Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Comunicação Social

Gabriel Gutierrez Mendes

É o Rap RJ: A cultura da música e as práticas comunicacionais da cena de rap do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2021

Gabriel Gutierrez Mendes

É o Rap RJ: A cultura da música e as práticas comunicacionais da cena de rap do Rio de Janeiro

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cultura de Massa, Cidade e Representação Social.

Orientadora: Profª Drª. Cíntia Sanmartin Fernandes

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

M438 Mendes, Gabriel. Gutierrez
É o Rap RJ: a cultura da música e as práticas comunicacionais da cena de rap do Rio de Janeiro/ Gabriel Gutierrez Mendes. – 2021.
259 f.

Orientadora: Cintia Sanmartin Fernandes.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

1. Hip Hop – Teses. 2. Rap –Teses. 3. Cenas musicais – Teses. I. Fernandes, Cíntia Sanmartin. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

bs CDU 316.77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

_____ _____

Assinatura Data

Gabriel Gutierrez Mendes

É o Rap RJ: A cultura da música e as práticas comunicacionais da cena de rap do Rio de Janeiro

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cultura de Massa, Cidade e Representação Social.

Aprovada em 25 de fevereiro de 2021

Banca Examinadora:

Profª Dra. Cíntia Sanmartin Fernandes (orientadora)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Vinicius Pereira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Leonardo Gabriel de Marchi
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann
Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Profª Dra. Luciana Xavier
Universidade Federal do ABC

_____

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a Lea (*in memorian*), pelo exemplo de vida forte
A Margarida, pela companhia permanente
A Renata, pelo sentido da caminhada
E a Amora, pelo que nem tem palavra

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho está vinculada a uma trajetória de quatro anos ou talvez de muito mais tempo. Durante ela, diversas pessoas foram fundamentais para a construção da trilha que leva até a versão final desta tese. Somente com o apoio de cada uma destas pessoas foi possível chegar neste momento final de entrega da pesquisa concluída.

Em primeiro lugar, quero agradecer à minha orientadora Cíntia Sanmartin Fernandes pela confiança e parceria ao longo de todo este processo. Sua orientação e amizade foram fundamentais para o meu crescimento intelectual e minha qualificação como pesquisador.

Agradeço também a Micael Herschmann, por ter sempre apoiado esta pesquisa e instigado novos questionamentos acerca do tema.

Agradeço imensamente ao PPGCOM que me recebeu muito bem, especialmente nas figuras de Amanda Neves e Eliana Siciliano. Ali tive excelentes mestres, com quem pude aprender e dialogar intelectualmente. Por isso, agradeço aos professores Alessandra Aldé, João Maia (em memória), Marcio Gonçalves, Marcelo Kischinhevski, Ricardo Freitas, Vinicius Andrade, Leonardo de Marchi e Erick Felinto. Agradeço também a Felipe Trotta (UFF) e Victa de Carvalho (UFRJ) pelas disciplinas externas e compartilhadas em que fui estudante.

Agradeço aos meus colegas de turma com quem sempre pude trocar ideias sobre minha pesquisa.

Agradeço a todas as pessoas que aceitaram ser entrevistadas para esta tese, disponibilizando seu tempo e confiando nesta pesquisa. Especialmente Charles Boricelli, Chico Tadeu e Arthur Moura, que sempre estiveram disponíveis quando precisei.

Agradeço também aos camaradas Leonardo Barbosa, Pedro Marreca, Fabiano Lacombe, Gabriel Neiva e Romulo Silva que ouviram sobre esta tese com atenção e contribuíram com ideias e apreciações.

Agradeça a Cleusa Yara por ter tido a dedicação necessária para viabilizar a realização deste trabalho.

Agradeço a João Vicente, Mariana e Elena pelos momentos de alegria em meio à pandemia.

Agradeço a Patrícia Cerqueira pela escuta de proximidade mesmo à distância.

Agradeço à música que ouvi durante todas as horas de leitura e escritura que foram necessárias para a realização desta tese. Acalmando ou eletrizando meu processo de reflexão, o som da ADL, Cartel Mc's, MV Bill, Filipe Ret, Xamã, Marechal, Sant, Planet Hemp e Chico Tadeu foram fundamentais ao longo deste desafio intelectual. Fora do universo do rap, meus sinceros agradecimentos à Bruce Springsteen, John Coltrane, Sigur Ros, Letieres Leite, Egberto Gismonti e EATNMPTD. De alguma maneira, eles também estão presentes nestas páginas, apesar de não estarem musicalmente no mundo do Hip Hop.

