinha. Por essa razão, os anseios dessa população pareciam convergir para um mesmo pensamento: buscar uma sonoridade nova dentro do Hip Hop por meio da qual pudessem criar sua própria identidade musical, expondo suas dificuldades e sua marginalidade. (RIGHI, 2011, p. 45)

Paralelamente a criação da *Zulu Nation*, um DJ conhecido como *Grandmaster Flash* desenvolvia uma nova maneira de editar as batidas interrompendo as músicas com os dedos, editando de forma mais precisa a construção do *beat*. O Dj criou uma forma de editar as músicas sem que fosse necessário interrompê-las marcando os momentos de *break* com um giz de cera.

A contribuição de *Grand Master Flash*, para além da contribuição técnica, o qual, tornou-se elemento característico do estilo de música Rap, consiste, sobretudo, por ter sido ele, o criador do primeiro grupo de Rap da história: *Dj Grand Master Flash & The Furious Five*<sup>5</sup>. A partir desse momento, os *beats* encontraram as rimas, e o Mc passava a ocupar lugar central na música Hip Hop. A esse produto musical foi dado o nome de “RAP”:

Esse novo produto musical, resultado da manipulação dos sistemas de som por um Dj e do discurso poético “cantado” por um Mc, passou a ser chamado de “RAP”, abreviatura de *rhythm and poetry*, impulsionando significativamente o surgimento do movimento musical até hoje conhecido tão somente por RAP. (RIGUI, 2011, p. 45-46)

Quatro anos após a fundação da *Zulu Nation*, durante o verão do ano de 1977, a cidade de Nova York passava por um intenso e extenso racionamento de energia, culminando em um grande apagão em toda a cidade. Como resultado do acontecido, o caos instaurou-se nas ruas e avenidas, e inúmeras lojas foram invadidas e saqueadas, propriedades foram incendiadas, e as regiões mais pobres da cidade, como o *South Bronx*, o *Brooklyn*, *Queens* e *Harlem*, foram as mais atingidas (ROSE, 1994). Todo tipo de loja havia sido esvaziada, e a população, sob difícil condição social, pegou para si, qualquer objeto que pudesse significar um ganho financeiro, e isso incluía também, equipamentos de som, toca discos, microfones, etc.

A partir desse momento, muitos jovens que já estavam inseridos no contexto do HIP HOP, mas não tinham meios financeiros de conseguir equipamentos próprios, tiveram acesso à tecnologia necessária para montar seus próprios sistemas de som, bailes e festas, e assim, grupos começaram a ser formados (HIP HOP EVOLUTION, 2017). Tal acontecimento nos leva a pensar sobre a importante presença da tecnologia para a alimentação da cultura HIP HOP. A presença de tecnologia sofisticada disponível já naquela época, funcionou como uma

---

<sup>5</sup>Conhecido como o primeiro grupo de Hip Hop da história. Formado por Joseph Saddler ( Grandmanster Flash) , Robert Keith ( Keef Cowboy) , Melvin Glover (Melle Mel) , Nathaniel Glover ( The Kidd Creole) , Eddie Morris (Scorpio) e Guy Todd Williams (Rahiem)



ponte entre a necessidade de expressão das condições sociais, e as inovações estilísticas desenvolvidas pelos DJ's e Mc's, construíam soluções criativas conformadoras do estilo musical do RAP:

O novo grupo étnico que fez do South Bronx sua casa, no final dos anos 70, construiu uma rede cultural própria, que pudesse se mostrar alegre e compreensiva na era da alta tecnologia. 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. (ROSE, 1994, p. 202)

Nesse mesmo período, um outro Dj conquistou grande notoriedade: Dj *Hollywood*. Vindo do contexto da música *Disco*, o Dj apresentava-se em grandes casas de shows e boates da cidade de Nova York. *Hollywood* controlava os sistemas de som e também já fazia Rap em cima das batidas, e de forma mais ritmada, cantando as rimas, interagiu com sua plateia, a qual, passava também a fazer parte do show. (Hip hop evolution, ep. 01, 2017)

O grupo criado por *Grand Master Flash* foi o primeiro a atingir grande sucesso, ampliando a quantidade de ouvintes do tipo de música que produziam, colocando o Hip Hop em grande evidência no contexto musical da cidade, e fora dela. Foi o primeiro grupo do gênero a alcançar ouvintes europeus, realizando shows em países como França e Alemanha, extrapolando o território estadunidense. O Hip Hop parecia estar desenvolvendo-se e já prevendo o grande sucesso que alcançaria ao longo das décadas seguintes.

Até esse ponto no desenvolvimento da história do Hip Hop, a lógica das apresentações de Djs, Mc's e B-boys existiam de forma imersa a um contexto de festa, em que tudo começava e terminava dentro daquele mesmo espaço e momento. Ainda não pensava-se em fazer gravações do que o Hip Hop vinha produzindo, já que, nas festas as apresentações eram completamente ao vivo. (TERPERMAN, 2015)

No ano de 1979, *Sylvia Robinson*, cantora e produtora de sucesso do R&B nas décadas de 50 e 60, junto a *Joe Robinson*, enxergou no Hip Hop uma potencialidade comercial, e reuniu três Mc's, criando o grupo *Sugarhill Gang* :

Em 1979, o trio *The Sugarhill Gang*, de Englewood, Nova Jérsei, contribuiu para a popularização do RAP com o lançamento do *hit* "Rapper's Delight", gravado em 1980 no álbum *Sugarhill Gang*. Segundo o *ranking* da revista *Rolling Stone*, a canção "Rapper's Delight" foi classificada em 248º lugar na lista dos 500 maiores sucessos de todos os tempos, bem como na 2ª posição entre os 100 melhores *clips* de Hip Hop. (RIGUI, 2011, p.48)

O sucesso da música do *Rapper's Delight* gerou grande receita, e ampliou a circulação da música Rap, através da inserção na dinâmica do mercado de fonogramas da época, protagonizado por grandes empresários e gravadoras. O formato de gravar em *loop* trechos de

músicas disco de sucesso, transformando-os em base para que Mc's encaixassem suas rimas por cima, foi usada como modelo na produção de novas músicas:

O disco ocupa um lugar central na propagação da chamada cultura hip-hop. Afinal, é seu principal produto, no sentido comercial, e circula na mais poderosa e abrangente rede de sociabilidade de nossos tempos: o mercado. Junto com os fonogramas, como que no mesmo “pacote”, diversos elementos da cultura hip-hop passaram a se difundir. As roupas e acessórios usados pelos artistas nas capas de disco, assim como os grafites de rua que compunham o cenário das fotos, agregavam significados ao áudio. (TEPERMAN, 2015, p. 21)

Mesmo tendo alcançado grande repercussão, possibilitando a inserção da música RAP dentro da lógica de produção musical hegemônica, atrelada ao grande circuito fonográfico de ordem mundial, *Rapper's Delight*, parecia não promover um sentimento de correspondência e pertencimento ao contexto cultural do movimento. A comunidade HIP HOP não reconhecia o grupo enquanto um representante legítimo da arte e do estilo que vinham desenvolvendo ao longo dos anos, pela música não ter sido feita por algum integrante da comunidade que fez emergir o HIP HOP para o mundo. Os criadores do grande sucesso, ainda teriam sido acusados de utilizar rimas de outros Mc's na gravação da música, como explana Russell Simmons, fundador da emblemática gravadora *Def Jam*:

(...) e eles gravaram rimas que eram do Cold Crush, que eram do Hollywood, que eram do Starski, as rimas que todos eles tinham bolado, pegaram várias e colocaram numa música. E pensei: “Droga, os manos roubaram nossa merda” (HIP HOP EVOLUTION, 2016, T 01, EP 02)

Toda essa espécie de mal-estar gerado a partir do fenômeno mundial que *Rapper's Delight* se tornou, já aponta para a forte relação estabelecida entre o movimento HIP HOP, e consequentemente a música RAP, desde o início de seu desenvolvimento, com marcas de autenticidade, reivindicada através da relação de Mc's e Dj's com a comunidade e seus territórios. Importante também é perceber que a explosão da música em redes de televisão, e rádios de todo o mundo, só foi possível a partir da realidade de crescimento das redes multinacionais de telecomunicações, consolidando-se como uma indústria internacional as quais foram responsáveis por uma potente e veloz propagação, e uma drástica transformação de conteúdo e discursos:

E nesse caso, o hip-hop desenvolveu-se como parte de uma rede híbrida de comunicação. Os trens carregavam as mensagens dos grafiteiros pelos quatro cantos; as filipetas postadas nos bairros negros ou hispânicos traziam adolescentes de toda Nova York para parques e clubes no Bronx e, às vezes, para eventos até mesmo nas redondezas do Metropolitan. Pois, em razão da tecnologia das comunicações, as histórias com ressonâncias culturais e narrativas se espalharam em alta velocidade. (ROSE, 1994, p. 211)

Até então, as letras de rap não tratavam de um conteúdo específico, tampouco assumiam qualquer tipo de causa política ou engajamento social. As rimas eram construídas como um canto falado, entoadas para funcionarem em um ambiente de festa. Foi apenas no final dos anos 1980, que o Rap passaria a assumir um caráter mais politizado, dando especial atenção aos problemas causados pela precariedade da estrutura social do *Bronx* e bairros vizinhos. Foi, justamente nesse período, após o grande sucesso de *Rapper's Delight*, que *Grandmaster Flash & the Furious Five* gravaram o que pode ser considerado como a primeira música de Rap que almejava passar uma mensagem a quem os escutava por meio das rimas. A faixa em questão intitulava-se “*The Message*”.

A música, lançada em 1982, foi inovadora na intenção a qual foi construída, e representou uma nova forma de fazer rap, ampliando as possibilidades do que o Hip Hop poderia tornar-se. Para o *Mc Melle Mel*, um dos componentes do grupo e compositor das rimas, o efeito causado pela música foi diferente do que havia acontecendo dentro do contexto do Rap:

Ninguém entende a extensão do que “*The Message*” poderia ser. Até então, todas as músicas que saíam eram músicas de festa. Inicialmente, nós não queríamos gravar, pois era, basicamente, algo a que não estávamos habituados. Não era música de festa, mas nós gravamos, pois era socialmente relevante. Tinha algo a dizer. (HIP HOP EVOLUTION, 2017, T 01, ep 02)

Ainda que o sucesso de “*The Message*”, tenha trazido para o RAP a possibilidade de transformar música em discursos de teor político e social, foi a partir da apresentação ao vivo de um grupo intitulado *Run D.M.C*<sup>6</sup>, que a estética do RAP sofreria uma grande ruptura com o que vinha sendo produzido. O grupo construía suas rimas, apenas utilizando a técnica do sampler, deixando em evidência o conteúdo rimado pelo Mc. Em depoimento sobre o desenvolvimento do *Run-D.M.C*, o *Mc Darryl Mc Daniels* afirma:

Run DMC fez o que fazíamos nos parques. Aquilo era hip-hop. Todas as outras coisas eram só...sabe, nas músicas, eles pegavam uma música quente de R&B e colocavam rimas sobre ela. Não era “*The Message*”. Não era “*Planet Rock*”. Não era um sample de uma música quente de R&B e então, a quebrada curtiu, por que lhe era familiar. Era diferente do que era comercializado, não, era diferente para o mundo civilizado. E para todos os não civilizados, era familiar, por isso deu certo. (HIP HOP EVOLUTION, 2017, T. 01, ep. 03)

---

<sup>6</sup> Grupo de enorme sucesso na transição entre os anos 80 e 90 no Hip hop. Formado por Jason Mizell (Jam-Master Jay), Joseph Simons (DJ Run), Darryl Mc Daniels (D.M.C)

A estética da rua se consolidaria a partir das inovações no modo de se expressar, nos gestos e comportamentos dos Mc's em seus shows, atrelado a maneira de se vestir provocou rupturas na maneira como grupos e artistas mais antigos do gênero se apresentavam:

Antes deles haviam shows elaborados, Afrika Bambaataa, Kool Herc, e o pessoal fantasiado: Grandmaster Flash & The Furious Five, Cold Crush Brothers. Eles usavam roupas extravagantes, mas o Run DMC usava chapéus, casacos de couro e tênis sem cadarço. Era o máximo e a juventude, principalmente a negra, se identificava com aquilo, por que era muito simples: 'o rap é isso. Eu sei o que visto todo dia. E é isso que quero usar. Não quero me fantasiar'. Quando eles surgiram, transformaram o rap na cultura do Hip Hop. (LEAL, 2007, p. 83)

O sucesso do grupo trouxe consigo a intensa popularização do gênero em escala global, em especial após terem produzido um *remix* com o aclamado grupo de rock *Aerosmith*. A inusitada aliança estabelecida com um grupo não pertencente a comunidade HIP HOP, permitiu que o RAP se difundisse entre membros de diferentes grupos identitários, passando a ser conhecido em todo o mundo (BARBOSA, 2016).

Em 1984, o *Run DMC* havia vendido mais de um milhão de cópias, levando o grupo a ser o primeiro do gênero a fazer parte da programação diária da emissora *MTV*. Ao mesmo passo que a performance ao vivo e a imagem construída pelo grupo aproximava-se do cotidiano de jovens negros moradores dos bairros pobres da cidade de Nova York, distanciava-se do contexto underground<sup>7</sup> o qual o HIP HOP emergiu, tomando espaço dentro da lógica de produção musical de projeção global.

Em julho de 1986, em um show no *Madison Square Garden*, a convite do então produtor do grupo Russell Simmons, executivos e representantes da marca esportiva alemã *Adidas*, tiveram a prova do potencial de marketing que podia ser atrelado a imagem do grupo. Durante o show, no momento de execução da música intitulada "*My Adidas*", os empresários presenciaram a uma casa de show lotada de jovens exibindo seus calçados da marca a pedido dos Mc's. Após o show, convencidos do potencial publicitário desenvolvido pelo *Run DMC* e seus ouvintes, a *Adidas* estabeleceu o primeiro contrato de patrocínio fora do circuito esportivo, além de lançar uma linha exclusiva de produtos que levavam a assinatura do grupo:

Desde o momento que a *Adidas* e o *Run DMC* estreitaram sua relação, o mundo do *marketing* de entretenimento ganhou novos personagens e formas de atuação. Marcas como *Nike*, *Tommy Hilfiger*, *Polo* e *Náutica*, dentre outras, desenvolveram

<sup>7</sup>Entende-se aqui por *mainstream* como um modo de conferir valor à música abrindo "... escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido..." , e por *underground* objetos que seguem "... um conjunto de princípios de confecção de produto que requer um repertório mais delimitado para o consumo (...) possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu "outro" (o *mainstream*). (CARDOSO FILHO et al, 2006, p. 18)

diversos mecanismos para se aproximarem do estilo e da atitude da juventude negra urbana. Incursão nos bairros pobres para fornecer tênis e roupas para experimentação entre os jovens, patrocínio a projetos sociais de incentivo ao esporte e desenvolvimento de roupas “para invocar mais diretamente a estética Hip Hop”. (BARBOSA, 2016, p. 38)

Nesse ponto, com todo o sucesso alcançado pelo *Run DMC*, diante de novos contextos estéticos, o Rap já passava por um grande período de reinvenção, espalhando-se por todo o território estadunidense. Na costa oeste (*Los Angeles*, *Seattle* e *San Diego*) do país, emergia um novo discurso dentro do gênero: o *Gangsta-Rap*. A nova vertente do gênero havia sido criada por Mc’s que mantinham relações com gangues e associações de tráfico de drogas, e que viram no Rap a oportunidade de falar sobre seus cotidianos, narrando suas experiências com o crime, as disputas entre gangues, as drogas e a relação com a polícia:

[...] estilo “gângster” marcado por privilegiar abordagens duras contra a brutalidade da polícia (violência recíproca), pela depreciação das mulheres, pelas rixas e ódio mútuo entre “tribos” rivais, pelo tráfico de drogas nas ruas e nos guetos das metrópoles, pela ostentação de poder econômico, exaltação da luxúria e de armamento pesado. (RIGUI, 2011, p. 50)

A vertente estreitava ainda mais a relação de MC’s com a criminalidade, o consumo exacerbado e a ostentação. Um dos grupos de maior sucesso na época, teve como primeiro grande sucesso, no ano de 1988, o álbum “*Straigh Outta Compton*”, do grupo NWA – *Niggas With Attitude*, com destaque para o teor de enfrentamento estabelecido na faixa “*Fuck the Police*”. Apesar de narrarem aspectos da realidade violenta enfrentada por jovens de similar realidade social a qual os artistas pertenciam, o *Gangsta-Rap* estabelecia uma conexão de correspondência de contextos com seus ouvintes, muito mais ligadas a ordem do enfrentamento, e da violência, do que com ideologias de transformação social pacifistas. Em momento similar ao surgimento e a popularização do *Gangsta-Rap*, um grupo vinha produzindo conteúdos completamente atrelados ao engajamento político e ao ativismo em prol da comunidade negra. O *Public Enemy*:

Desde sua criação, em 1982, os trabalhos lançados pelo grupo trazem mensagens de cunho social, denunciando as injustiças e as dificuldades das populações menos favorecidas da sociedade estadunidense, demonstrando que é tradição do Rap falar a voz do povo mais pobre, utilizando a música também como canal de protesto contra a discriminação e a violência. (RIGUI, 2011 p. 51)

Formada em *Long Island*, o trio de artistas chegou a seu auge, no ano de 2002, com o lançamento da música “*Fight the Power*”, em que constrói um discurso de forte engajamento político, questionando o espaço de degradação social reservado ao negro estadunidense. O enfrentamento ao poder hegemônico que opera em favor do racismo foi à proposta trazida

para dentro do Hip Hop com o grupo. O conteúdo das rimas e a atitude do grupo em entrevistas e apresentações operavam como uma conversa direta entre os artistas e seus ouvintes, a fim de alertá-los sobre os abusos sociais e políticos que sua classe vinha sofrendo, e lutar contra esse poder, em um movimento de posituação e exaltação da figura do povo negro.

Ao alcançar tamanha relevância dentro da produção cultural norte-americana, e relacionar-se com as lógicas da indústria fonográfica, os elementos da cultura Hip Hop, ancorados pela grande rede de comunicação internacional, especialmente a música Rap, espalhou-se e adaptou-se a realidade de diversos lugares do mundo, e encontra-se em uma situação de intensa produção e desenvolvimento até os dias atuais.

### 2.1.2. O Rap no Brasil

O Rap, envolto da cultura Hip Hop, chegou ao Brasil na década de 1980. Entrou no país já como um movimento atrelado ao contexto do povo negro que vivia nos grandes centros urbanos, espelhando-se, então no perfil dos Mc's estadunidenses (RIGUI, 2011). Já nessa época, negros brasileiros organizavam-se em grupos de valoração de suas identidades, almejando uma representatividade, e ações desse tipo ficaram atreladas ao que se denomina como movimento negro.

Após a abolição da escravatura, no ano de 1888, os libertos e ex-escravos iniciaram um movimento de mobilização racial negra no país, frente a realidade do racismo científico através da “*teoria do branqueamento*”, e no prejuízo econômico, oriundo da predileção em relação aos imigrantes europeus na obtenção de vagas de trabalho, destinando ao povo negro o lugar social da marginalização e da extrema pobreza (DOMINGUES, 2007).

Os primeiros resultados de tal mobilização deram-se, a partir da criação de inúmeros clubes, grêmios e associações em alguns estados. A partir do final do século XIX, surgiram inúmeras organizações desse cunho, sobretudo nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro:

De cunho eminentemente assistencialista, recreativo e/ou cultural, as associações negras conseguiam agregar um número não desprezível de “homens de cor”, como se dizia na época. Algumas delas tiveram como base de formação “determinadas classes de trabalhadores negros [...]”. (DOMINGUES, 2007, p. 103)

No ano de 1931, foi fundada, na cidade de São Paulo a Frente Negra Brasileira (FNB), entidade que, na metade do século XX tornou-se a mais importante entidade negra do país. Ainda segundo Domingues, a organização chegou a ter mais de 20 mil associados, e mantinha

uma escola, um grupo teatral, um time de futebol e um departamento jurídico, além de oferecer serviços de ordem médica e odontológica. As mulheres negras associadas a FNB, organizavam-se em frentes de trabalho, e uma delas, intitulada Rosas Negras, organizava bailes e eventos artísticos.

Foi nesse contexto, intimamente ligado a luta do povo negro, que o Rap teve seu espaço de inserção na realidade brasileira, ainda que disputasse espaço dentro no cenário musical brasileiro, que tinha o Samba, como gênero principal na constituição da identidade brasileira. Os bailes *blacks* estabeleciam espaços de convívio entre negros e negras, e também conformavam-se como lugares de resistência e militância política. Foi nesses bailes que a música negra norte americana, como o *Blues, Jazz, R&B, Soul, Funk*, e posteriormente, o Rap, misturavam-se a estilos incorporados a cultura brasileira, como o *Samba* e o *Samba-rock* (RIGUI, 2011).

Os bailes *blacks* popularizaram-se entre os jovens negros, na década de 1960, com a incorporação de *picapes* e *toca discos*. No mesmo período, o estilo de penteado *Black Power* chegava a juventude negra, reforçando o sentimento de orgulho e aceitação de sua negritude. A figura do Dj começou a fazer-se presente nesses bailes na década de 1970, através da criação das primeiras *equipes de som*:

Para Guimarães (1998), será a partir desses bailes, uma das poucas alternativas de lazer das periferias e subúrbios, que o *funk* se consolidará como o som dos negros e mestiços dos grandes centros urbanos durante as décadas de 1970 e 1980, quando começa a ser substituído pelo RAP na preferência dos frequentadores desses bailes (p. 143/148). (RIGUI, 2011, p. 64)

No ano de 1983, o *break dance* emergia no Brasil. Nesse ponto da história o ativista e dançarino Nelson Triunfo, responsável pela criação do primeiro grupo de *funk* no país, intitulado “Funk & Cia”, já praticava o *break dance*, estilo de dança até então conhecido como “dança do robzinho”. A dança de rua se constituía, assim, como um dos primeiros elementos a mostrar o que era o Hip Hop no Brasil, ao mesmo passo que, oferecia uma alternativa a criminalidade e a violência que assolava jovens negros e negras das periferias paulistanas.

Um ano após a chegada do *break* ao Brasil, o sucesso era expressivo. Em dezenas de bairros da cidade de São Paulo jovens dançavam o novo ritmo, sejam sozinhos, em duplas, ou formando equipes. O grupo de Nelson Triunfo formava rodas de dança no centro da cidade, e atraíam jovens de todas as regiões da cidade. Mais tarde, no ano de 1985, foi a vez da estação

de metrô São Bento tornar-se um dos maiores pontos de encontro de gangues de B-boys e B-girls (TEPERMAN, 2015).

O contexto social que presenciava o desenvolvimento do Hip Hop, na década de 1980 e início dos anos de 1990, em território brasileiro, não se mostrava favorável a um desenvolvimento, especialmente para as parcelas mais desabastadas das cidades. Contexto esse que daria a tônica da grande parte da disseminação inicial do gênero, focada na crítica social:

Nesse período, o Brasil e os demais países da América Latina e do então chamado Terceiro Mundo – sobretudo os que possuíam elevada dívidas externas – diminuíram sensivelmente seu ritmo de desenvolvimento econômico e social, ou sofreram penosos anos de estagnação/recessão. A elevada dívida externa obrigou-os a realizar programas econômicos de ajustes internos em função dos interesses dos credores internacionais. Em decorrência de tais ajustes, esses países passaram a transferir para o exterior parcela expressiva da riqueza nacional produzida, enquanto projetos vitais para o seu desenvolvimento foram abandonados ou paralisados por falta de recursos para financiá-los. Como resultado, as condições de vida de suas populações quase não melhoraram – e em muitos casos se deterioraram gravemente – sobretudo para as camadas mais carentes. (BRUM, 2010, p 419)

Os encontros na estação de metrô funcionavam como um celeiro criativo, um ponto de encontro entre jovens, interessados no momento de lazer, na conexão com pessoas de diferentes bairros da cidade, e na troca de informações sobre dança, música e graffiti. Alguns dos frequentadores da estação viriam a se tornar importantes nomes no cenário do Hip Hop nacional, como os componentes dos Racionais Mc's<sup>8</sup>, Thaíde e Dj Hum<sup>9</sup>, e a dupla de B-boys e grafiteiros Os gêmeos<sup>10</sup>(LEAL, 2007).

Segundo Ricardo Teperman, diante da crescente força do movimento pelas ruas de São Paulo, a Eldorado, então maior gravadora independente do Brasil, organizou no ano de 1988, o primeiro disco de Rap com expressividade nacional, vendendo em torno de 30 mil cópias:*Hip Hop cultura de rua*. O álbum consistia em uma coletânea de Mc's e B-boys que frequentavam a estação de *São Bento*. Uma das faixas, de Thaíde e Dj Hum, intitulada “*Corpo fechado*”, destacou-se chegando a fazer parte do grupo de músicas mais tocadas nas rádios na época. O sucesso da música proporcionou a seus criadores um expressivo número de apresentações em outros estados do país, como Brasília e Porto Alegre, tornando-se referência na produção do gênero, e estímulo a outros Mc's a organizarem-se e produzirem suas músicas:

<sup>8</sup> Considerado um dos maiores grupos da história do Rap brasileiro por estudiosos e crítica especializada. Formado por Edi Rock, Mano Brown, Ice Blue e DJ KL Jay.

<sup>9</sup> Dupla de artistas que alcançou grande sucesso no início do desenvolvimento do Rap no Brasil. Formado por Altair Gonçalves (Thaíde) e Humberto Martins (DJ Hum)

<sup>10</sup> Nascidos em São Paulo, a dupla de gêmeos Otávio e Gustavo Pandolfo foram precursores do Graffiti no Brasil.



Poucos meses depois de *Hip Hop cultura de rua*, outra coletânea de rap também chegaria ao mercado brasileiro, lançada por um pequeno selo independente, Zimbabwe, ligado à equipe de baile de mesmo nome, criada por William Santiago. *Consciência Black vol. 1* trazia nove faixas de diferentes artistas. Entre elas, “Pânico na Zona Sul”, de Mano Brown e Ice Blue, e “Beco sem saída”, de Edi Rock e KL Jay – os quatro artistas que viriam a formar o grupo Racionais MC’s. [...] (TEPERMAN, 2015, p. 32)

Da efervescência do movimento e da grande quantidade de frequentadores da estação São Bento, pequenos grupos eram formados, entre gangues de B-boys, skatistas e grafiteiros, surgiam grupos de pessoas cada vez mais interessados na parte poética e política, contida no movimento Hip Hop e materializada no Rap, os quais começaram a reunir-se com maior frequência na praça Roosevelt, também no centro da cidade de São Paulo. Mesmo com a frequência dos encontros em outra localidade da cidade, a estação São Bento continuou sendo o principal ponto de encontro atrelado ao movimento Hip Hop, e a praça Roosevelt funcionava como um ponto de encontro com maior concentração de Mc’s que discutiam política e o papel do Rap diante dos problemas sociais enfrentados pela população periférica brasileira (LEAL, 2007).

Para alguns pesquisadores do tema, foi neste período que o Rap nacional começou a discutir política, e a incorporar isso em suas composições, conferindo ao gênero um caráter de responsabilidade com o social, e o compromisso com a consciência e o conhecimento, inseridos na cultura Hip Hop desde seus primeiros passos, pelo Dj *Afrika Bambaataa*, como explana a pesquisadora Andreia Moassab:

[...] Naquele ambiente do início dos anos 90 é consolidado o quinto elemento do hip-hop: a “consciência” ou a “atitude”, isto é, o comprometimento dos participantes do movimento com os problemas enfrentados pelas comunidades, tais como as lutas contra o racismo e violência policial, e conscientização acerca da precariedade da falta de infraestrutura. Importantes figuras do hip-hop de todo o país despontam com um trabalho consistente nesse sentido: GOG (Brasília), MVBill (Rio de Janeiro), Sabotage (São Paulo), Rappin’ Hood (São Paulo), só para citar alguns. (MOASSAB, 2008, p. 54)

Foi imerso a esse contexto que o Rap nacional, no ano de 1988, deu um importante passo em direção ao seu desenvolvimento, quando foi fundado o Sindicato Negro, tomando como referência a *Zulu Nation*, de *Afrika Bambaataa*, com o intuito de promover debates e discussões sobre o racismo, a desigualdade social, a situação dos moradores das favelas e a violência policial. Por atrair uma grande quantidade de pessoas, e promover uma grande aglomeração de jovens, os encontros eram reprimidos por comerciantes locais, muitas vezes através da força policial. Frente as investidas de repressão, e a dificuldade de manter os

encontros e atividades de forma organizada, o sindicato permaneceu ativo durante um curto período de tempo, mas sua dissolução estimulou a criação das “posses<sup>11</sup>”, em diversos bairros da capital paulista e também do interior do estado (TEPERMAN, 2015).

Nesse período, o desenvolvimento do Rap já não se restringia a bairros centrais da capital paulista, o movimento havia crescido e criado uma intensa capilaridade, espalhando-se por todos os espaços da cidade, chegando até a região do *ABC* paulista:

A região do *ABC* paulista viveu um verdadeiro boom de rap. Dezenas de outras posses e coletivos (às vezes chamados de “crews”) \* surgiram desde o início dos anos 1990, como a Posse Ativa, na Zona Norte, a posse Hausa, em São Bernardo do Campo, e a Negroatividade, em Santo André. Com maior ou menor apoio do poder público local, essas organizações fomentam atividades ligadas ao hip-hop e, muitas vezes, também cumprem papéis importantes como movimento social. (TEPERMAN,2015, p.36)

A Central Única das Favelas (Cufa), talvez seja uma das posses que tenha ganhado maior notoriedade em escala nacional. Criada por *Celso* Athayde, Nega Gizza e MV Bill, no Rio de Janeiro, no ano de 2000, chegando a estabelecer filiais em outros estados brasileiros. A associação criou o prêmio Hutúz, e entre os anos de 2000 a 2009, destacava artistas e premiava organizações que desenvolvessem ações ligadas ao hip-hop e as periferias. No ano de 2006, lançaram um documentário intitulado “Falcão: meninos do tráfico “, com direção do próprio MV Bill e Athayde, divulgado em formato de capítulos no programa Fantástico, da rede globo de televisão. A Cufa tornou-se uma das principais organizações nacionais voltadas ao apoio ao Hip Hop e a questão social das favelas, reforçando a importância de uma das tônicas formadoras do movimento Hip Hop: o conhecimento.

O avanço na quantidade de posses, e o reforço a sua função enquanto organizações voltadas para a transformação social, ao longo dos anos 1990 e 2000, estabeleceu a enorme relação entre o Rap e os territórios marginalizados das periferias das cidades brasileiras. As posses permitiram a seus frequentadores, sobretudo aos Mc’s, que caminhassem em prol da construção de um movimento politizado, preocupado e engajado com o debate e a resolução dos problemas enfrentados cotidianamente nos bairros pobres e marginalizados das cidades brasileiras. O movimento conquistava, então, maior notoriedade e mais relevância no contexto musical brasileiro.

### 3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

---

<sup>11</sup> Chama-se “posses” as entidades que usam a cultura Hip Hop como ferramenta de promoção sociocultural, principalmente para jovens que vivem em áreas de risco, mais vulneráveis à ação da criminalidade. (RIGUI,2011, p. 69)

A motivação inicial deste trabalho concentrou-se na observação contínua e no crescente interesse nas características e dinâmicas pertencentes ao universo Hip Hop, detendo o olhar na música RAP. Até certo momento, as observações e apontamentos, que levaram aos questionamentos fundadores das ideias aqui desenvolvidas ao longo dos capítulos, era o resultado de uma análise apenas curiosa diante do objeto ainda desconhecido.

O caminho percorrido, no aprofundamento de questões caras para este trabalho de conclusão de curso, perpassa os campos da comunicação e da música, na tentativa de compreensão de aspectos que extrapolem o texto, e que possam alcançar o entorno comunicacional da música RAP. Assim sendo, este percurso teórico-metodológico busca refletir junto com os autores e autoras, as disputas discursivas em torno do gênero, a partir do que é partilhado como autêntico no RAP brasileiro.

### **3.1 A noção de música popular massiva**

Parece ser caro a grupos de fãs, de diferentes gêneros musicais, negar a repetição de suas músicas queridas, rejeitando o caráter midiático das músicas, e afirmar-se enquanto ouvintes de composições não- massivas. No senso comum, a ideia de massivo, parece ter uma identificação e correlação automática com certos tipos de juízo de valor direcionada a determinadas músicas ou artistas. Se a música é considerada massiva, então, necessariamente, por seu aspecto serial, de intensa repetição nos meios, ela perde parte de seu valor, parte de sua verdade, transformando-se, apenas, em mais um conjunto de sons e sentidos que se perderão, em meio a imensa quantidade de músicas produzida, todos os dias em todo o mundo.

O termo parece gerar certa confusão na cultura contemporânea (JANOTTI JUNIOR, 2015) por parecer englobar as mais variadas expressões musicais, desde produções cheias de especificidades, até as músicas já inscritas desde sua criação, na lógica de consumo de massa. No entanto, a ideia de música popular massiva refere-se a “ expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento. “ (JANOTTI JUNIOR, 2006, p.3)

Tratando-se do entendimento da música popular massiva, a reflexão acerca da distinção entre cultura popular e cultura pop é central. Tal distinção, na abordagem brasileira e francesa dos estudos culturais, relaciona a cultura popular aquelas de traços folclóricos ou nativos, enquanto que a cultura pop seria a popular mediática. Ainda que importante, tal distinção traz consigo algumas dificuldades, uma vez que o hábito de comentar sobre uma

novela, ou um filme, compartilhar músicas, de valorar o universo pop, é popular (JANOTTI JUNIOR, 2005).

Também não é possível perder de vista que no Brasil, a cultura pop também se relaciona com acontecimentos destacados através da comunicação produzida pelos conglomerados multimidiáticos do pós-guerra. Nesse sentido:

Assim é possível se referir a Música Popular Brasileira como uma manifestação ligada tanto às composições urbanas que utilizam as raízes musicais brasileiras, como às manifestações musicais de feições estritamente regionais” (JANOTTI JUNIOR, 2005, p. 2)

Esse emaranhado de classificações geram uma variedade de conceitos e posicionamentos, exigindo, então, para um maior entendimento de suas nuances e desdobramentos, compreender e relacionar o que configurou-se como música popular massiva, com o desenvolvimento tecnológico, dos aparelhos e das técnicas de reprodução e gravação musical, as quais, inscrevem-se dentro das lógicas mercadológicas de grandes gravadoras e distribuidoras da indústria fonográfica. Os aparatos técnicos assumem tamanha importância na compreensão das dinâmicas da música popular massiva, que o aparecimento de aparelhos de reprodução sonora, como o gramofone, o fonógrafo, e até mesmo o rádio, foram responsáveis por parte do aumento do consumo de música, especialmente pela parcela da população que não entendia de notação musical (JANOTTI JUNIOR, 2006).

A música popular massiva tem sua dimensão de consumo, e esta relaciona-se com o surgimento das mídias de reprodução musical, como o Long-Play, ou o CD. O formato, as técnicas de armazenamento e reprodução, interferem na maneira como a música vincula-se a seus ouvintes em uma lógica de consumo. Dessa forma, os pressupostos de consumo, também forçariam modos de produção da música, as nuances de ordem técnica e mercadológicas, teriam que ser levadas em consideração nos momentos de reorganização das estratégias de produção (JANOTTI JUNIOR, 2006).

Interessante é pensar o RAP, enquanto uma música fundada em meio a processos de massificação, na década de 70, nos EUA. Mesmo que inicialmente distante dos grandes conglomerados da indústria fonográfica, o RAP disseminou-se rapidamente, escoado pela grande rede de telecomunicações interligadas por todo o mundo. Já na década de 80, a consolidação de grandes redes de comunicação, e o aumento da capacidade de processamento de informação, foi acompanhado pela ampliação do acesso a, então, novos equipamentos, como o telefones, celulares, televisões. Os equipamentos de gravação musical também

tornaram-se mais acessíveis, e este é um ponto crucial no desenvolvimento inicial do RAP, ainda distante de grandes gravadoras, mas fazendo-se presente em meio a produção musical local (ROSE, 1994).