Por fim, agradeço à Renata, pela permanente vontade de amor e pela travessia compartilhada em meio ao mar revolto.

O que eu quero? O que faz eu me sentir mais vivo
Pois eu já me senti livre, hoje eu quero é sentir que eu livro
Sem querer ser o melhor, longe dos papo de vaidade
Quer ser o melhor vai ser o melhor pra tua comunidade
Um som por semana? não sou esse tipo de MC
Eu faço um som por ano e tu não fica uma semana sem ouvir

Mensageiro sim, senhor
Vagabundo se emociona
Porque sente o espírito dos ancestrais, Griot!
Eu vim pra provar que a cultura não acabou

Sou mensageiro sim, senhor
Vagabundo se emociona
Porque sente o espírito dos ancestrais, Griot!

Mc Marechal (“Griot”)

RESUMO

GUTIERREZ, Gabriel. É o Rap RJ: a cultura da música e as práticas comunicacionais da cena de rap do Rio de Janeiro. 2021. 259 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Este trabalho investiga as esferas de sociabilidade, criatividade e conexão que giram em torno do rap na cidade do Rio de Janeiro. A análise é realizada a partir da pesquisa de práticas comunicacionais que compõem a "mediação carioca do rap", tendo em vista o agenciamento que foi feito do gênero por diversos atores sociais longo do tempo na cidade. A abordagem é delimitada entre o lançamento da primeira coletânea do rap carioca em 1993 até a emergência das rodas culturais no Rio no final da década de 2000. A argumentação afirma que as origens do rap no Rio de Janeiro têm relação umbilical com a mediação local que se fez do miami bass, o rap da Flórida. Desta mediação, nasceu o funk carioca, num momento em que rap e funk eram praticamente a mesma coisa. Aos poucos, entretanto, o rap carioca foi adquirindo uma feição própria, diferenciando-se do funk da cidade, especialmente a partir de uma maior inclinação para o rap de Nova Iorque e de Los Angeles. Neste sentido, a tese revela como as origens desta identidade própria guarda relação estreita com a cultura Hip Hop, especialmente com a dança break e as associações comunitárias ligadas àquele movimento. Num segundo momento, discute-se como o bairro da Lapa, no Centro do Rio, foi adquirindo destacada capacidade de operar como força de convergência dentro da cena carioca, fazendo confluir para o seu território muitas práticas musicais ligadas ao gênero. Por conta desta capacidade de atração, começa a ser gestada ali, de maneira mais consistente, uma sociabilidade carioca ancorada no rap. Da vitalidade desta sociabilidade nasce uma nova fase de apropriação do rap na cidade, ainda mais dissociada do funk e com maior receptividade midiática. Seus artistas delineiam uma identidade estética específica para o rap carioca. Algo que ocorre especialmente a partir do encontro do rap com uma prática lírica e poética atravessada pelo deboche. Por fim, debate-se uma terceira fase do rap carioca, iniciada a partir dos anos 2010, cuja característica central é a relação decisiva com a emergência das batalhas de rima e sua vocação para se tornar uma eficiente plataforma de comunicação dentro do gênero. Devido ao êxito desta modalidade comunicacional, uma série de processos se desencadearam para alterar de forma profunda o Rap RJ. Dentre estes processos, destacam-se o fristaile de batalha de sangue e as rodas culturais a ele associadas como catalizadores de um novo conjunto de práticas por parte dos atores da cena carioca. Práticas que ajudaram o gênero a se enraizar nos mais diversos territórios da cidade, expandiram seu alcance de público e colaboraram para o surgimento de uma quantidade inédita de artistas interessados em se profissionalizar dentro de um emergente mercado voltado para o rap do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Hip Hop. Rap. Rio de Janeiro. Cenas Musicais