A percepção do RAP, a partir de seu caráter musical, a partir do prisma da música popular massiva, chama atenção, sobretudo, para sua dimensão mercadológica. As lógicas de consumo que atravessam a música RAP é um aspecto caro na discussão sobre suas potencialidades sociais enquanto manifestação cultural, na reflexão sobre os afetos estabelecidos entre fãs e artistas, e até na discussão sobre autenticidade dentro do gênero. É possível pensar que a grande aproximação e ênfase entre o RAP e o consumo, desde sua emergência até em tempos atuais, seja responsável pela frequente relação entre essa expressão musical e o mercado de consumo.

A relação entre o RAP e o consumo, sempre se deu através de intensas negociações com a comercialização. Mesmo o contexto de criação do movimento Hip Hop como um todo, nunca esteve distanciado, ou em posição de objeção à comercialização. Mesmo que pensando-se nas condições de emergência do RAP, no sul do *Bronx*, em que grande parte da motivação de realização das primeiras festas e eventos viessem do prazer, da demanda de entretenimento por parte da população jovem do bairro e de suas redondezas, não exclui, necessariamente, a vontade de alcançar algum tipo de compensação financeira por parte dos organizadores, Dj's e Mc's. Possivelmente, a maior diferença entre os Mc's, o Dj's e o B-boys dos primórdios do Hip Hop, e os seus sucessores, era a noção que, a até então, aquela forma de divertir pessoas, poderia gerar tanto lucro para eles próprios (ROSE, 1994).

Em sua exposição sobre o enlace das estratégias discursivas, contidas na expressão da cultural midiática, da música popular massiva JANOTTI JUNIOR (2007), a considerou, para além da esfera mercadológica, como um campo de reconhecimentos, ligados a capitais culturais que envolvem tanto elementos mercadológicos e musicais, através de narrativas, genealogias e referências. O autor traçou as estratégias discursivas, as elencando em três pontos.

A primeira delas, é a dimensão plástica das músicas, independentemente se foram criadas em ambientes caseiros e improvisados, ou em um grande estúdio do circuito da indústria fonográfica. O segundo ponto consiste nas tecnologias que viabilizam a produção, circulação e consumo pelos músicos, produtores, ouvintes e críticos, configurando, dessa forma, o termo massivo não apenas em referência a quantidade de ouvintes e produtores envolvidos em uma determinada expressão musical, mas também a conexão entre sensibilidades e as configurações técnicas disponíveis. Por fim, os formatos, as rotinas

produtivas, as práticas musicais, críticas e a própria audição, voltadas a produção, circulação e apropriação da música popular massiva, também consistiriam em uma de suas estratégias discursivas.

Notadamente, algumas dessas estratégias podem não aparecerem em determinadas expressões musicais, o que revela a importância da consideração das especificidades contidas em cada expressão musical, na busca da compreensão de suas dinâmicas e produções de sentido. São as especificidades que indicam o que é importante ou não, para cada música, artista ou ouvinte. O RAP assumiu o lugar da música de grande número de ouvintes, mas nunca deixou sua ligação com elementos importantes do discurso político do Hip Hop, mesmo se tratando de artistas de sucesso global. Essa conexão existente não apenas no RAP, com o Rock, ou com o Samba, e meios de comunicação de massa, e sua enorme audiência, causa certo estranhamento a fãs, artistas e críticos.

No contexto estadunidense, o RAP é um dos principais gêneros ouvidos no país. Existe um enorme circuito independente dos grandes conglomerados fonográficos, mas também há o acesso a grandes gravadores e distribuidoras, sem contar com uma grande quantidade de artistas que fundaram suas próprias gravadoras, como a *Deaf Jam*, ou a *Rock Nation*. No Brasil, o RAP produziu artistas que fizeram-se presentes na lógica de reprodução massiva hegemônica, como Emicida, Criolo, Rael, Projota, e até mesmo os Racionais Mc's, mas disputa espaço com gêneros locais, como o Funk e o Samba, e ainda está distante de ser um dos gêneros mais populares do país. Nesse sentido, o RAP brasileiro estaria muito mais atrelado a um consumo segmentado do que amplo.

A noção de música popular massiva refere-se tanto “[...] ao consumo indiscriminado de qualquer música, quanto para aludir aos gêneros musicais que colocam em relevo os aspectos homogeneizantes da cadeia midiática a fim de se contrapor ao modelo” (CARDOSO FILHO et al., 2006), e tal diferenciação se estabeleceu, justamente por estratégias das indústrias culturais, de consumo restrito ou amplo. Nesse sentido, as gramáticas de produção e as condições de produção estariam atreladas ao *mainstream* ou ao *underground*.

Os dois termos, de diferentes formas, valoram à música. O *mainstream* seria uma espécie de “fluxo principal”, em que se utiliza modos de produção de fácil constatação de eficiência, em diálogo constante com realizações já consagradas ou de quase garantida potência de sucesso. A circulação do *mainstream* está atrelada a meios de comunicação de massa como a TV, cinema e Internet. Já o *underground*, utiliza de conjuntos de feitura de seus produtos que demandam certo repertório, mais delineado para o consumo (CARDOSO FILHO et al., 2006). O tipo de circulação utilizado recorre a divulgação alternativa,

gravadoras independentes, havendo, então, certa proximidade entre os processos de produção e consumo, a qual privilegiaria o consumo segmentado:

[...] Os produtos “subterrâneos” possuem uma organização de produção e circulação particulares e de firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu “outro” (o *mainstream*). Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo. Um produto *underground* é quase sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquemão”, “produto não-comercial. (CARDOSO FILHO et al., 2006, p. 18)

Na música popular massiva, existe certa tensão entre os grandes sistemas de produção e circulação (*mainstream*), versus o consumo segmentado (*underground*), o qual acaba ocupando o espaço do autêntico, ainda que mantenha relações com estratégias e lógicas próprias do mercado, enquanto que o lugar do *mainstream* seria aquele determinado e adequado pelo mercado. A ideia de cooptação e autenticidade dependem diretamente de uma rede de relações valorações, em constante reordenamento de limites e de valores considerados importantes para a música popular massiva (CARDOSO FILHO et al., 2006).

Estar à margem da homogeneização da indústria cultural, identifica as expressões musicais como *underground*, com ideologia de representação de resistência, frente a uma banal comercialização desenfreada, e reprodução de valores plásticos e estéticos. Tais valorações disputam prestígio e reconhecimento de certos grupos em detrimento de outros. O estabelecimento de valores destinados de maneiras específicas a cada expressão musical, pressupõe relações entre o artista e seus ouvintes. Dessa maneira:

[...] Não por acaso os atos performáticos da música popular massiva estão diretamente conectados ao universo dos gêneros. Ser um astro do cenário *heavy metal* ou da música axé pressupõe relações com a audiência que seguem as especificidades midiáticas e textuais dessas expressões musicais. (CARDOSO FILHO et al., 2006, p.20)

Da mesma forma que o Rock ou o Axé, como citado acima, o RAP também possui suas gramáticas e convenções, as quais o conecta ao universo dos gêneros. Existe um conjunto de imagens, sonoridades próprias da música RAP, partilhadas por ouvintes, Mc’s, Dj’s, produtores e crítica, dos limites esperados quando trata-se de RAP. A discussão sobre autenticidade perpassa a noção de gênero, e as maneiras como ele configura as estratégias textuais, de acordo com aspectos sociológicos e ideológicos da produção e do consumo,

configuradores de modos de gostar ou não gostar, e formas de ouvir específicas (JANOTTI JUNIOR JR, 2006)

### 3.2 A noção de Gênero

O ato de ouvir uma música, e rapidamente associá-la a um gênero musical, como em uma busca bibliográfica, em que se anseia por uma compreensão do objeto em questão, parece ser um movimento simplesmente corriqueiro. A banalidade dessa espécie de tendência a classificação de produtos culturais, não nos permite notar sua relevância nos processos de produção de sentido (JANOTTI JUNIOR, 2003).

É possível pensar o gênero a partir da esfera mercadológica, o compreendendo como uma maneira de direcionamento de produtos musicais a potenciais consumidores, mas também não se pode ignorar que as divisões por gênero “ [...] é parte essencial dos julgamentos de valor que perpassam o consumo musical. ” (JANOTTI JUNIOR, 2003, p.32). Nesse sentido, a noção de gênero não está presente apenas na esfera da produção, ela consiste em negociações e disputas entre indústria, meios massivos, músicos, produtores e fãs, não se tratando apenas, de aspectos mercadológicos:

Os gêneros seriam, portanto, modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos por intermédio das estratégias de leitura dos produtos midiáticos. Antes de ser um produto imanente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto pelas suas condições de produção e consumo. (JANOTTI JUNIOR, 2006, p.39)

Assim, é possível pensar que as valorações atreladas a determinados gêneros musicais, não são definidas apenas por questões musicais, elas envolvem também aspectos sociológicos e ideológicos, sobretudo pensando-se a música RAP, a qual sempre esteve imersa, sobretudo, a aspectos sociais e ideológicos dos grandes centros urbanos:

[...] O gênero possibilita pensar no que se ouve, como se vê determinado produto, como ele é embalado, quais valores são incorporados e quais identidades são formatadas. (VLADI, 2011, p. 6)

A aceitação ou negação de determinado gênero, revela não apenas as apropriações feitas em torno da musicalidade. O gênero situa tanto a produção, quanto a recepção, nos processos de produção de sentido. São modos de gostar e não gostar, atrelados a aspectos ideológicos e identitários, sobretudo no RAP, em que há uma intensa relação de identidade



entre os Mc's e seus ouvintes, relacionada a determinados espaço urbanos, ou a grupos étnicos.

O gênero revela os valores interiorizados sobre o que se considera positivo ou não na apropriação da música popular massiva. As classificações permitem ao ouvinte localizar-se em meio as valorações que lhe são caras, e organizá-las diante de uma infinidade de produtos musicais. Vale lembrar que, as lojas de disco e os programas de reprodução musical via *streaming*, também se valem de catalogações na disposição dos produtos a seus clientes.

Para Simon Frith (1998), o gênero pode ser definido, justamente, como um meio da música definir-se em relação ao mercado, e que tendemos a banalizar os tipos de apropriações geradas a partir dessas divisões genéricas. Seguindo tal percepção, é possível notar que tais catalogações podem delimitar, de forma pré-figurada, os sentidos atrelados a determinadas obras. Nas delimitações de gênero, elementos fundamentais das expressões musicais, como a musicalidade e as apresentações ao vivo, são valorados a partir do que é importante para cada ouvinte, e a partilha de tais valores, não apenas entre fãs, mas sim através de toda a cadeia criativa e de circulação, formam convenções, as quais parecem ser específicas de cada gênero, o que, muitas vezes, gera um legado, conforma práticas que ligam o gênero a uma certa noção de exclusividade:

[...]. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical, ou seja, dependendo do gênero, elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham contornos e importâncias diferenciadas. (JANOTTI JUNIOR, 2006, p. 40- 41)

Diante da extrapolação da esfera mercadológica, pensando-se o gênero no contexto da música popular massiva, os aspectos sociológicos, materializados em convenções de execução, como a rima e a forma como ela é conduzida pelo Mc, tradicionalmente presente no RAP, e semióticos, responsáveis pelas expressões do texto musical, bem como pelas diferentes maneiras de cada gênero trabalha suas temáticas e letras.

O gênero ajuda a criar uma espécie de familiaridade com os tipos de música. Apesar da quase impossibilidade de uma definição clara que um gênero musical, eles são capazes de criar uma gramática, um conjunto de expectativas, seja por parte dos ouvintes, ou dos artistas, ao se ter contato com determinada escuta musical, pressupondo um ouvinte em potencial.

Ainda segundo Frith (1998), um modo possível de mapeamento de um gênero musical, é necessário fixar a atenção as convenções que envolvem o que se ouve (convenções sonoras), ao que se vê (convenções de performance), aos modos como a música é categorizada e

comercializada (convenções de mercado), e aos valores ideológicos (convenções sociais) reivindicados por determinados segmentos musicais.

Parte significativa dos sentidos e valores expressos pela música popular massiva, estão contidos no entendimento dos gêneros, e este delimita os conjuntos de julgamentos estéticos, e relações de valoração da música (JANOTTI JUNIOR, 2003). Dessa forma, quando um ou uma MC reclama em seu texto musical sua posição de pertencimento ao gênero RAP, o fazem a partir da sua noção do que consiste o RAP, o que foi aprendido enquanto elementos pertencentes ao RAP. Nas disputas estão contidas as gramáticas do gênero, o que é esperado de determinada manifestação musical, e a busca pelo cumprimento a uma espécie de lealdade ao gênero, constantemente associada ao valor de autenticidade, muito importante na dinâmica de música como a Eletrônica ou até mesmo o Rock.

A fidelidade ao gênero também é um valor muito caro no contexto do RAP, especialmente se tratando de uma expressão musical a qual está contida em um movimento da cultura Hip Hop. Pertencer ao RAP, e fazer com que ele permaneça vivo no cotidiano dos grandes centros urbanos, aciona relações de identificação não apenas com o gênero musical em si, há uma forte relação estabelecida com os bairros e territórios de onde os Mc's vieram, a classes sociais, e a imprescindível relação com a negritude. Nesse sentido, é possível entender que as definições de gênero, abarcam muito mais do que diferenças de ordem estética, como a observação da qualidade do *beat* ou do *flow*em certa música, mas transbordam esses limites chegando a alcançar relações de espelhamento, de identidade.

Na ocasião deste trabalho, não é importante a reflexão sobre se determinada música ou trajetória de algum MC, pertence ou não ao RAP, mas sim, identificar e compreender os processos que envolvem as classificações, visto que não parece ser possível chegar a definições puras de gêneros, e uma possível definição clara só seria possível se o mesmo deixasse de existir (FRITH, 1996). Entender o que as determinações do gênero RAP significam para as pessoas envolvidas nesse contexto, reconhecendo seu caráter dinâmico, de intensa mutação e constante negociação. É justamente tal barganha, as relações, os modos de relações mantidas entre os atores sociais envolvidos, que permitem compreender os processos comunicativos contidos nas classificações genéricas, como aponta Itânia Gomes em um artigo sobre efeito e recepção:

Os gêneros permitiriam entender o processo comunicativo não a partir das mensagens, mas da interação. Os gêneros são formas reconhecidas socialmente a partir das quais se classifica um produto dos média [...]. Colocar a atenção nos gêneros implica reconhecer que o receptor orienta sua interação com o programa e com o meio de comunicação de acordo com as expectativas geradas pelo próprio

reconhecimento do gênero. Os gêneros funcionam como uma espécie de manual de uso. (GOMES, 2002, p. 182)

Continuando no raciocínio acima, deslocando o sentido para as manifestações musicais, cada uma delas pode provocar determinados tipos de leitura, e o gênero é justamente uma estratégia de leitura adotada pela produção, estabelecendo as negociações entre os emissores e suas audiências. As músicas teriam então, seus modos específicos, suas maneiras de interação com o ouvinte, as quais geram uma diversidade de modos de leituras, caracterizados e identificados a priori pelos gêneros.

O reconhecimento gerado pelas classificações genéricas, guiam a audiência na procura dos produtos, auxiliados por um conjunto de expectativas previamente geradas e, por vezes, cristalizadas no imaginário de fãs, artistas e crítica. A compreensão do gênero, permite entender as formas de apropriações da música como formas de expressões ligadas não apenas aos valores textuais, mas sim, a crença, gostos, valores, até as experiências estéticas vivenciadas no cotidiano dos ouvintes (FRITH, 1998).

As valorações, imbricadas nos processos de reconhecimento dos gêneros musicais, em especial o valor de autenticidade, central no desenvolvimento deste trabalho, aparecem em discussões em torno de diferentes gêneros musicais, como no caso do rock, e da música eletrônica. A autenticidade, aparece em meio a tais reflexões como um valor que se opõe a ideia de música cooptada. Diante das dinâmicas sociais e culturais que circundam a música RAP, a qual emerge, justamente, a partir de um contexto de engajamento político e social de uma parcela da sociedade que sofre com o descaso do Estado, aliada a forte relação estabelecida entre as rimas e os cotidianos periféricos, e sobretudo as identidades e afetos gerados, colocam o valor de autêntico como um dos pontos fundamentais na compreensão das dinâmicas do RAP.

Grande parte da produção de música RAP, especialmente no Brasil, é produzida, utilizada e compreendida como um meio possível de tornar mais audível o discurso produzido por vozes, tradicionalmente silenciadas socialmente. No início da disseminação do RAP no Brasil, os grupos e Mc's, como por exemplo os Racionais Mc's e Mv Bill, que atingiram grande notoriedade em escala nacional, adotavam em suas produções um forte discurso de engajamento político, através de denúncias das condições de vida do negro favelado brasileiro, do abuso de poder policial, e do descaso das autoridades. Esses passos iniciais em direção a consolidação do gênero no Brasil, formaram uma certa tradição, a qual conferiria ao RAP uma função política, um possível instrumento de reivindicação.

Nesse sentido, o valor de autêntico do RAP estaria atrelado, fundamentalmente, a espécies de modos de usos, que aproximariam o Mc a função de porta-voz das periferias. Possivelmente, o título “Rap é compromisso!”, de um dos mais importantes álbuns do gênero no Brasil, de autoria do Mc Sabotage, lançado no ano de 2000, ilustra de forma precisa o valor que a música RAP suscita no contexto nacional. A discussão em torno da autenticidade surge no RAP, então, a partir de sinais que surgiram rumos divergentes ao então compromisso social reafirmado pelo álbum citado. Dessa maneira, é possível pensar que o autêntico no RAP, está ligado não apenas as estratégias discursivas, as maneiras de execução ou nuances estéticas, conformadas dentro da noção de gênero, mas sobretudo as maneiras como a música associa-se a questões de identidade e engajamento social.

Uma possível quebra das alianças estabelecidas entre o que se espera que o RAP cumpra, e o que de fato ele produz, empurra o grupo ou o Mc a noção de cooptação, em que acordos são quebrados, e valores antigos podem ser readaptados, ou até mesmo substituídos. Nesse sentido, a cooptação representaria uma mudança nos contextos dos afetos atrelado a dada expressão musical, uma quebra de antigas alianças de afetos, em prol do estabelecimento de novas (GROSSBERG, 1997: p.60, apud JANOTTI JUNIOR, 2003, p.9).

A aproximação de Mc's e grupos de RAP brasileiro com alguns meios de comunicação de massa como a televisão e o rádio, é uma boa exemplificação no processo de compreensão de valor de autenticidade dentro do gênero. Nos anos 90, o grande sucesso alcançado pelos Racionais Mc's nas favelas paulistanas foi conquistado mesmo sem que o grupo fizesse participações ou se apresentassem em programas da programação aberta de televisão, ou tivesse suas músicas reproduzidas nos grandes canais de rádios ativos no país naquele período histórico. O grupo paulistano sempre se recusava a aproximação com tais meios massivos, e em seu lugar, preferia utilizar a rede de rádios comunitárias nas periferias da cidade.

O distanciamento entre o grupo e os grandes canais de televisão, e as rádios reforçava o ideal de que o RAP não poderia estar à venda, e que o objetivo central dele não era o de gerar fama ou lucro para os agentes envolvidos, mas sim, seguir um ideal maior de conscientização política e mobilização social promovida por favelados para favelados. O caminho trilhado pelo grupo paulistano ajudou a montar o valor de autêntico da música RAP, assim como transformou-se em parâmetro para certos grupamentos de fãs, produtores e Mc's, o que poderia ser aceitável ou não dentro do gênero. Fazendo um paralelo entre o rock e o RAP, Lawrence Grossberg, explana sobre um possível lugar que o RAP poderia ocupar dentro do contexto musical:

Alguns localizam o rap como rock, posicionando rap como um novo lugar de autenticidade dentro do rock (reproduzindo a estrutura rock versus pop). Outros, reclamam que o rap não é parte da formação do rock (normalmente apontando uma diferença crucial entre a formação musical negra e branca), no entanto, posicionando o rap como herdeiro da vitalidade do rock e de seu potencial como uma fonte de resistência. (GROSSBERG, 1997, p. 104, apud JANOTTI JUNIOR, 2003, p. 10)

No trecho acima, o RAP aparece como um possível substituto do rock, em sua função questionadora, de oposição a incansável reprodução de modelos estéticos já consagrados, habitualmente relacionados a músicas ou artistas altamente consumidos dentro dos mecanismos da indústria fonográfica. O então afastamento do RAP com grandes emissoras de televisão e rádios, representaria, então, esse lugar de questionamento, de quebra de paradigmas, ainda que, paradoxalmente, pensando na função social do RAP, enquanto uma música de favela que busca falar com moradores de todas as comunidades periféricas do país, uma aproximação com grandes meios de comunicação levaria a mensagem a mais ouvidos, atingiria milhares de pessoas, colocando o discurso da favela em lugares ainda nunca ocupados.

A ideia de autenticidade não se vale apenas de aspectos históricos e ou textuais, ela também relaciona-se as interações afetivas estabelecidas entre os indivíduos envolvidos (JANOTTI JUNIOR, 2003). Tratando-se do RAP, a autenticidade está ligada, também as noções de identidades criadas com os territórios urbanos, com as comunidades, com as correspondências entre Mc's e seus ouvintes com as representações étnicas e de classe, e especialmente com as maneiras de usos, com a intencionalidade política e social dos discursos ali empregados e defendidos.

### 3.3 Foucault, discurso, disputa e poder

Mapear o RAP, enquanto um gênero capaz de produzir músicas de resistência, assumindo um lugar político, através dos discursos levantados e defendidos por grande parte de tal expressão musical, deixa transparecer seu potencial de palco de disputa entre discursos.

Os mapeamentos e as análises, dispostas no capítulo 4 deste trabalho, foram feitas a partir, justamente, da observação dos discursos que se apresentavam a partir dos materiais coletados, sobretudo dos discursos que disputavam o próprio gênero RAP. O foco da análise está na produção, nas produções dos Mc's, sem deixar de observar as disputas e tensionamentos também contidos na relação deles com fãs, crítica, produtores, etc. Nesse

sentido, o caminho metodológico apontava para uma necessidade de compreensão de conceitos que auxiliassem na análise das disputas entre discursos.

Em um ambiente de batalha de Mc's, o objetivo está na disputa entre rimas, as quais levantam ideias, discursos. O vencedor, ou vencedora, acumula prêmios materiais, mas sobretudo acumula prestígio entre seus colegas Mc's, a admiração da plateia, a atenção de produtores mais experientes, ou até possíveis investidores. As disputas estabelecidas ali, criam valores, geram relações de poder, que por sua vez elaboram efeitos nos sentidos contidos no RAP. E qual seria a potência desses discursos dentro do gênero, o que os discursos figurados ali têm a revelar sobre o próprio RAP? Quais ideias são disseminadas ali? Quais são estabelecidas, e em detrimento de que? O que é silenciado e o que se torna verdade? E quais discursos modificam o gênero? Ou ainda, quais deles ajudam a manter paradigmas?

Na observação e reflexão sobre os discursos em torno do gênero, contidos no RAP, sua nuance de pertencimento a um movimento cultural, o qual abarca outros modos de expressão artística, como a dança e as artes gráficas, permite perceber o RAP imerso em seu espaço enquanto uma manifestação cultural, a qual, considerando cultura como modo integral de vida (WILLIAMS, 1977), mostra-se enquanto um espaço privilegiado de disputas de poder, e um dos principais conceitos na obra de Michel Foucault (DALA VECHIA, 2016).

Uma abordagem foucaultiana dos discursos focaliza a atenção na compreensão das relações de poder. Para o autor, o poder não está concentrado, delimitado em instituições ou em figuras políticas, mas estabelece-se como difuso, está presente em todos os lugares e se dá a partir de relações de poder, ainda que se estejam sob a influência da grande massa de poder estatal, estabelecem-se nas relações sociais, a partir de práticas constituídas ao longo dos processos históricos transcorridos (DALA VECHIA, 2016)

Segundo Stuart Hall (2016), Foucault direcionou seu olhar para o “discurso”, desviando a atenção da “linguagem”. Seu maior interesse estaria na compreensão das “regras e práticas que produzem pronunciamentos com sentido e os discursos regulados em diferentes períodos históricos” (HALL, 2016, p. 80). Ainda no entendimento de Hall sobre a ideia de discurso desenvolvida por Foucault, o autor explana:

(...) O discurso tem a ver com a produção do sentido pela linguagem. Contudo, (...) uma vez que todas as práticas sociais implicam *sentido*, e sentidos definem e influenciam o que fazemos – nossa conduta – todas as práticas tem um aspecto discursivo. (HALL, 1992, p. 291, apud HALL, 2016, p.80)

O autor sugere que os discursos modificam os sentidos produzidos pela linguagem, estão presentes, por exemplo, em relações judiciais de grande complexidade, bem como nas ações mais banais recorrentes em nosso cotidiano. É a potência das formulações discursiva, produzidas e reproduzidas no dia-a-dia, que modificam sentidos e perpetuam práticas, ou as fazem desaparecer da história. É a partir de tais condutas, sem a necessidade de uma violência aparente ou um caráter coercitivo, que o poder exerce sua dominação, a partir da conversão dos interesses dominantes, pertencentes a grupos específicos, em objetivos comuns a toda uma sociedade (FOUCAULT, 1979).

Ainda que o poder não necessite utilizar ações violentas para garantir a manutenção de seus interesses de dominação, as relações não se dão de forma pacífica, unilateral, mas sim a partir de disputas que fazem emergir maneiras de resistência. Na análise das disputas discursivas em torno do gênero RAP, as vozes levantadas pelos Mc's funcionam, justamente, como maneiras de resistência, a partir da instrumentalização da música enquanto um objeto político, de denúncia e engajamento, e paradoxalmente, silenciam o que entra na disputa sobre o que é o RAP e o que ele pode se tornar.

O divergente nesse momento do jogo, não pode abalar, e nem desconstruir o hegemônico já estabelecido dentro do próprio gênero. Há uma constante disputa sobre o que o RAP pode ser, e o que ele não pode ser, assim como disputa-se a todo momento, quem pode dizer o que ele pode ser.

Para Foucault o poder constitui-se no próprio discurso e a partir dele, e o que é legitimado enquanto saber verdadeiro. Tanto quem diz, quanto o que está sendo dito, uma vez legitimados, conformam, o que o autor chama de 'regimes de verdade':

(...) os tipos de discurso que ela [sociedade] acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias, que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; e o estatuto daqueles que tem o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 1979, p. 10 apud DALA VECHIA, 2016, p. 40)

No RAP, o valor agregado a trajetória de um Mc ou grupo, implica diretamente na validade do que cada um carrega em suas falas. Nesse sentido, um grupo como o Racionais Mc's que ocupa um lugar privilegiado no contexto do RAP brasileiro, pela sua nuance pioneira na disseminação do gênero no país, e na potência política contida em seus discursos, assume um valor de verdade, de legitimidade com o gênero, e guia para gerações posteriores de Mc's. A instituição de referências a serem replicados em nome de uma suposta relação de

fidelidade e pertencimento ao RAP, se estabelece a partir do apagamento de discursos em detrimento do aparecimento de outros.

Assim sendo, os discursos constroem os assuntos, regulam as formas como podem ser debatidos, controlam as práticas e condutas atreladas a eles, e restringem, delimitam modos diferentes do já estabelecido. Sobre a abordagem Foucaultiana dos discursos, Hall diz:

O discurso, argumenta Foucault, constrói o assunto. Ele define e produz os objetos do nosso conhecimento, governa a forma como o assunto pode ser significativamente falado e debatido, e também influencia como ideias são postas em prática e usadas para regular a conduta dos outros. Assim como o discurso “rege” certas formas de falar sobre um assunto, definindo um modo de falar, escrever ou se dirigir a esse tema de forma aceitável e inteligível, então também, por definição, ele “exclui”, limita e restringe outros modos. (HALL, 2016, p. 80)

A regulação de condutas, definida pelos discursos, delimitam os assuntos, os modelam, e o seu estabelecimento acontece às custas do apagamento de outros discursos, de modos diferentes do que se apresenta enquanto verdade. No âmbito do RAP, nesse sentido, é possível pensar que, por exemplo, a menor participação de Mc's femininas, ou homem gays no gênero no Brasil, acontece às custas do estabelecimento de um discurso majoritariamente masculino e excludente do seu diferente. Grupos minoritários, estão subjugados aos discursos dominantes, em qualquer esfera da sociedade, e seria ingênuo não notar que esse tipo de relação não se repetiria dentro das dinâmicas de um gênero musical, mas a observação desses aspectos é importante para a compreensão dos sentidos conformados no RAP.

A observação dos contextos históricos específicos de cada período do desenvolvimento do RAP no Brasil, é um dos pontos chave neste trabalho, especialmente nas análises do próximo capítulo deste trabalho. Segundo Hall (2016), o discurso, a representação, o conhecimento e a “verdade” eram sempre *'historicizadas'* por Foucault, e apenas adquiriam algum sentido e funcionavam enquanto válidas quando inseridas em um contexto histórico específico:

(...) Foucault não acreditou que os mesmos fenômenos seriam observados em momentos históricos diferentes. Ao revés, ele defendeu que, em cada período, o discurso produz formas de conhecimento, objetos, sujeitos e práticas de conhecimento que são radicalmente diferentes de uma época para a outra, sem uma necessária continuidade entre elas. (HALL, 2016, p. 84)

Os tempos históricos mudam, e junto com eles os discursos e os sentidos produzidos por eles. Ao regravar um EP, no ano de 2016, originalmente lançado em 2006, o Mc paulistano Criolo, modificou não apenas a musicalidade, a estética presente nas músicas, mas



readequou partes dos discursos contidos ali, tirando rimas que carregassem qualquer sinal de discurso de ódio a homossexuais, ou a figura da mulher. É interessante pensar a ação do Mc, enquanto uma readequação de ideias, as quais, já não ocupavam os mesmo espaços, e já assumiam novos sentidos diante do então contexto de relançamento de seu EP. O próprio contexto político e social do agora, com a ampliação do debate público acerca de questões caras a movimentos sociais em prol dos homossexuais, das mulheres e ou dos negros, permitiu e deu sentido a essa ação de sua trajetória artística.

A própria visão do cotidiano, repetidamente ressaltada no RAP, mudou ao longo dos anos. As narrativas de miserabilidade da população das periferias e morros continuam figurando as histórias contadas pelos Mc's, mas a sua própria condição de existência já passa a ser narrada, a partir de uma realidade de grupos de pessoas que conseguiram obter certa melhora material, e um certo aumento no poder aquisitivo, pouco presentes em comparado com as produções da década de 90. O momento histórico era outro, e os discursos atrelado as vozes do RAP tinham outros valores, e funcionavam a partir de mecanismos específicos da época.

Nos momentos iniciais de desenvolvimento do gênero no país, ainda não era possível observar, salvo para um seleto grupo de artista e conjuntos do sudeste do Brasil, o RAP não produzia artistas que conseguissem alcançar grandes cifras com suas músicas. Ao longo dos últimos dez anos, as narrativas já passavam a incluir a visão de Mc's que viveram grande parte do início das suas vidas em periferias, mas que a família obteve mobilidade de classe, e deslocou-se para o que é chamado de classe média, ou de Mc's que nunca moraram em comunidades, mas sentem-se invocados por suas questões enquanto negro ou negra.

A compreensão do discurso e das maneiras como eles operam, e quem os operam, a partir da abordagem de Foucault, se valida neste trabalho, por dar condições de refletir as relações entre Mc's, fãs, produtores, crítica, especialmente nas disputas em torno do gênero. Os conceitos trabalhados evidenciam as relações e disputas, auxiliando na apreensão dos sentidos dos discursos produzidos, ou seja, no entendimento do que o RAP é, o que ele representa, ou quem o representa.

#### **4 ANÁLISE**

As ruas do contexto pós-industrial estadunidense, viu emergir a cultura Hip Hop. Dentro do movimento, foi o RAP que tornou-se mais proeminente, espalhando-se por todo o mundo, através do crescimento e da consolidação das redes multinacionais de

telecomunicações, negociando a experiência da marginalização (ROSE, 1997) entre a cultural global e as manifestações locais.

No Brasil, as negociações entre o então recém-chegado gênero musical, compreendido aqui como uma extrapolação dos textos musicais (JANOTTI JUNIOR JÚNIOR, 2005), e o contexto urbano local fez com que o RAP se estabelecesse atrelado a um modelo de música, e a práticas diretamente ligadas à crítica social, e a denúncia das opressões cotidianas vivenciadas pela juventude pobre e negra do país (HERSCHMAN, 2005). Dessa forma, grande parte do que foi produzido pelo gênero em seus momentos iniciais de desenvolvimento, fim dos anos 80 e início dos anos 90, incorporou a tônica da crítica social como elemento central nas rimas e na postura de MC's e grupos responsáveis pela difusão inicial do gênero no Brasil:

Utilizando uma retórica política e se valendo de uma postura enérgica e afirmativa, esses artistas acabaram por servir de referência para algumas das práticas e comportamentos que passariam a identificar parte do RAP brasileiro. Foi assim, também, que a contestação e a agressividade se tornaram traços quase intrínsecos ao gênero. (VIEIRA DA SILVA, 2017, p. 1)

Segundo (JANOTTI JUNIOR JÚNIOR, 2003), parte considerável da apropriação da música popular massiva é feita a partir de sua “classificação genérica”. Tal classificação suscita uma demarcação que validaria os produtos musicais em suas especificidades, ainda que, parte de seu consumo, efetiva-se por elementos externos à audição musical particular. Ainda no mesmo texto, o autor levanta um questionamento de grande validade na observação da autenticidade dentro do RAP nacional: “...até que ponto a delimitação por gênero não “pré-figura” as formações de sentido das obras individuais? “.

Importante também é notar que as demarcações de limites nos “está presente não só nos modos que a indústria fonográfica utiliza para direcionar certos produtos para o consumidor potencial, como é parte essencial dos julgamentos de valor que perpassam o consumo musical”(JANOTTI JUNIOR JÚNIOR, 2003). No caso desta análise, o esforço será o de tensionar marcas de autenticidade invocadas através dos discursos que disputam um lugar de pertencimento e validação dentro do gênero RAP produzido no Brasil.

A definição do conjunto de objetos que serão analisados, teve como principal tônica, a identificação de conteúdo que disputam discursivamente, diante de possíveis rupturas, práticas, comportamentos, temáticas e estéticas, que se tornaram intrínsecos na identificação do gênero, em tensionamento com a noção de legítimo ou não, enquanto parte constituinte do RAP produzido no Brasil. As manifestações das disputas mapeadas neste trabalho, estão

ancorados na frequência de aparição, nas letras, videoclipes, entrevistas e documentários, e chamam a causa, questões que tensionam, os limites do gênero RAP no Brasil no que tange: (A) as suas temáticas, (B) a sua musicalidade, (C) a relação com a sexualidade, (D) e a relação com o gênero.

### **(A) Temáticas da marginalidade**

Sem dúvida, mesmo a partir da observação de ouvintes despretensiosos do RAP, o enredo contido nas músicas é um dos pontos chave na identificação do gênero. A principal temática, a qual sempre esteve atrelada, não apenas, ao rap brasileiro, mas a parte da matriz norte americana do gênero, foi a intensa narrativa da experiência da marginalização do jovem negro, através de seu olhar, como um compartilhamento de vivências, as quais, ora conectavam-se com minuciosas descrições sobre a banalidade cotidiana que corta os becos e vielas das periferias, ora posiciona-se enquanto um relato , uma denúncia dos abusos de autoridade da polícia, ou da condição de vulnerabilidade que empurra, todos os dias, centenas de pessoas para o mundo do crime, ou ainda os danos causados por um severo sistema social racista e segregador.

O discurso que emerge, e consolida-se dentro do gênero, é aquele, então, do homem negro e pobre, morador de áreas marginalizadas, dentro do contexto urbano. No ano de 2010, Emicida, um dos maiores nomes do cenário do RAP nacional, lançou sua segunda mixtape em setembro de 2010, intitulada “emicídio”.

O conteúdo textual da primeira música “E agora? ”, atrelado a trajetória construída pelo artista, enquanto um Mc que entende sua música também como um negócio, mostra-se como um ponto de inflexão nos referencias de autenticidade do gênero, a partir da apresentação de uma nova perspectiva, ainda que dentro da tradicional temática da favela. Logo no início da música, o seguinte trecho nos diz:

[DJ Nyak]  
 Que? Não entendi  
 Ah, ta, entendi, entendi!  
 Você vai ser tão real, mas tão real  
 Que os caras vão achar que você é de mentira!  
 [EMICIDA]  
 Agora nóiz tem carro, casa, comida  
 E vai cantar que não dá pra vencer na vida?  
 Alegria meia dúzia, idéia repetida  
 Como se ta melhor roubasse glória das histórias sofridas  
 Não vou vencer às escondidas  
 Por não agüentarem ver um preto bem, na corrida  
 Mente de gente crescida, calo na mão da lida  
 Meu avô fez o bolo, e eu não vou dar uma mordida?  
 [...]