ABSTRACT

GUTIERREZ, Gabriel. This is the Rap RJ: The culture of music and the communicational practices of the of Rio de Janeiro's rap scen. 2021. 259 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

the agency that was made of the genre by various social actors over time in the city. The approach is delimited between the release of the first collection of rap from Rio de Janeiro in 1993 until the emergence of cultural circles in Rio in the late 2000s. was made by miami bass, the rap from Florida. From this mediation, carioca funk was born, at a time when rap and funk were practically the same thing. Gradually, however, carioca rap took on its own look, differentiating itself from city funk, especially from a greater inclination towards New York and Los Angeles rap. In this sense, the thesis reveals how the origins of this identity are closely related to the Hip Hop culture, especially with break dancing and community associations linked to that movement. In a second moment, it is discussed how the neighborhood of Lapa, in the center of Rio, acquired an outstanding capacity to operate as a force of convergence within the carioca scene, bringing many musical practices linked to the genre into its territory. Due to this ability to attract, a carioca sociability anchored in rap begins to be gestated there, in a more consistent way. From the vitality of this sociability, a new phase of rap appropriation in the city is born, even more dissociated from funk and with greater media receptivity. Its artists outline a specific aesthetic identity for carioca rap. Something that occurs especially from the encounter of rap with a lyrical and poetic practice crossed by debauchery. Finally, a third phase of carioca rap is debated, which began in the 2010s, whose central characteristic is the decisive relationship with the emergence of rhyme battles and its vocation to become an efficient communication platform within the genre. Due to the success of this communicational modality, a series of processes were unleashed to profoundly change Rap RJ. Among these processes, the blood battle fristaile and the cultural circles associated with it stand out as catalysts for a new set of practices on the part of actors in the Rio de Janeiro scene. Practices that helped the genre to take root in the most diverse territories of the city, expanded its reach of audience and contributed to the emergence of an unprecedented number of artists interested in professionalizing themselves within an emerging market focused on rap in Rio de Janeiro.

Keywords: Hip Hop. Rap. Rio de Janeiro. Music Scenes

LISTA DE ABREVIATURAS

5E	Quinto Elemento da cultura Hip Hop
ATCON	Associação Atitude Consciente
BDR	Batalha do Real
BDC	Batalha do Conhecimento
BF	Baixada Fluminense
BPP	Partido dos Panteras Negras para autodefesa
CCRP	Circuito Carioca de Ritmo e Poesia
CIC	Centro Interativo de Circo
CEAP	Centro de Articulação de Populações Marginalizadas
DJ	Disc Joquei
HH	Hip Hop
MC	Mestre de Cerimônia
NOI	Nação do Islã
RRR	Ryo Radikal Reps
TSM	Territorialidades Sônico-musicais
UNIA	Associação Universal de Melhoria do Negro

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do Disco "Tiro Inicial" (1993) 146

Figura 2 - Contracapa do disco "Tiro Inicial" (1993).....147

Figura 3 - Capa do disco do Artigo 288, grupo fluminense também produzido pela Radical Records.....148

Figura 4 - Capa da coletânea “Hip Hop pelo Rio” (1999).....158

Figura 5 - Capa de publicação da Ong Afro Reggae sobre o festival de rap “Voz Ativa”, em 1995.....159

Figura 6 - Fotografia icônica de divulgação da festa "Zoeira" com DJ Negralha, Marcelo D2, Aori Sauton e Mc Marechal.....169

Figura 7 - Capa da coletânea "Zoeira Hip Hop Carioca" (2000) 171

Figura 8 - Capa da coletânea "Hip Hop Rio" (2001) 173

Figura 9 - Capa da fita K7 demo homônima lançada pelo grupo Speedfreaks em 1992.....176

Figura 10 - Capa do disco "Expresso", da carreira solo de Speed lançado em 2002.....177

Figura 11 - Capa do álbum "Babylon by Gus", de Gustavo Black Alien lançado em 2004.....178

Figura 12 - Capa do disco "Piratão" do coletivo Quinto Andar (2005) 181

Figura 13 - Marechal improvisa durante show.....183

Figura 14 - Capa do disco "Usuário" (1995), primeiro lançamento do Planet Hemp.....189

Figura 15 - Capa do primeiro disco da banca Nocaute, "Se gali nema", de 1996...191