(Emicídio; “E agora?”, 2010)

Desde o início do verso Emicida, ainda no que funciona como um interlúdio cantado por seu DJ, constrói uma rima que estabelece uma disputa entre ser ou não real, diante da noção de ser uma verdade ou uma mentira, de pertencer a um grupo de pessoas, ou ao próprio RAP. Já em sua parte, convoca a temática das condições sociais, localizando-se enquanto um Mc que se recusa a cantar algo que não corresponde a sua realidade apenas para satisfazer a uma pequena quantidade de pessoas que ficam satisfeitas com ideias repetidas. As ideias repetidas as quais Emicida se referênciam, tensionam a hegemonia temática do RAP, a qual trata das vivências do Mc, desde de que silencie a transformação de realidade do artista, em nome de uma suposta essência que relaciona as rimas do RAP, necessariamente, a uma realidade de precariedade e violência.

Ora, se o RAP é o gênero marcado por homens negros falarem sobre suas vivências periféricas, então por que não poderia falar sobre as transformações de suas vivências? Ou ainda, explicitar as mudanças alcançadas a partir da transformação de sua própria favela? Entender que o RAP apenas pode falar sobre as mesmas temáticas de seu período de emergência, sobre as mesmas perspectivas, é entender o gênero enquanto um objeto rigorosamente delimitado, livre de qualquer influência externa, mesmo que sejam de ordem conjuntural e econômica, ou cultural, a partir do contato com outros gêneros musicais, presentes no contexto do jovem da favela, nesse caso, uma conexão com a música *Funk*, em especial com uma de suas vertentes, em que os Mc's ocupam-se com a celebração ao acesso a bens de alto consumo, como carros importados, roupas e acessórios de grandes marcas, ou o uso de joias.

Ainda, quando o Mc diz “como se ta melhor roubasse glória das histórias sofridas”, questiona se seu atual sucesso poderia apagar toda a sua trajetória imersa em grandes dificuldades. Nesse caso, Emicida não rompe completamente com o padrão temático atrelado a autenticidade do RAP, quando confirma ter passado mesmo por histórias sofridas, e que seu sucesso financeiro não tira sua glória por ter passado por certo sofrimento no passado, muito menos o deslegitima enquanto Mc. A conexão com a crítica social enquanto principal tônica das rimas também é estabelecida, uma vez que o verso se constrói como um crítica, mas promovendo um deslocamento do alvo de suas críticas para os próprios Mc's, ou fãs mais tradicionais do gênero.

O trecho que corresponde ao refrão da música, também nos fornece sinais do teor nos limites e nas disputas de pertencimento ao RAP, quando nos diz:

[Refrão:Emicida, Kaion]

E agora?  
 Cê não falou que era? Agora o povo ta lá  
 Pra ouvir, pra curtir, pra julgar  
 Seja como for, lembra de onde veio, e vai lá  
 (Emicídio; “E agora? ”, 2010)

No refrão, o Mc disputa a sua verdade, em que, mesmo ciente da exposição de suas rimas, e da expectativa gerada a partir de sua trajetória, pode colocar-se em posição de julgamento por saber que, através de formas mal julgadas, ou com baixa aceitação dentro do gênero, basta lembrar-se de onde veio, e tal convocação a suas raízes dentro do RAP, talvez ancorada em sua forte relação com batalhas de rua entre Mc’s, e seu papel muito ativo dentro da cena musical do RAP, fosse o suficiente para fazer com que siga em frente, demarcando seu lugar dentro do gênero.

Em seu verso, Emicida insere seu contexto no RAP, também atrelado a um contexto possível para que tal voz se faça ativa. No mesmo período em que a mixtape foi lançada o Brasil passava por um bom momento econômico, marcada pela ampliação nos postos de trabalho, diminuição de taxas de juros, aumento do poder de compra da população e fortalecimento de programas governamentais de assistência social. A situação da favela já não era a mesma da década de 90, ainda que continuasse a apresentar-se como regiões marcadas pela pobreza e a violência.

O momento de lançamento da mixtape a qual a música em questão faz parte, já representava um amadurecimento em sua trajetória, passados cinco anos desde o início das primeiras gravações do Mc. Oriundo do contexto das batalhas de Mc’s promovidas na cidade de São Paulo, Emicida começou a ganhar notoriedade dentro da cena de RAP nacional, já no ano de 2008, quando lançou o *single* “Triunfo”, já com gravadora própria, acompanhado de um videoclipe divulgado em seu canal do YouTube, que o rendeu uma indicação, no ano seguinte, ao *Video Music Brasil*, prêmio de música brasileiro realizado pela emissora de televisão MTV ( *Music vídeo television* ), nas categorias “Aposta MTV” e “Rap” . Ganhou notoriedade mesmo fora do contexto do Rap, fazendo-se presente em programas de grandes emissoras de televisão brasileira, como a Rede Globo.

Igualmente importante para compreender o contexto de emergência do discurso que o Mc constrói e toma força está, em grande parte, atrelado a aproximação do Mc com programas televisivos, contrariando uma forte crítica da comunidade Hip Hop a mídia massiva, sobre o tradicional argumento de que conteúdos que estivessem atrelados a veiculação massiva dentro dos sistemas de comunicação tradicionais, levariam,

necessariamente, a um enfraquecimento da crítica social, marcadamente presente no contexto formador do RAP brasileiro.

De forma diferente frente aos tensionamentos levantados pelo discurso de Emicida em sua música, Mano Brown, integrante de um dos maiores grupos da história do RAP brasileiro, os Racionais Mc's, que acumulam em sua trajetória inúmeros *singles* e EPs, seis alguns, sendo quatro de estúdio e dois ao vivo, ao longo de quase 30 anos em atividade, aproxima-se ainda mais de uma ruptura no tipo de temática possível dentro do RAP, quando lança seu álbum solo “*Boogie Naipe*”, em 2016, com músicas que falam de relacionamentos e amor. O percurso profissional de Mano Brown está intimamente ligado ao histórico construído, dentro do Racionais Mc's, notadamente marcado pelo forte teor das posturas de enfrentamento dos membros do grupo em suas rimas e em performance ao vivo, em conjunto com uma intensa crítica social a realidade da favela e de seus moradores.

Em seu álbum de estreia da sua carreira solo, Mano Brown carregou consigo toda a influência da musicalidade da época *disco*, traço interessante para pensar a conexão do artista com elementos que fazem parte do contexto de emergência do RAP nos Estados Unidos, e uniu a rimas que tratam sobre a vivência individual, de caráter pessoal, e não coletivo, como o Mc fez na maior parte de sua carreira. Ainda que a temática esteja ancorada dentro das marcas textuais e contextuais do RAP, ambientada no cotidiano da favela, sobre o olhar de um homem negro, levanta o discurso do Mc que está ocupado a pensar suas relações pessoais em meio a sua realidade social, e refletir sobre uma temática que faz o discurso do Mc deslocar-se do lugar de descrição e expressão de si sobre a realidade coletiva, para a expressão de si sobre sua realidade romântica, íntima.

Ainda que falar sobre o amor seja um tipo de temática já presente dentro do gênero, questionamentos em torno da autenticidade sempre são levantados, ainda mais quando se trata de uma aproximação com uma temática que não se utiliza de posturas afirmativas, ou contestações agressivas, tão intrínsecas ao gênero. Falar sobre amor, além de deslocar a temática do RAP, disputa o lugar do gênero como uma voz possível de falar de amor para a favela, lugar este tradicionalmente ocupado pelas narrativas e cadências imbricadas as nuances do Samba brasileiro.

Em entrevista concedida a TV Cultura, para o programa “Metrópolis”, exibida em dois de agosto de 2015, nos bastidores de um dos shows que levariam ao lançamento do álbum dois anos depois, a entrevistadora questiona Mano Brown, justamente sobre a mudança em seu repertório:

[METRÓPOLIS]: Como é que foi pra você Brown, esse show, você mostrando esse repertório, que para muitas pessoas que estavam aí, um Brown diferente no palco.  
 [MANO BROWN]: Aquele Brown de sempre que eles não perceberam né? O Brown do Marvin, Do Jorge Ben, do Ben White, aquele Brown do Racionais Mc's, aquele dos anos 90, que já usava essas músicas de fundo né?  
 (BROWN, 2015)

Mano Brown parece não considerar que houve alguma mudança substancial nas músicas apresentadas por esse novo repertório, apoiado em referências que remetem também ao período inicial de sua carreira, com o Racionais Mc's, que estavam lá, mas nunca fora percebida, tampouco evidenciada dentro de sua trajetória. O Mc coloca-se na mesma posição do início de sua carreira, como em um resgate a suas matrizes dentro do RAP, ainda que seu novo projeto musical tenha promovido uma notável mudança ao tipo de temática abordado pelo Mc dentro do Racionais Mc's. Em trecho seguinte, a questão em torno da temática continua sendo levantada:

[METRÓPOLIS]: Falar de outras questões como o amor, como um clima na noite, sobre baile, para você Brown, como é?  
 [MANO BROWN]: Natural, é uma coisa que eu conheço bem entende? Somos os homens da noite também, conhecemos bem né? Somos homens já de uma certa caminhada, sabemos os espinhos desse jardim, como funciona, e acho que existe um espaço na música brasileira para essas músicas, entende? Música para o gueto, eu faço questão de falar sempre que a nossa ideia é falar com o gueto, é dialogar com o gueto, a respeito dessas coisas também. Da mesma forma que o RAP dialogava daqueles assuntos, agora dialogamos sobre esses assuntos, mas as vezes mais intimistas, mais individuais, menos do coletivo, mas não deixa de ser na mesma direção. É a nossa ideia, é abrir o diálogo. (BROWN, 2015)

O Mc continua estabelecendo contato com o ambiente da favela, quando afirma que sua intenção continua voltada a “falar com o gueto”, ainda que seja a respeito de outras temáticas. O posicionamento de Mano Brown coloca em níveis equivalentes, a abordagem do RAP que fazia, com assuntos mais voltados ao coletivo e a crítica social, com assuntos mais intimistas, individuais. Na ocasião de lançamento de seu álbum, houveram tensões em torno da recepção de “Boogie Naípe”:

Apesar de bem avaliado pela crítica e grande parte do público, os incômodos relativos à Boogie Naípe não foram deixados de lado por parte dos fãs mais tradicionais do RAP nacional. Algumas dessas tensões ganharam maior evidência ao passo que o disco solo do artista dói disponibilizado, no YouTube, no mesmo canal do seu grupo de origem, fazendo sobressair distinções evidentes entre as obras. Com canções sobre relacionamento amorosos, variadas harmonizações vocais e *groovies* dançantes, Boogie Naípe apresenta certa ruptura com a estática e a temática histórica dos Racionais Mc's e, principalmente, do RAP brasileiro, o que acaba por colocar em jogo questões de tradição, performance de gosto, representações estereotipadas relativas ao gênero musical e ativismo e resistência de fãs. (VIEIRA DA SILVA, 2017, p. 2)

A entrevista feita mesmo antes do lançamento do álbum, já dá pistas sobre as tensões que emergiriam mais tarde, já com seu lançamento, e Mano Brown, faz questão de confirmar

o posicionamento de ser um artista que canta, e tem a pretensão de continuar cantando, para o mesmo grupo identitário que sempre voltou-se ao longo de sua trajetória no RAP. O desconforto dos fãs é a materialização das disputas em torno do que é legítimo ou não como parte do RAP, nesse caso, suscitado pela apresentação de temáticas que se distanciam da matriz do gênero no Brasil.

Interessante também, é manter no horizonte que a disputa em torno dos traços presentes no mais recente trabalho de Mano Brown, tensiona o lugar que o RAP tradicionalmente ocupou durante seu desenvolvimento, como um gênero marcado pelo discurso da conscientização política do favelado, e não como um lugar de escape a difícil realidade de regiões periféricas através do divertimento descontraído e festivo.

O lugar do RAP, supostamente, seria apenas aquele da denúncia, da atitude enérgica, imperativa e pouco dócil, o espaço para falar do íntimo e do amor, é aquele ocupado, especialmente, pelo Samba. Mano Brown fala de amor, mas não de qualquer forma, e ainda convoca elementos intrínsecos ao tipo de RAP que costumava fazer:

Em complemento a esse contexto, a música com maior número de visualizações do álbum, mais de 600 mil em julho de 2017, recebe o título de “Gangsta Boogie” e aborda justamente a relação entre um “homem das ruas” e sua mulher, evocando elementos do *Gangsta RAP*, tão presentes nas letras dos Racionais, também para o trabalho solo do *rapper*. (VIEIRA DA SILVA. 2017, p. 2)

A quantidade de visualizações de “Gangsta Boogie” suscita a ligação dos ouvintes de Mano Brown com sua matriz musical, diante das referências ao seu antigo trabalho, ainda que para promover um deslocamento de temáticas. Mesmo quando questionado sobre qual ou quais momentos do dia-a-dia poderiam ser preenchidos com suas novas músicas, o Mc reforça sua autenticidade, colocando-se distante da ideia de uma possível transformação em uma música mais voltada a sua comercialização:

[METROPOLIS]: Você falou ali no show que muitas pessoas em algumas situações, diziam para você que a música dos Racionais foi tocada em enterro, que a música do Racionais foi tocada em um momento difícil, ou que ouviram em um momento difícil. Essas músicas aqui são para outros momentos né?

[MANO BROWN]: Tudo aquilo que a gente aprendeu, a gente vai tentar continuar entende? Não existe uma traição, não tá acontecendo uma mudança de direção que possa fazer as pessoas sentirem esse receio da gente realmente ter virado uma outra coisa, ou ter ficado mais Pop, ou mais comercial, ou isso e aquilo. Não tem nada, é Soul Music, música para o gueto, para ocupar esse espaço que ficou vago, eu acho. Pessoas que falam com respeito sobre o sentimento das pessoas. (BROWN, 2015)

Pensando a autenticidade, mesmo que dentro dos limites do Rock, o seguinte trecho nos ajuda a entender como funciona essa rede de disputas simbólicas em torno da autenticidade do RAP:



(...) O sistema axiológico é a base da cartografia não só do rock, mas da cultura musical de uma maneira geral. Um gênero musical dentro da cultura midiática é uma tendência para o investimento de determinadas valorações e afetividades. Cada escolha é um posicionamento que contempla aspectos de demarcações territoriais e uma referência a atribuições de valores diferenciados, fundados na negação ou desqualificação de outros gêneros. Quando uma gravadora, um músico, um crítico ou um fã assumem ou nega determinado gênero, eles o fazem de acordo com referências que estão situadas à margem ou nos confins das estratégias textuais (...) (JANOTTI JUNIOR JÚNIOR, 2003, p 12)

As estratégias discursivas adotadas por Mano Brown em seu álbum de estreia como um artista solo apresentam marcas que convocam referências estabelecidas em sua relação com o RAP, reafirmando seu pertencimento ao gênero. O Mc demarca o lugar de onde está falando dentro de sua trajetória, pela aproximação com outros gêneros que conversam com as matrizes referencias do RAP, paralelamente a mudança de temática aliada a musicalidade. A autenticidade aparece aqui enquanto um valor disputado a partir da introdução de características pouco utilizadas dentro do gênero, sem perder de vista pontos de concordância com práticas e comportamentos convencionalmente entendidas como próprias do RAP.

## **(B) Musicalidade**

A disputa em torno da autenticidade dentro da musicalidade do RAP, parece mostrar-se mais evidente quando um artista ou grupo promove uma aproximação, mesmo que de maneira sutil, com outros gêneros musicais. Tal modo de disputar a autenticidade não é próprio do RAP, ele faz parte de uma cultura musical que circunda “modos de gostar/não gostar, modos de audição específicos, e consequentes afetividades ligadas às apropriações de musicalidade” (JANOTTI JUNIOR JUNIOR, 2003a) Dessa forma, a musicalidade também constitui-se enquanto um vetor que confere valor ao que é aceito e identificado como música RAP, especialmente no contexto da favela brasileira, responsável por produzir gêneros que compõem parte da identidade da música nacional, como o Funk, e sobretudo, o Samba.

No RAP brasileiro, alguns grupos e Mc’s já promoveram formas de aproximação entre seu trabalho e outros gêneros, como Marcelo D2, Rael, Emicida, Criolo e até mesmo Mano Brown, como discutido anteriormente. Tais combinações musicais provocam fissuras em ideias que restringem todo um gênero, a uma corrida sem fim, em direção a adequação de determinados padrões únicos capazes de conferir, autenticidade a um tipo de música.

Os lugares de contaminação do RAP com gêneros mais suingados, que incorporam levadas dançantes, ou a quebra de rimas entoadas como discurso político ou desabafo social, com trechos cantados, sem quebras de tempo, formando verdadeiras cadencias de musicalidade próxima a do Samba e da MPB, colocam a autenticidade em posição oposta a

noção de música cooptada. Dessa forma, a aproximação com alguns gêneros, supostamente funcionaria como uma estratégia de tornar a música RAP mais agradável, mais próxima de padrões hegemonicamente considerados mais toleráveis e prazerosos, em detrimento a estratégia discursiva que convoca uma oratória política atrelada a atitudes enérgicas e declarações assertivas.

A musicalidade do RAP é construída a partir do *sampler* criado pelo Dj aliado ao *flow* do Mc. No Brasil, é comum a utilização de trechos de músicas de gêneros como o Funk, o Rock, o *Soul*, o Samba e a MPB, na montagem musical que dá vida as bases musicais utilizadas pelos Mc's, reflexo da permanente negociação entre culturas globais e apropriações locais (JANOTTI JUNIOR JUNIOR, 2003 a). A utilização de referências e bases com estéticas musicais externas ao contexto do RAP, já apresentam-se enquanto disputa da musicalidade que pode ser assumida pelo gênero, de forma mais discreta se comparado a produção de Mc's e grupos que passam a incorporar, e dar destaque em sua estética musical e performática elementos notadamente oriundos de outros contextos musicais.

Em 26 de dezembro de 2017, o Mc Rincon Sapiência publicou em seu canal no YouTube, o clipe de sua então mais nova música intitulada “Afro Rep”. Delineia-se, desde o título da produção, o caráter discursivo que busca referenciar o RAP que está ali disposto a uma matriz étnica africana, e confirma-se nos traços estéticos adotados na construção das imagens produzidas pelo clipe. O que parece estar em negociação ali são as expressões possíveis de emergir através da vivência da marginalização do RAP com uma musicalidade de abordagem suingada e dançante com a incorporação de elementos do Kuduro.

No clipe, a atuação do Mc e das pessoas que estão encenando com ele é notoriamente marcada por passos de dança sincronizadas com as batidas da música. O próprio Rincon Sapiência inicia o clipe dançando e misturando-se com as demais pessoas que replicam seus passos, remetendo a um ambiente de festa ou celebração. O papel do Mc ali, parece funcionar justamente como um mestre de cerimônia, responsável por mediar as bases musicais tocadas pelos Djs com o divertimento do público. A musicalidade dançante é o elemento em destaque na música, o Mc usa dessa levada para ser o fio condutor de sua atuação no vídeo.

A música promove uma aproximação entre o RAP e outro gênero musical, o qual, passa a ter grande destaque na estratégia discursiva levantada pelo Mc. Em “Afro Rep” o claramente se convoca é uma matriz africana dentro do gênero, materializada nos versos que o Mc construiu, no conteúdo textual, e, sobretudo, no tipo de musicalidade incorporada ali. O discurso evocado pelos corpos no videoclipe, afasta-se da tradicional estratégia de enfrentamento a partir do destaque do que está sendo dito, em detrimento das bases dos

*samples*. O Mc integra a seu discurso o potencial dançante de sua música também enquanto um elemento conformador dos sentidos evocados por sua música. Dessa forma, o fundo musical não é trabalhado apenas como um apoio ao fluxo de palavras entoadas pelo Mc, e sim, colocado em evidência, paralelamente ao conteúdo textual.

De forma paralela a proposta de afastamento de uma tradicional proposta de musicalidade construída dentro do RAP, Rincon Sapiência continua orbitando em torno de marcas identitárias facilmente detectadas no gênero. A maior parte do repertório gestual presente em sua atuação, conecta-se diretamente com o perfil do Mc que enfrenta, ou que adere em seus discursos a tônica do protesto político, como em uma mensagem que precisa ser transmitida a seus ouvintes. O discurso construído é aquele que propõe um RAP afro, ligado as matrizes africanas da música negra, materializado, não apenas na incorporação de musicalidades divergentes a típica base musical do RAP, mas na utilização de uma musicalidade dentro do gênero que propõe-se a ter múltiplas funcionalidades, especialmente a de extravasar o discurso através da dança.

Desde a emergência da cultura Hip Hop em todo o mundo, a dança é um dos seus elementos conformadores. Os passos dos *B-boys* que frequentavam as primeiras festas de Hip Hop promovidas no *Bronx*, delineavam o que viria a se tornar o Break Dance, agregando a dança ao movimento. No Brasil, o movimento Hip Hop inseriu-se em nosso contexto musical, através, justamente, da dança, o que, de maneira essencialista, interliga-se com o que Rincon Sapiência traz em sua música, um resgate a um dos mais tradicionais elementos do Hip Hop, mas sem utilizar o referencial do *break dance*, e sim dos passos do Kuduro, em uma tentativa de retomada a noção das origens e tradições do RAP, firmando seu pertencimento, mas deslocando a abordagem.

A negociação entre os aspectos que são de ordem global, e as especificidades das manifestações musicais locais, mostra-se de maneira mais evidente na reunião do MC e das batidas do Dj, com instrumentos musicais, os quais, juntos, passam a formar um grande conjunto sonoro. Ainda mais relevante do que a utilização de instrumentos e do acompanhamento de uma banda, é observar com qual gênero musical foi possível promover essa aproximação. Em 1998, Marcelo D2 lançou seu álbum de estreia enquanto carreira solo, intitulado “Eu tiro é onda”, promovendo uma incorporação da musicalidade do samba como base para as rimas.

A trajetória do Mc já era marcada pela aproximação entre diferentes gêneros musicais, legado este construído a partir da mistura de RAP, Rock e Reggae, musicalidade destacada em toda a produção do grupo Planet Hemp, criado em 1993 e ainda em atividade. Na ocasião

que inaugurava sua carreira solo, Marcelo D2 produziu músicas que tensionavam as fronteiras de identificação do RAP, em uma intensa negociação com as formas possíveis de musicalidade dentro do gênero. O álbum contém músicas com *samples* criados a partir de trechos de sambas, e a incorporação de instrumentos como o cavaquinho, piano e cuíca, que ora funcionam como base musical para as rimas, ora colocam-se como elementos de destaque na música.

A musicalidade nesse álbum não é disputada apenas pelos elementos sonoros, o conteúdo textual de algumas faixas tenta descrever como funciona a mistura entre RAP e Samba que é feita pelo Mc. Em “Samba de primeira”, Marcelo D2 explana:

Eu entro no Samba e não deixo cair  
Sem vacilar sem me exhibir  
Só vim mostrar o que aprendi  
Não toco como antigamente  
Com uma banda de samba  
Hoje a coisa é diferente  
É o Dj e o Sample  
No pit-don-don na minha MPC  
É só vinil cumpadi pra confundir você  
Nãna nananão não  
Já deu pra entender né, já deu  
É Hip Hop com Samba  
[Refrão]  
É Hip Hop que vem do Rio de Janeiro  
Uma batida de funk e o Dj no pandeiro  
[...]  
(Marcelo D2, Eu tiro é onda, 1998)

Nesse trecho, o Mc explicita suas formas de fazer o RAP integrar sonoridades do samba, mesmo que não utilize uma banda, e sim o Dj e seus *samples*. Sua narrativa, ora o coloca como um Mc que traz o samba como principal tônica da musicalidade do seu RAP, ora como um sambista que modernizou o gênero com *beats* e rimas de vivências das ruas da cidade do Rio de Janeiro. A levada da música é conduzida pelos instrumentos musicais, e o *sample* deixa de ser elemento central, passando a ser parte constituinte do conjunto de elementos estéticos da música. Os limites entre os gêneros são aproximados, de maneira a tornar difícil a tarefa de qualquer tipo de delimitação de marcas de pertencimento dentro dos dois gêneros.

Os enunciados construídos pelo Mc, tanto na musicalidade quanto no conteúdo textual, reivindicam o lugar do samba dentro do Hip Hop. O título do álbum já suscita qual estética do Samba o Mc incorpora em seu RAP, o qual é homônimo a música “ Eu tiro é onda”, do tradicional sambista Bezerra da Silva. A negociação entre a cultura global do Hip Hop e o local do Rio de Janeiro, utiliza um gênero genuinamente brasileiro como co-compositor na musicalidade do RAP.

É possível pensar que, por ser um gênero fortemente atribuído a identidade brasileira e a favela, o samba exerça influencia na musicalidade de qualquer outra manifestação musical, no entanto, no caso da aproximação com o RAP, o que parece acontecer é que aquela musicalidade está sendo inserida como um elemento transformador da musicalidade, e, sobretudo, como materialidade da afirmação de um RAP brasileiro, que responde as especificidades locais de maneira prioritária, em detrimento da estética musical que vinha atrelada a cultura oriunda dos Estados Unidos.

Marcelo D2 disputa o gênero a partir da aproximação de vozes que emergem do contexto da favela, e que também disputam entre si o lugar de representação social desses enredos. O autêntico na obra do Mc não corresponde ao reforço de características que alicerçam o RAP, e sim, a adequação de um gênero estrangeiro ao ambiente musical essencialmente brasileiro. Na faixa “Encontro com Nogueira”, as rimas suscitam tal questão quando o Mc diz:

[...] passei pela portaria  
 Tocava Wu Tang Clan e junto a isso  
 Pandeiro, cuíca, surdo e tan-tan  
 É hip-hop com samba  
 Junto na mesma batida  
 Igual aquilo no mundo  
 Não tem coisa parecida  
 Mistura de Racionais com Orquestra Tabajara  
 Foi com isso que eu dei de cara [...]  
 (Marcelo D2, Encontro com Nogueira, 1998)

É justamente a relação entre o RAP e o samba que é colocada pelo Mc como algo sem precedentes, apenas se fazendo possível dentro das misturas dos ritmos das favelas brasileiras. O texto traz como referência o grupo Racionais Mc's, forte marca atrelada a questões de tradição dentro do RAP brasileiro, em conjunto com a Orquestra Tabajara, criada em 1937, que alcançou grande popularidade pelas apresentações instrumentais de clássicos da música popular brasileira. O discurso construído por Marcelo D2 evoca um certo nacionalismo frente a manifestações culturais estrangeiras, ainda que tais manifestações tenham o *status* de notória relevância na historicidade do gênero nos Estados Unidos, como é o caso do grupo Wu Tang Clan citado na letra.

A concepção dos *samples*, apenas com músicas brasileiras, relaciona o autêntico a tradições da música brasileira, e não necessariamente do RAP. No momento em que o álbum foi lançado, o cenário do RAP no Brasil utilizava trechos de músicas e *beats* extraídos, em grande maioria, da produção norte americana, demonstrando a disputa entre o local e o global, dentre as vozes que levantavam-se dentro do gênero no país naquele período. Na faixa “Batucada”, o único elemento que permanece claramente como parte do RAP são as rimas,

toda a base musical funciona como uma continuação do seu trecho inicial, o qual corresponde a um *sample* de uma música do grupo de samba Fundo de Quintal. O texto funciona como um reforço discursivo ao que é feito pelas sonoridades:

[...]do fundo do meu quintal  
 Faço esse som pra você  
 Duas vitrolas, vinil e uma SP  
 Estilo variado fazendo a estrutura variar  
 Cantando rap samba laiálaiálaiá  
 Deixo a temperatura do recinto quente  
 Com o microfone na mão  
 Abalando tudo pela frente  
 Eu entro no samba com meu Hip Hop[...]  
 (Marcelo D2, Batucada, 1998)

O papel do Mc na música é mesmo o de entrada no samba, que corresponde a base musical, com suas rimas, incluído a batida do Dj na levada. O autêntico dentro da produção do Mc reverencia a influência da música brasileira, extrapolando referenciais ligados a matrizes musicais norte americana, enquanto elemento preponderante na sua afirmação e posicionamento dentro do gênero.

### (C) Sexualidade

Inicialmente, sendo a sexualidade o principal foco de análise nesse momento deste trabalho, é importante salientar que, aqui ela é compreendida como uma construção social, a qual manifesta-se de maneira atrelada a diferentes grupos sociais, atravessada por transformações de ordem histórica, no que se refere a práticas ligadas ao corpo e ao sexo.(MATSUNAGA, 2008)

Tratando-se da cultura Hip Hop, grande parte da pesquisa acadêmica que se debruça diante da discussão da sexualidade dentro das práticas culturais do movimento, detém-se na discussão que toca questões de gênero, a partir da identificação e problematização da falta de protagonismo das mulheres, o qual será tratado na próxima categoria desta análise, bem como no que concerne a representação das masculinidades negras presentes nos discursos do RAP.

Nesta categoria, me deterei a analisar as sexualidades representadas no gênero, como parte constituinte na construção e reafirmação de discursos capazes de delinear padrões estéticos, sejam nos shows ou até na musicalidade, e posicionamentos políticos chave no entendimento das dinâmicas que conformam e identificam o gênero.

As narrativas do RAP, intimamente ligadas a relação entre os Mc's e seus bairros ou territórios, a partir da descrição da realidade vivida por ele ou por qualquer outro morador ou moradora dessas comunidades, são, como já mencionado nas partes anteriores desta análise, aspecto fundamental na construção dos valores de autenticidade atrelados ao gênero. Saber de

onde vem, e para onde vai, e mais ainda, saber contar suas histórias de maneira pessoal, mas com elementos que fazem parte do cotidiano de toda uma comunidade de pessoas, parece ser um dos atributos fundamentais na afirmação e confirmação de pertencimento dos Mc's dentro do RAP.

Um outro ponto a ser considerado e fixado desde o início desse momento da análise são os referenciais de sexualidade que operam de maneira hegemônica dentro do gênero. Nesse caso, seria possível analisar a sexualidade atrelada as disputas de autenticidade do RAP de uma forma global, uma vez que, a voz oriunda das masculinidades protagonizadas no gênero, a qual silencia mulheres e homossexuais, e coloca o homem como centro dos discursos levantados, não é uma característica do RAP produzido no Brasil, muito menos pode ser compreendida com ponto inerente ao gênero. Não foi o RAP que colocou o homem em posição privilegiada em relação a minorias, mas sim, opera apenas como mais um organismo contido na dinâmica social do machismo e da misoginia, através da reprodução e reafirmação de tais paradigmas.

Possivelmente, a maior exacerbação dos modelos de sexualidade presentes no RAP, foram e são produzidos pelo Gangsta Rap\*, isso não quer dizer que apenas tal vertente é responsável pelas definições de sexualidade do gênero, mas que as coloca em posição central e exagerada em seus discursos:

É certo, porém, que o RAP nos EUA possui um caráter particular, o que inclui uma rivalidade entre os representantes da costa leste (NYC, Washington, Miami) e oeste (Los Angeles, San Diego, Seattle), além de um tipo de RAP conhecido como *gangsta-RAP*, estilo “gângster” marcado por privilegiar abordagens duras contra a brutalidade da polícia (violência recíproca), pela depreciação das mulheres, pelas rixas e ódio mútuo entre “tribos” rivais, pelo tráfico de drogas nas ruas e nos guetos das metrópoles, pela ostentação de poder econômico, exaltação da luxúria e de armamento pesado. (RIGUI, 2001, p50)

No trecho acima, o autor faz uma breve descrição do gangsta-RAP, e o considera enquanto característica específica do RAP estadunidense, mas que manifesta-se dentro do gênero, independentemente em qual local do mundo ele está sendo desenvolvido, entretanto nos fornece pistas sobre para onde observar quando se trata de pensar as masculinidades presentes no RAP. Ao estilo *gangstade* fazer RAP, os papéis sociais definidos a partir da afirmação de um tipo de masculinidade, não são muito diferentes do que se apresenta em algumas instituições sociais, ou em outros gêneros musicais. Os valores atrelados a masculinidade dos Mc's recaem sobre a afirmação de sua virilidade, sua autonomia ou capacidade de resolver problemas com possíveis rivais ou com a polícia, a objetificação da

mulher, o uso da violência como instrumento de controle e defesa social, e a conquista do poder econômico.

A masculinidade fabricada pelos Mc's, são papéis exercidos frente a disputas não apenas com as mulheres presentes no RAP, mas, sobretudo, com a figura do homem branco. Os discursos levantados colocam-se frente a frente com o poder do homem branco, o qual, nas narrativas do cotidiano nos guetos, não é capaz de exercer poder algum, fora do alcance de leis e instituições que os protegem. Dessa forma, o racismo é fator determinante no entendimento das dinâmicas circunscritas nos padrões de masculinidade propostos pelo RAP.

(...) tomar a virilidade como fator explicativo da masculinidade negra, implica considerar o efeito causado pelo sistema de supremacia branca patriarcal capitalista. A virilidade do homem negro não pode ser tida, nesse caso, como um valor masculino em si, mas sim como um efeito reativo a uma condição de subalternização racial inerente a sociedades ex-escravistas, onde o modelo hegemônico que deve ser alcançado é o do patriarcado, o poder viril exercido plenamente pelo homem branco. O rap não consegue fugir a essa proposta e, reativo a esse desafio, vê no exercício da virilidade e sua ostentação, o caminho para desafiar o homem branco, seu interlocutor e oponente. (ROSA, 2006, p. 81)

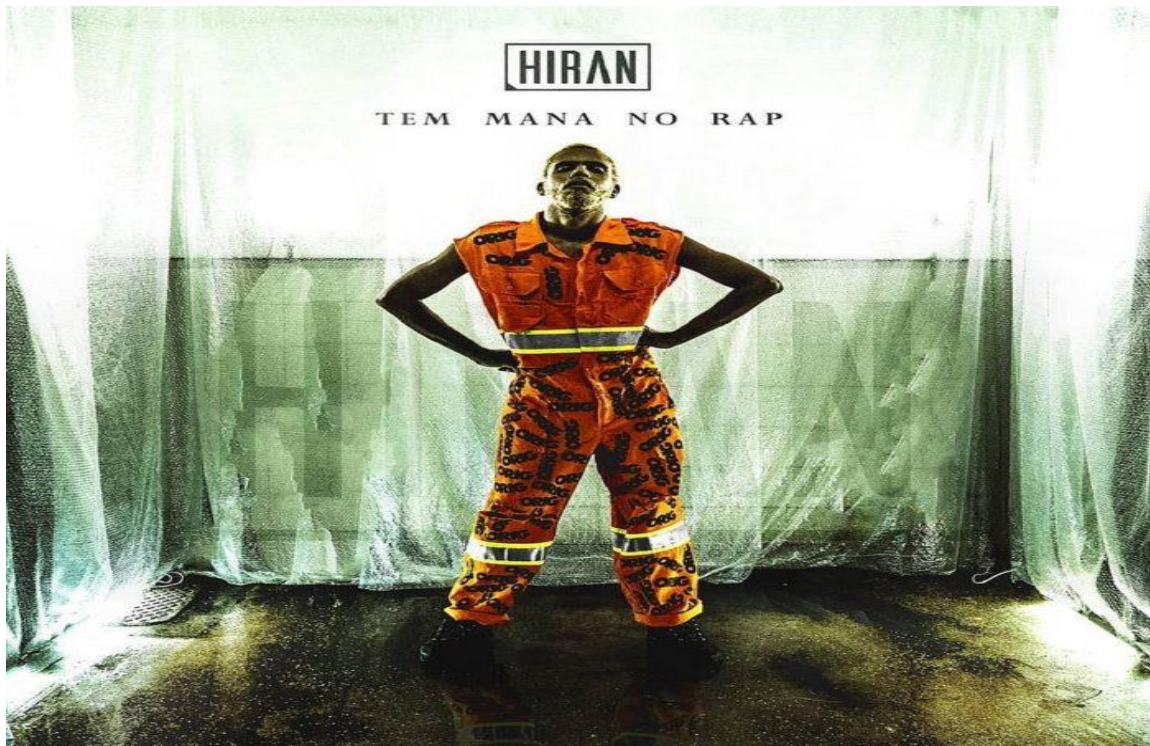
Desde fins da década de 80, o RAP é difundido no Brasil, mas apenas no ano de 2014, o cenário musical do gênero parece ter tornado propício a emergência do primeiro Mc a declarar-se gay, demarcando a representatividade da comunidade LGBTQ. Jeferson Ricardo, o qual atende pelo nome artístico de Rico Dalassam, inaugurou sua carreira com o lançamento do EP "Modo diverso", que trazia como seu principal discurso, justamente, a aceitação da sexualidade. Diante da emergência desse discurso, acomodado no orgulho a diversidade, o Mc não só coloca em xeque os paradigmas possíveis do RAP, através das representações de sexualidade hegemônicas, mas, sobretudo, força a uma expansão dos limites de pertencimento ao gênero. Dessa forma, também não deixa de ser um movimento de ocupação de espaços, os quais, nem imaginava-se existir dentro da dinâmica do RAP brasileiro.