Figura 16 - Cartaz do filme L.A.P.A, de 2008.....197

Figura 17 - Batalha do Real realizada na “Praça do Rap” na Lapa.....212
Figura 18 - Edição da Batalha do Real realizada no Imperator, no Méier.....213
Figura 19 - Orochi rimando na Batalha do Tanque, em São Gonçalo/RJ.....219
Figura 20 - Choice rimando na Batalha do Tanque, em São Gonçalo/RJ.....219
Figura 21 - Edição da Batalha do Conhecimento acontecendo no CIC.....222
Figura 22 - Roda Cultural de Vila Isabel ocupando a Praça Barão de Drummond.....228
Figura 23 - Apresentação de rap autoral na Roda Cultural do Méier.....236
Figura 24 - Fristaile acontecendo em ato na Roda Cultural de Botafogo.....241

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....12

1 **A COMUNICAÇÃO DO RAP E A CULTURA DA MÚSICA**.....26

1.1 **Produção, circulação e consumo de formas culturais** 26
1.2 **As práticas sociais e seus significados**.....29
1.3 **O status analítico do debate cultural**.....31
1.4 **O rap entre a comunicação e a cultura**.....37
1.5 **Mediações e lógicas de recepção da música** 38
1.6 **Atores sociais e agenciamentos do rap no Rio de Janeiro: Gabriel O Pensador, Marcelo D2 e MV Bill** 45
1.7 **Por uma leitura intercultural do rap carioca** 54
1.8 **O rap e a cultura afrodiaspórica** 58

2 **OS ANCESTRAIS ESTADUNIDENSES DO RAP RJ E O 5E DA CULTURA HIP HOP**.....62

2.1 **As origens do rap nos EUA e a cidade pós-industrial** 63
2.2 **A gestação do 5E dentro do rap: entre o entretenimento e a pedagogia política**.....68
2.3 **Referências culturais do rap** 70
2.4 **O rap afrocêntrico e o 5E**.....76
2.5 **O *gangsta* rap de Los Angeles e o *street knowledge***.....91
2.6 **O rap nacional de São Paulo e o 5E**.....99
2.7 **Desvios e aproximações do 5E no Rap RJ** 108

3 **RAP NA CIDADE: CENAS, TERRITORIALIDADES E GÊNERO MUSICAL**.....111

3.1 **A teatralidade das cenas musicais e a fertilização mútua na cidade** 114
3.2 **Estéticas coletivas e territorialidades sônico-musicais** 117
3.3 **Comunidades e rotulações: os gêneros musicais** 121

4 **ENTRE O FUNK E O HIP HOP (TRAMA 1)**.....132

4.1 **Mediações cariocas do rap dos EUA**.....133
4.2 **Origens do Rap RJ: o Hip Hop e o break no Rio de Janeiro** 140
4.3 **O Rap e a mídia de massa** 144
4.4 **O Disco "Tiro Inicial" (1993)** 146
4.5 **O Rap RJ para além do 5E**.....153

5 **L.A.P.A. (TRAMA 2)**.....164

5.1 **A Festa "Zoeira": Convergência e abrangência no Rap RJ**.....166

5.2 **O Rap RJ e a lógica da fusão: as coletâneas "Zoeira Hip Hop Carioca" e "Hip Hop Rio"** 168
5.3 **A Conexão Rio – Niterói: Black Alien, Speed, Quinto Andar e Marechal** 173
5.4 **O rock e as hibridações do Rap RJ: Planet Hemp e Nocaute** 184
5.5 **O Rap RJ e o Circo Voador**.....194
5.6 **A Lapa no imaginário do Rap RJ** 196
6 **O ESTILO É LIVRE E A BATALHA É DE SANGUE (TRAMA 3)**.....200
6.1 **O rap improvisado e as batalhas de rima**.....202
6.2 **A batalha de rima como plataforma de comunicação**.....207
6.3 **A tradicional Batalha do Real**.....211
6.4 **Rap RJ e o fristaile: Gil Metralha, Beleza, Maomé, Orochi, Choice, Aori e Funkero** 215
6.5 **O CIC fertiliza a cena**.....221
6.6 **As rodas culturais e o Rap RJ**.....226
6.7 **O Circuito Carioca de Ritmo e Poesia (CCRP)**.....231
6.8 **Um novo mercado para o Rap RJ** 234
6.9 **As novas territorialidades propostas pela comunicação do rap nas rodas culturais** 236
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....245
REFERÊNCIAS.....252

INTRODUÇÃO

Como afirma Tagg (1982), a música é uma forma de comunicação inter-humana que transmite estados e processos afetivos para aqueles capazes de decodificar suas mensagens. Seus modos de performance e recepção requerem agenciamentos coletivos para que esta comunicação se efetive, o que acabar por fornece à música um caráter intrinsecamente social. É a música e as sensações não-verbalizáveis que ela comunica que motiva os sujeitos a criarem obras, artefatos, dispositivos, festas, cenas e mercados em torno dela. Por isso, não importam tanto as intenções dos artistas, pois muito do poder da música reside especialmente naquilo que as pessoas fazem com ela.