Dentro dos contornos desta análise, ainda que corroborando com a importância da declaração de uma sexualidade considerada desviante pelos padrões heteronormativos operantes na sociedade, por um Mc, que transforma parte de sua subjetividade enquanto gay, em um discurso político dentro do RAP, tal ato, não corresponde a total complexidade da disputa do gênero suscitada pelo artista, e nem pode ser considerado isoladamente. Os desdobramentos dentro da dinâmica do gênero é o que mais importa nesta análise, e nesse caso, o aparecimento de tal discurso insere no RAP modelos outros de estética imagética, e nas maneiras de se representar, sobretudo nos usos atribuídos e vinculados as tradições contidas não apenas no RAP, mas no movimento Hip Hop como um todo.



Em março de 2018, um álbum intitulado “Tem mana no Rap”, do Mc Hiran, foi lançado no circuito nacional. Após alguns anos de Rico Dalassam declarar-se gay, e de trazer questões de sexualidade para o RAP, o contexto permitiu que vozes, carregadas de discursos correspondentes ou aproximados, também se fizessem presentes na disputa em torno do que faz parte do gênero, e sobretudo nos discursos possíveis de existência dentro do RAP.

Figura 1- Capa do EP “Tem mana no RAP”, do Mc Hiran, lançado em 2018



Fonte: Retirado da internet, 2018.

A primeira música, de mesma intitulação que o álbum, funciona como uma apresentação ao tipo de trabalho que Hiran pretende desempenhar ali, paralelamente ao levantar de uma voz que reivindica seu espaço dentro do gênero, convocando sua homossexualidade como principal tônica de sua afirmação enquanto Mc. Inserido no contexto de um gênero musical dominado por produções de Mc's homens e heterossexuais, pareceu necessário ao Mc, como meio possível para a abertura de questionamentos desses padrões, iniciar seu discurso com uma defesa a presença e permanência de Mc's que incorporem em seus discursos a diversidade sexual.

A estratégia discursiva utilizada por Hiran através de sua música, orienta-se na direção de suas narrativas enquanto um Mc gay, e é justamente dessa afirmação de sua subjetividade que o Mc disputa sua autenticidade dentro do gênero musical. Nesse sentido, o discurso trazido por Hiran coloca o RAP como o lugar da diversidade sexual, e como um espaço capaz

de tratar das problemáticas da comunidade LGBTQ de forma legítima e bem justificada. Essa nuance trazida pelo discurso do Mc, considera as potencialidades do RAP, não apenas como um gênero musical apropriado para tratar de problemáticas causadas pela pobreza, violência ou racismo, enredos principais na identificação do gênero, mas o considera como um espaço adequando para tratar de problemas de grupos sociais minoritários.

Mesmo que o álbum corresponda a produção de estreia do Mc no circuito de RAP nacional, já posiciona-se como uma resposta frente a discursos que questionassem seu pertencimento ao gênero. No trecho de “Tem mana no Rap” o Mc nos diz:

[...]também sou do rap, sou do meu jeito,  
 Tenhomeu povo, meus corre direito,  
 Seu preconceito eu não aceito,  
 Entro na cena e exijo respeito,  
 Oh, o viadinho chegou,  
 O rap não é pra tua laia,  
 Vai dar o cú para lá,  
 Não agüenta com os homens, se saia! [...]  
 (Hiran, Tem mana no Rap, 2018)

O RAP aparece retratado nesse trecho como um lugar de rejeição a sua figura enquanto Mc, respaldado por um argumento homofóbico, o qual, considera inaceitável como parte do gênero a presença de um Mc gay. Certamente, a homofobia dentro do RAP, não constitui-se como uma característica específica do gênero, ou que sirva de elemento de identificação do gênero, ele é o sinal da reprodução de um problema presente ativamente em todas as esferas sociais, no entanto valores aquém da sexualidade hegemônica dentro do RAP, são alvo de intensa coerção, como no trecho da seguinte música do Mc mineiro Djonga\*:

[...] Tô olhando da janela, sociedade escrota  
 Caras que pagam de macho, com o pau na boca  
 Bando de pau no cú  
 Bando de pau no cú  
 Nesse quesito serão premiados  
 HorsConcours [...]  
 (Djonga, Olho de Tigre, 2017)

Nesse verso, o discurso estabelecido produzido pelo Mc o posiciona enquanto um observador inconformado do estabelecimento de mazelas sociais, relaciona a realidade com uma dualidade entre mocinhos e vilões. Quem seriam esses mocinhos o Mc não deixa determinado em sua idéia, mas um possível vilão, é imediatamente identificado e atacado justamente pelo viés da sexualidade.

A disputa estabelecida pode até ter sido intencionalmente construída para criticar o grupo de pessoas considerados pelo Mc como responsáveis pelos problemas presentes em seu imaginário enquanto criou esses versos, no entanto, ele o faz a partir de sua afirmação enquanto macho verdadeiro, baseado em modelos de representação da sexualidade tradicionalmente estabelecidos dentro do gênero, desconsiderando como macho qualquer outro tipo de atitude desviante de suas referências.

Esses tipos de versos, construídos como uma resposta a um possível ataque, relaciona-se com a tradição das batalhas de rima de rua, bastante presente na formação e consolidação do gênero desde o início de seu desenvolvimento, considerando-se suas manifestações em todo o mundo. A batalha entre Mc's é um dos pilares que compõem a dinâmica de formação de novos Mc's, e de ampliação de ouvintes, e sua linguagem é caracterizada justamente pelo enfrentamento de ideias entre Mc's oponentes. Nesse sentido, o discurso levantado por Hiran e Djonga remete a habilidade de criar respostas as provocações das batalhas, estabelecendo suas referências dentro do gênero como uma maneira de reforçar seu pertencimento.

O teor das batalhas coloca, necessariamente os Mcs em posições antagônicas, ainda que não seja permitido por regras previamente estabelecidas ali, dirigir ao oponente ataques de ordem pessoal, os discursos evocados têm que se sobrepor ao outro, elegendo um vencedor. A observação da dinâmica presente nas batalhas permite perceber, o quanto os discursos levantados pelos diferentes Mcs, mesmo em contextos completamente diferentes entre si, por lado reforça o que já está estabelecido como pertencente ao gênero, e por outra força os limites já fixados sugerindo novos sentidos ao que se pode identifica como RAP.

No caso de Hiran, seus versos são reforçados, sobretudo pela atuação em seus videoclipes, disponibilizados em seu canal no YouTube, permanece dentro do conjunto de gestos e encenações facilmente identificadas como parte do gênero, pela forma de gesticulação das mãos, com posturas imperativas que sugerem uma fusão entre a aceitação de si e o enfrentamento ao seu diferente, a seus agressores. Por outro lado, o próprio Hiran, coloca-se em diferenciação em relação a outros Mc, não apenas quando diz "...Também sou do Rap/ sou do meu jeito..." , mas sobretudo, na exaltação da moda em seus figurinos que fogem do comum do RAP, ligado a roupas de vestuário esportivo, bonés, tênis e , por vezes, jóias, e em sua expressão corporal, bastante ligada aos espetáculos ao vivo de cantoras de sucesso global, como *Beyoncé*, *Lady Gaga* ou *Rihanna*, especialmente quando o corpo é colocado como elemento ativo na construção dos discursos.

Sendo Hiran, o segundo Mc assumir sua homossexualidade dentro do RAP, parece ser razoável notar similaridades, especialmente na atuação, entre seu trabalho e o de Rico

Dalassam. Os dois Mc's, tensionam o gênero a partir da validação de suas sexualidades através de suas atuações, construídas a partir de referenciais de masculinidade não hegemônicos dentro do RAP.

Figura 2 - Capa do álbum “Orgunga”, de Rico Dalasam, lançado em 2016 X Registro do grupo *Grandmaster flash & the furious Five*, anos 70.



Fonte:Retirado da internet, 2018

As roupas utilizadas pelos Mc's, tanto em performances ao vivo ou em gravações de videoclipes, já orbitou lógica diferenciada do que é reconhecidamente hegemônico nas produções do gênero. A lógica do RAP, no início de manifestação do movimento Hip Hop nos Estados Unidos, o Mc operava como um mestre de cerimônia, um artista capaz de entreter os ouvintes, e incrementar com rimas a trilha sonora dos Dj's.

Figurino e espetáculo, ajudavam a deslocar o imaginário das festas dos Dj's em espetáculos de grande plateia, e esse era, justamente, o tipo de apresentação contido e esperado dentro do contexto do RAP naquele momento. As semelhanças entre as imagens dos Mc's da figura acima, também nos diz sobre como os modelos de masculinidade são fluídos, mesmo quando observados a partir da expressão dentro de um gênero musical.

A esquerda da figura corresponde a capa do segundo álbum de Rico Dalasam, lançado em 2016, chamando a causa o discurso da diversidade sexual dentro do RAP, e a direita da figura é um registro de um dos primeiros grupos formados dentro do gênero: *Grandmaster Flash & The Furious Five*. Ainda que, de forma similar, Rico Dalasam e Hiran, façam entrada na disputa de autenticidade do gênero, por atuações que desconstruam os modelos de masculinidade e sexualidade do RAP, propositalmente ou não, remetem a exibições de Mc's da década de 80, precursores do gênero nos Estados Unidos.

O entendimento das representações de sexualidade dentro do RAP, parece orbitar por limites tênues de interpretações e produções de sentido, que tomam forma e ganham força, a

partir dos contextos atrelados a dinâmica do gênero em suas diferentes temporalidades e nas diferentes nuances de suas representações. A noção de autenticidade, perpassa pela esfera das sexualidades, em que não atua apenas como uma confirmação do pertencimento dos Mc's ao RAP, mas sim, assim como as categorias anteriores desta análise, parece ser um dos aspectos responsáveis por parte fundamentalmente necessária para o estabelecimento de aspectos inerentes ao RAP, de perfil combativo diante do inimigo iminente, a partir da máxima valorização do paradigma do homem negro heterossexual, como principal discurso dos guetos.

#### **(D) Gênero**

Frente a extrapolação de limites territoriais e de momentos históricos, a música RAP dissipou-se por todo o mundo, e foi parte central na globalização da cultura Hip Hop\*. Desde os primeiros momentos de desenvolvimento do RAP no mundo, a figura feminina fez-se presente na construção das dinâmicas pertencentes ao gênero musical, no entanto, a invisibilização dos papéis da figura feminina no movimento através dos anos, ainda perdura de forma latente.

Possivelmente, tratar a posição da mulher dentro do movimento Hip Hop, como alvo de um processo de invisibilização, sobretudo, dá pistas de como as definições de gênero operam como vetor, ora determinante, ora influenciador, de como o Hip Hop é lido socialmente, e, mais ainda, como o RAP é compreendido a partir daí. Dessa forma, esta análise não pretende, como muito frequentemente aparece em trabalhos acadêmicos, se deter na identificação e problematização do conteúdo lírico das músicas, em que, a mulher é hegemonicamente representada através de sentenças de ordem misógina e sexista pelos Mc's. Interessa a este trabalho, dentro desta categoria, observar os modos como as determinações de gênero interferem e modificam os limites do RAP.

O ambiente do RAP, é considerado como um espaço preenchido e comandado por homens. Reservando a mulher um papel secundário, respaldado na idealização machista do RAP como um espaço de práticas, e valores essencialmente masculinos, ou na observação da numerosa quantidade de homens, em relação a quantidade de mulheres atuantes.

Aparentemente, é um fato consolidado que a quantidade de homens envolvidos com a música RAP é superior a contribuição feminina ao gênero, no entanto, frente a invisibilização dos personagens femininos, desde o início do estabelecimento do gênero, fica difícil mensurar o quanto de tal ausência feminina no cenário do RAP corresponde à realidade, ou se, simplesmente a ação feminina é ignorada por Mc's e ouvintes.

Há expressivo número de mulheres envolvidas com as atividades do RAP, seja enquanto Mc's, Dj's, B-girls ou nos bastidores, em comunidades, mas esses espaços ocupados por mulheres, ainda que as mulheres venham conquistando cada vez mais espaço no contexto do RAP, ainda encontram-se em grande defasagem em relação aos espaços que os homens têm alcançado, ainda mais que apenas eles, conseguem alcançar grande notoriedade, de ordem nacional com suas músicas.

Analisar as formas de representação encontradas pelos Mc's, para falar das mulheres presentes em suas vidas, nos fornece caminhos possíveis em direção a compreensão, de como a figura da mulher vem sendo inserida nas histórias contadas pelos Mc's. Tal tradição lírica é capaz de fazer perceber como os Mc's masculinos referem-se as mulheres, mas não é capaz de revelar, e nem parece ser sua intenção, como as mulheres se veem e como se representam em meio ao RAP.

Os modos de participação da mulher disputam o próprio gênero RAP, já de antemão, por deslocarem a narrativa lírica das músicas, dos referenciais de masculinidade consolidados no RAP, oferecendo, então, novos pontos de observação dos cotidianos urbanos, mesmo que o conteúdo produzido por mulheres, esteja automaticamente livre de ideias e comportamentos machistas.

Ciente do tipo de ambiente hostil ao qual estão inseridas, parte significativa dos discursos levantados pelas Mc's, reivindicam suas atuações como formas genuínas de utilização da cultura Hip Hop, e mais especificamente da música RAP. O ambiente masculinizado parece empurrar as mulheres para fora dos limites do contexto musical, mas seus discursos colocam-se em posição de enfrentamento diante da hegemonia masculina, afirmando seu pertencimento e relevância dentro do gênero musical:

Ororo de quebra ateio fogo nesses péla  
 que tem o ego entre as pernas , pode crê!  
 Meu flow tipo flecha, miro e quando te acerta  
 faz seu coração tremer  
 Vim pra te acordar, fazer toda preta se amar  
 mais que o Kanye ama o Kanye  
 Camélia liberta, passou dos comedia  
 Pra tocar o céu tipo Kanye  
 Flow Thais Araújo fí  
 Colocando o mundo na palma da mão  
 É a Xica da Silva com arma na mão  
 Minha arma ta atirando informação  
 Minhas rima te choca, é o rap em ação  
 Esssasmina te choca, bem Nina Simone  
 Foda desde antes, poetiza sou  
 Foco na missão então faço por onde(...)  
 (Drik Barbosa, Espelho, "Camélia", 2018 )

No trecho acima, a Mc estabelece seu lugar no RAP, já determinando a importância de seu discurso, e o que objetiva alcançar com suas produções musicais. Em primeiro momento, a autora coloca-se de forma contrária a hegemonia masculina, como se estivesse em um duelo de rimas, em que sua capacidade de rimar, ou a qualidade de seu *flow* fossem armas eficientes para desbancar a posição de dominação e controle dos homens na música RAP.

Figura 3- Capa do EP “Espelho”, de Drik Barbosa, lançado em 2018



Fonte: Retirado da internet, 2018.

A figura acima corresponde a capa do EP\* de estreia da Mc, intitulado “espelho”. A imagem da Mc é colocada como reflexo de um espelho, mas quem o está olhando é o espectador. A relação estabelecida, então, é a sugestão de correspondência entre a imagem de quem a olha, e ela mesma, como se as histórias, as vivências da Mc, pudessem, de alguma forma, corresponder a de qualquer outra pessoa que a escuta. A ideia chave vinculada ao discurso trazido por Drik Barbosa, é o da representatividade, de trazer referências femininas e feministas para dentro do RAP:

Ao desafiar a predominância dos rappers do sexo masculino, as artistas raps do sexo feminino não só demonstram que possuem competências líricas, como também – na sua luta para sobreviver e prosperar dentro desta tradição – criaram espaços a partir dos quais podem disseminar mensagens pujantes de mulheres negras e de perspectivas feministas negras. (KEYS, 2004, p. 265)

Dessa forma, o trabalho da Mc, reafirma seu lugar enquanto mulher Mc, do ponto de vista de uma mulher negra, preocupada nas observações, na denúncia e no questionamento de problemas pertencentes aos problemas sociais causados, também pelo racismo. No RAP brasileiro, as questões de gênero começaram a ser introduzidas por mulheres, as quais passaram a incorporar, como tônica principal de seus trabalhos, o discurso feminista, questionando o próprio RAP e suas práticas machistas.

Drik Barbosa, autora do verso transcrito anteriormente, é uma das Mc's que ganharam notoriedade no cenário musical do RAP no Brasil, por utilizar sempre rimas de ataques contundentes aos padrões de masculinidade afixados socialmente e musicalmente.

De maneira diferente, como exemplificado com o trabalho de Drik Barbosa, parte das mulheres envolvidas com o RAP, existem Mc's que parecem estar mais preocupadas e engajadas com sua afirmação enquanto artista nesse cenário musical, sem acoplar em seus discursos, qualquer tipo de mensagens ou idéias feministas. Nesse caso, a forma de disputa pelo espaço da mulher, é feito dentro do tradicionalmente esperado e consagrado, carregando de gestualidades, ideias, vestimentas e padrões de conduta contidos e perdurados dentro do RAP. As Mc's que assim caminham, disputam seu espaço através da tradição, dos lugares já imaginados, e normalmente ocupados pelos Mc's masculinos.

Figura 4- Capa do EP “Transgressão” , de Clara Lima, lançado em 2017 X *frame* do videoclipe “ Diário de um detento” , de Racionais Mc's, lançado em 1998.



Fonte: Retiradas da internet, 2018.

As duas imagens acima são de Mc's que produzem o que é chamado de Rap *Gangsta*, e suas imagens, de maneira similar estão convocando elementos tradicionais dentro das



narrativas automaticamente identificadas como pertencentes ao RAP. A imagem à direita, corresponde a uma das cenas de um dos videocliques de maior repercussão, não apenas no circuito da música RAP, mas de toda a produção musical brasileira, protagonizado por Mano Brown, um dos integrantes do Racionais Mc's, no ano de 1997.

No clipe, o Mc atua como um detento, demonstrando parte do cotidiano dos encarcerados, discutindo o crime e a violência gerada a partir do descaso das autoridades legais com a situação dos pobres e negros do país, corriqueiramente transformados em detentos pelo sistema opressor que os cerca.

A temática envolvendo o crime, a construção das imagens dos Mc's como *gangsters* ou como presidiários, a ambientação do clipe feito em uma prisão verdadeira, e o discurso preocupado com a contenção da criminalidade, e a melhora de vida do povo marginalizado, levantado pelo grupo paulistano nesse videoclipe, e também muito presente ao longo de toda a produção musical do Racionais Mc's, correspondem ao conjunto de características tradicionalmente valoradas dentro do RAP. O teor de enfrentamento, a discussão sobre o crime e a atuação de forte engajamento social do grupo, são algumas das características que ajudaram a consolidar e a disseminar a música RAP no Brasil, desde o início de seu desenvolvimento.

Já a imagem à esquerda, pertence a capa do EP da Mc mineira Clara Lima, lançado em 2017. A Mc ganhou notoriedade a partir de sua habilidade de produzir músicas contidas no esperado por fãs e Mc's que sustentam a primazia da essência do RAP frente a qualquer outro tipo de inovação passível de ser incorporado. Esse é parte do discurso dominante que paira sobre todo o Hip Hop, sobretudo no RAP, caminhando em prol da legitimação de artistas específicos e práticas bem determinadas.

A fotografia da capa do EP dá pistas sobre, o que o ouvinte irá encontrar nas músicas da Mc. O discurso trazido por ela funda-se em narrativas sobre o crime, a violência, com a presença de versos politizados, de reivindicação de direitos, mas com vestígios da misoginia, sempre latente no Rap *Gangsta*. A ostentação e a tentativa de demonstração de poder, também são pontos trazidos pela Mc, pontos fundamentalmente presentes na música RAP.

Dessa maneira, a transgressão, nome que intitula o trabalho, se dá não por forçar paradigmas dentro do seu contexto enquanto Mc feminina, mas sim por tratar-se de uma mulher produzindo músicas, atuações e comportamentos sempre reservados a atuação masculina. Nesse caso, sua autenticidade é afirmada a partir das conexões estabelecidas entre a Mc e as tradições do RAP.

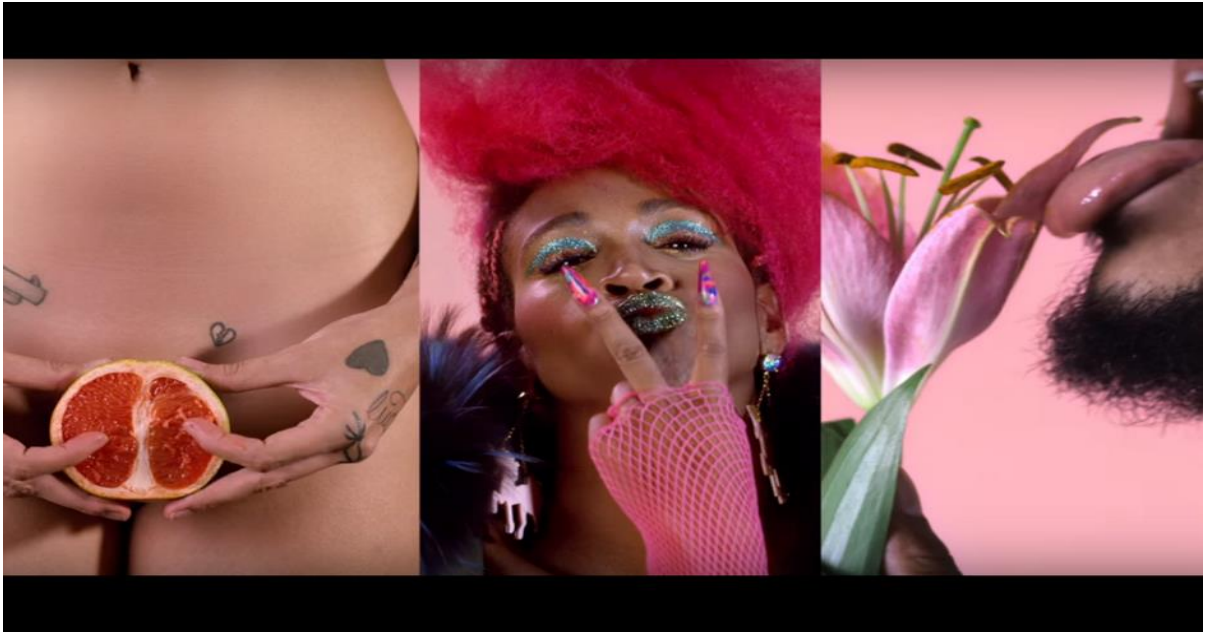
Clara Lima parece estar mais preocupada em afirmar-se enquanto artista, na tentativa de provar-se capaz de executar o que vem sendo feito pelos homens, tornando o assunto do crime e da violência como ponto passível de ser discutido dentro do RAP também por mulheres. Por certo, são vários os papéis desempenhados por mulheres em toda a cultura Hip Hop, e eles não são engessadas, nem são capazes sozinhas de representar toda a trajetória de grupos ou artistas, por vezes, podem apresentar-se de formas diferentes em momentos e contextos iguais, ou de maneiras diferentes em fases diversas, podendo chegar, em alguns casos, a própria contradição:

(...) É deste modo que tanto nos podemos deparar com versões femininas de *Gangsta rap*, através das quais se celebra a violência ou se proclama a misoginia, como com versões nitidamente politizadas, reivindicando-se direitos e denunciando-se injustiças (por exemplo, expondo a dominação masculina ou a opressão racial) ou, ainda, versões que tiram partido dos estereótipos que envolvem a sexualidade feminina (tanto heterossexual como homossexual) e, em sentido mais amplo, do erotismo inscrito na própria presença corporal e na gestualidade femininas. (...) (SIMOES, J.A.2013, p.111)

Entre os estereótipos que o autor cita no trecho acima, permanecendo em sua linha de pensamento, considerando a multiplicidade identitária que compõe o ambiente do RAP, uma figura de dentro que ganhou relevância nacional, e traz em parte de seu trabalho um estereotipo possível dentro dos limites da música RAP é a Mc Karol Conka. A Mc sempre manteve em seu discurso posicionamentos em prol de perspectivas feministas, e sua leitura social utiliza-se da lente analítica social, considerando-se especialmente sua condição enquanto mulher e negra. Parte de sua atuação e de nuances incorporadas em suas músicas, conectam-se com o estereótipo identificado comumente, como similar ao de divas pop, muito bem representadas na figura de cantoras como *Beyoncé*, *Rihanna*, *Lady Gaga* ou *Madonna*\*.

O discurso que Karol Conka preocupa-se em levantar e reafirmar dentro do RAP é o da liberdade feminina, a possibilidade de tratar de qualquer assunto que lhe for caro, enquanto mulher e negra, dentro do tipo de linguagem musical que ela desempenha. Em seu clipe, de música também inédita, intitulado “Lálá”, lançado em 2017, a Mc estabelece uma conversa, em que tenta expor a falta de habilidade e sensibilidade de alguns homens no momento do sexo, ao mesmo tempo em que sugere instruções para o sexo oral ser bem feito.

Figura 5 – *framedo* videoclipe “Lálá”, de Karol Conká, lançado em 2017



Fonte:Retirada da internet, 2018.

O ponto focal no argumento levantado pela Mc, é a liberdade sexual da mulher, mais precisamente, a possibilidade de falar sobre sexo, e ainda mais, sobre como ela gostaria que o sexo acontecesse. As imagens vinculadas no videoclipe são inusitadas, e ajudam a demarcar seu discurso, não deixando dúvidas sobre o que a Mc está falando, e para quem. Logo nos momentos iniciais, Karol Conka cita a figura do homem, que cheio de si decide compartilhar suas experiências sexuais, se gabando por seu desempenho e pela quantidade de relações desenvolvidas por ele, estereótipo este muito reproduzido em letras e comportamentos dos Mc's masculinos, mas logo desconstruído pela Mc, identificado apenas como parte do machismo presente na atitude dos homens. Contrariando o imaginário fabricados por esses homens, a Mc desqualifica seus argumentos, atacando justamente sua suposta virilidade.

Sua disputa de espaço, é promovida pela reafirmação da figura da mulher, combativa a ideias e atitudes machistas, direcionando seu argumento na desconstrução de paradigmas de masculinidade, a partir de um assunto muito estimado aos homens, mas narrado a partir da perspectiva de uma mulher insatisfeita com as situações já postas. O ponto diferencial em seu discurso, é trazer a sexualidade feminina para um lugar comum, tratado de forma aberta e livre de pudores, delimitações ou juízo de valor.

Não é possível perder de vista que, o momento social vivido pela Mc, em que a discussão sobre questões de gênero tem ganhado certa relevância no meio social, e a todo momento, vozes femininas levantam-se contra a manutenção da dominação masculina, não apenas no RAP, mas na música brasileira de forma geral, possibilitou que seu discurso fosse levantado, e mais ainda, que fizesse sentido para seus ouvintes. Também não trata-se de uma

inovação intrínseca ao trabalho de Karol Conka tratar da sexualidade feminina de maneira fluida e livre, outras artistas brasileiras já o fizeram, especialmente fora do RAP.

O que Karol Conka força a trazer para a música é a situação da mulher no máximo exercício discursivo de liberdade sexual, pouco presente no RAP, mesmo que contabilizando a atuação de Mc's do sexo feminino. A Mc impõe-se a partir da diferença, tensionando os limites do seu gênero e do gênero musical ao qual faz parte. A potência de sua afirmação não recai, apenas na presença da mulher nesse contexto, mas sobretudo, pela possibilidade e pela necessidade, de tratar de qualquer assunto, assim como os homens Mc's vem fazendo, desde sempre, no ambiente do RAP nacional.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao longo de todo o desenvolvimento dos capítulos anteriores, o esforço nesse trabalho foi em direção a compreensão do RAP enquanto gênero, a partir da observação, identificação e catalogação dos discursos e disputas contidos nos fragmentos analisados mais detidamente no item 4.

Os eixos de disputas, correspondentes as categorias organizadas no capítulo de análise, tomaram forma a partir de uma imersão nos conteúdos de RAP produzidos no Brasil, de diferentes momentos históricos, em que os valores de autenticidade eram chamados em causa nas disputas em torno do próprio gênero. Compreender o que está sendo disputados dentro do gênero, o motivo pelo qual se disputa determinados aspectos, e de que maneira grupos promovem certas disputas é poder observar as dinâmicas empregadas nos discursos com a finalidade de ocupar espaços, de reivindicar poder.

No RAP, a importância da correspondência de suas produções com grupos sociais específicos, reforça ainda mais a relevância de tentar manter os limites do gênero bastante contornados, em prol de um essencialismo supostamente necessário para manter o organismo vivo e fiel a seus propósitos enquanto instrumento de transformação social. De forma controversa, localiza-se justamente, nos pontos de delimitação, de engessamento, o combustível necessário para testar os limites do gênero, propondo renovações, releituras, ou até mesmo o rompimento com parâmetros, ações e discursos tradicionalmente estabelecidos.

A potência de denúncia, de reflexão sobre fatos presentes na vida de toda uma comunidade, ou nas nuances do cotidiano de cada pessoa, mostrou-se atraente para a exposição de demandas de outras comunidades, como a das mulheres e do grupo LGBTQ+. As narrativas de artistas que não vivem em comunidades pobres, e que não pertencem a

realidade da classe pobre, e da classe média, mas que mantinham em suas narrativas, enredos, estéticas e sonoridades seguramente localizadas dentro do RAP, também passaram a fazer parte do gênero e a disputar espaço com narrativas convencionais.

As nuances, ambiguidades e paradigmas inseridos no RAP brasileiro, trabalhados ao longo de toda monografia foram possíveis de serem identificadas e analisadas a partir das reflexões sobre Gênero (FRITH, 1998; GOMES 2002). O RAP é plural, ele funda-se dessa maneira, e refletir sobre ele, preso a fórmulas, rotulações, demarcações e limites mercadológicos reduziria as potências contidas nos processos de disputa estabelecidos pelos discursos.

O objetivo foi em direção da compreensão do RAP, enquanto um gênero que mantém suas marcas musicais, performáticas e estéticas, mas que é um organismo vivo, com limites, mas não delimitações rígidas. Frente a uma produção tão plural, seria pouco provável imaginar um RAP feito no Brasil sem que tenha se influenciado por, ao menos, o Funk e o Samba, gêneros extremamente populares e que também estabelecem forte relação com a favela. O RAP não é parte da música brasileira, destacado e isolado em algum outro lugar, ele é parte desse conjunto, e funciona a partir dessa rede. Os momentos históricos também ajudam na compreensão do que os discursos estão disputando em dado momento, e da maneira são formulados e expostos.

Nesse sentido, a expectativa do presente trabalho é de contribuir, a partir das reflexões aqui formuladas e desenvolvidas, para as discussões sobre gênero musical, noção central nas pesquisas na interface comunicação e música, mas sobretudo, na ampliação das investigações focadas no RAP. O aspecto afetivo, na relação da autora enquanto fã, também implica reflexões e análises, deixando rastros do político e dos sentimentos desenvolvidos com os objetos escolhidos. A crença aqui é de que, ao assumir o político presente na maneira como os estudos e análises são construídos, reconhece-se também uma potência contida nas subjetividades acionadas.

É importante ressaltar aqui também que, como todo trabalho de pesquisa, existem limites e pontos que foram desenvolvidos de forma sucinta, pelas limitações de formatação que este tipo de trabalho necessita, e sobretudo por entender que os esforços de pesquisa são processuais, e as questões contidas aqui não encerram as possibilidades analíticas. As categorias dispostas no item 4 poderiam, cada uma delas, se desdobrarem em quatro outros trabalhos diante da grande quantidade de material artístico produzido.

Por fim, o desejo é de dar continuidade a pesquisa, na pós-graduação, tomando para si alguma das quatro categorias analíticas mantendo no horizonte aspectos da ordem do sensível,

dos afetos. O olhar sobre as estruturas e mecanismo de poder e hegemonia não deixarão de existir no percurso de pesquisa, já a partir do que convoca a autora pessoalmente, sempre no sentido de livrar-se e livrar o olhar de amarras, engessamentos, mirando sempre os espaços, discursos, afetos e ações de emancipação de si e dos que nos rodeiam.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUM, Argemiro J. O Desenvolvimento Econômico Brasileiro. 27. Ed, Petrópolis, Editora Vozes, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense, 2008.
- HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- HIP HOP Evolution**. Direção: DarbyWheeler. Produção :DarbyWheeler, Sam Dunn e ScotMcFadyen. Toronto: HBO Canada, 2016. Streaming (180 min).
- GOMES, Itania. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista Famecos**, vol. 18, no. 1. Porto Alegre: 2011.
- \_\_\_\_\_. Articulações entre música e tecnocultura no Led Zeppelin. In: XXIV Encontro anual da COMPÓS, 2015, Brasília. **ANAIS DA XXIV COMPÓS**, 2015.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. **Do samba ao RAP: a música negra no Brasil**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Campinas, 1998.
- GUMES, Nadja V. C. **A música faz o seu gênero: Uma reflexão sobre a importância das classificações para a compreensão do processo comunicacional da música popular massiva a partir do estudo de caso do indie rock**. Tese de Doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador, 2001.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio/Apicuri 2016.
- \_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 5.ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Da diáspora**. 1.ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- JANOTTI JUNIOR JR, Jeder. **Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003b.
- \_\_\_\_\_. À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista Eco-Pós*. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/ UFRJ, vol.6, n.2, 2003c, p. 31-46.
- \_\_\_\_\_. Música Popular ou Música Pop? Trajetórias e Caminhos da Música na Cultura Mediática. In: Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, 2005, Salvador. *Anais V Enlepicc*, 2005a.v.1.

———. Dos Gêneros Textuais, Dos Discursos e Das Canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: XIV Encontro Anual da Compôs. Niterói. Textos dos GTs da XIV Compôs, 2005b.

JANOTTI JUNIOR JÚNIOR, Jeder. CARDOSO FILHO, Jorge. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR JÚNIOR, Jeder (Org.). **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: Edufba, 2006.

LEAL, S. J. M. **Acorda Hip Hop: Despertando Um Movimento Em Transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Philadelphia: Open University Press, 1990

MOASSAB, Andreia. **A comunicação insurgente do Hip-Hop**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC. São Paulo, 2008.

PEREIRA DE SÁ, S. **Will Straw: Cenas musicais, Sensibilidades, Afetos e a Cidade**. In: JANOTTI JUNIOR JR, J.; GOMES, I. M. M. (Org.). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 147 – 162.

RIGHI, José Volnei. **RAP: Ritmo e Poesia. Construção identitária do negro no RAP brasileiro**. Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação do Departamento de Teria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília – UNB. Brasília, 2011.

RODRIGUEZ, N. S. **Hip-Hop's Authentic Masculinity: A Quare Reading of Fox's Empire. Television & New Media**, 2017.

ROSE, T. **Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop**. In: HERSCHMANN, Michael. **Abalando os anos 90: Funk e Hip-Hop**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, v.1. p. 192- 212.

———. **Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposta de análise metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais**. E-Compôs (Brasília), v. 1, 2006.

TEPERMAN, Ricardo Indig. **Se liga no som: As transformações do RAP no Brasil**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Claro Enigma Editora, 2015.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.

VIEIRA DA SILVA, Rômulo. **“Fiz Um Boogie Pra Você, Baby” : Tensões Representativas A Partir Do Primeiro Álbum Solo Do Mano Brown**, 2017.

———. À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista Eco-Pós**. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/ UFRJ, vol.6, n.2, 2003c



\_\_\_\_\_ Afeto, autenticidade e sociabilidade: uma abordagem do rock como fenômeno cultural. In: GOMES, Itânia M. Mota & JACOB DE SOUZA, Maria Carmen. **Media & Cultura**. Salvador: Edufba, 2003.

ZUMTHOR, Paul. Performance, Recepção e Leitura. São Paulo: Educ, 2000.