Foi a música - catártica, terapêutica, profética - que nos convocou para esta pesquisa. Ela e sua extraordinária potência de comunicação. Foi ela que fez este estudo iniciar-se em 2014, a partir de um desejo de investigar o rap feito pelos paulistas do grupo Racionais Mcs. Seguindo uma trilha aberta por diversos outros pesquisadores, nosso interesse centrava-se na investigação da capacidade que aquele rap teve de, por meio da música, atravessar questões políticas brasileiras fundamentais. Seja por conta da representatividade sociocultural que fornecia às populações periféricas das grandes cidades ou pela habilidade poética e musical com a qual confrontava a retórica conservadora da democracia racial no Brasil. Por tudo isso, os Racionais nos convidaram a reparar no rap. Na fronteira entre ser um gênero musical transnacional e uma música rebelde verdadeiramente popular, o som do grupo formatou um cânone para o rap feito no Brasil e, nos parecia, que a comunicação daquela música merecia uma investigação mais detida.

À época, apostávamos desavisadamente na metonímia que generalizava este rap paulista de protesto com o rótulo de “rap nacional”. Ainda assim, nossa investigação acerca da força estética e política dos Racionais gerou uma reflexão original sobre o tema. Entretanto, persistia uma distância espacial em relação à cidade de São Paulo e uma distância temporal em relação ao auge do “rap político” dos Racionais. Mais ainda, na metade da década de 2010, o Brasil havia mudado, o

rap nacional havia mudado e os Racionais também tinham mudado. Existia, portanto, o risco daquela pesquisa se transformar num retrato fixado do passado, alheio ao devir permanente da história e da dinâmica dos processos ligados às práticas comunicacionais.

Em paralelo a isso, começava a despontar no Rio de Janeiro uma potente cena local capaz de levantar instigantes questões acerca da apropriação do rap no Brasil. A partir da aproximação com o CAC/UERJ e o NEPCOM/UFRJ, foi se configurando uma reformulação da pesquisa, em que seria mantido o interesse na comunicação do rap, porém deslocando o foco da investigação para o rap do Rio de Janeiro. Ou seja, nos inclinaríamos sobre a vibração encarnada do rap que emanava das ruas da cidade. Reforçava-se ali o status da cidade como uma dimensão a ser valorizada dentro da nossa pesquisa. Pois é ela que se configura como o principal palco da comunicação da música no mundo contemporâneo. É nela que a música é criada, performada e ouvida. É nela que se manifesta a força que a arte tem de construir agregados sociais. Ainda mais em se tratando do rap, que, mais que um conteúdo lírico ou rítmico, é uma prática artística profundamente enraizada no relato oral acerca dos movimentos que pulsam no cotidiano das urbes.

Tínhamos, portanto, que estudar a comunicação do rap sintonizando a pesquisa na frequência desta pulsação. Era fundamental entender a cidade não como mero pano de fundo para acontecimentos musicais, mas um fator constituinte da experiência sócio musical. Tratava-se, então, de olhar para o horizonte e de fato ver, através das janelas das salas da UERJ, a silhueta recortada da cidade no céu do Rio de Janeiro. Posicionando-a como protagonista da prática do rap, reafirmando, assim, sua musicabilidade como uma de suas maiores potências.

O tema de estudo da presente tese é a cena musical associada ao rap no Rio de Janeiro. Nosso objetivo é indagar quais seriam as características próprias do rap feito na cidade ao longo de sua história. Para alcança-lo, investigaremos as esferas de sociabilidade, criatividade e conexão (STRAW, 2013), que giram em torno desta música no Rio. Faremos isso através da análise das práticas comunicacionais que compõem a mediação carioca do gênero, tendo em vista o agenciamento realizado por inúmeros atores ao longo de trinta anos de Rap RJ. Neste sentido, nossa

abordagem buscará debater os usos que mcs, produtores, djs, ativistas e simpatizantes de todo tipo realizaram em termos de produção, circulação e consumo desta música neste ambiente urbano específico em forte conexão com seu cotidiano.

Objetivamente, nossa análise se debruça sobre práticas de gravação fonográfica, eventos públicos, encontros comunitários, festas, shows em equipamentos culturais, produtos midiáticos, modalidades performativas dentro do gênero e outras dinâmicas comunicativas do rap realizadas nas ruas do Rio desde o início dos anos 1990. Nosso interesse é investigar as estruturas e dinâmicas de produção de mensagens e as apropriações destes textos (LOPES, 2014) no âmbito da mediação carioca do gênero. Para realizar esta tarefa, adotaremos uma postura teórico-metodológica que encara a comunicação da música como algo em relação direta com territórios, dispositivos midiáticos, performances ao vivo, ativismos culturais e institucionalidades.

Em termos de recorte histórico, nosso propósito é dar conta de “toda” a história do rap no Rio de janeiro, abordando os quase trinta anos de prática do gênero na cidade, de 1993 a 2020. Contudo, é improvável precisar o “início” de uma cena musical, pois práticas ligadas ao cotidiano são difíceis de apreender. Elas transitam entre o excesso e a falta, a institucionalização e a efemeridade e são como imagens em movimento na paisagem sônica das urbes. Para sanar este tipo de indeterminação, escolhemos o ano de 1993 como o marco de origem, aplicando aí um critério fonográfico: a data de lançamento do “Tiro Inicial”, o primeiro disco da cena. Gravado na forma de uma coletânea, o álbum reúne diferentes artistas que conseguiram então se articular para registrar sua música num álbum físico. Este álbum forneceu concretude às práticas dispersas que ocorriam pelo território e, por isso, fixamos esta como uma data relativamente confiável para o “nascimento” do rap no Rio de Janeiro.

Partindo deste referencial fonográfico, estenderemos nossa analise até a criação da CCRP (o circuito carioca de ritmo e poesia) no início da década de 2010, quando se inicia um processo de renovação da cena, uma inédita expansão do mercado e uma inegável profissionalização do rap no Rio, como se pode constatar

através dos relatos reiterados de diversos atores. Portanto, decidimos nos dedicar à análise de toda a história da mediação carioca do rap, indo do início dos anos 1990 ao final dos 2010, pois consideramos a cena do Rap RJ como uma construção histórica e coletiva, que só pode ser compreendida satisfatoriamente investigando-se o acúmulo de dinâmicas e processos que foram se dando ao longo do tempo.

Como forma de operacionalizar a pesquisa, dividiremos a parte empírica do trabalho em capítulos que chamamos de “tramas”. Este recorte sugere uma forte âncora temporal, ainda que não seja precisamente uma linha do tempo, já que as práticas sob investigação e as diferentes gerações de artistas se sobrepõem dentro das movimentações na cena. Ainda assim, procedemos uma divisão em três tramas para efeito de narrativa e compreensão. As duas primeiras são pretéritas, vão do início dos anos 1990 até meados dos anos 2000, o que nos colocou na posição de reconstituir a cena histórica e esteticamente (CARDOSO & OLIVEIRA, 2013), a partir de relatos orais e fontes secundárias. Já a terceira trama, nos é contemporânea, o que exige uma abordagem metodológica complementar através da observação participante e da realização de entrevistas no “calor” dos acontecimentos.

Ao conjunto de práticas mapeadas e analisadas nestas tramas, fornecemos o nome de “Rap RJ”. Este termo é usado apenas parcialmente pelos atores, que utilizam genericamente a palavra “cena” para se referir àquilo que estudamos aqui. Na realidade, a expressão “Rap RJ” tem sido mais usada para se referir ao rap feito contemporaneamente na cidade. Entretanto, instrumentalizamos e generalizamos o termo para delimitar algumas outras dimensões da pesquisa. Com ele, queremos enfatizar sua dimensão geográfica, propondo um debate acerca da história, da estética e do conjunto de práticas de comunicação que são específicas do Rio de Janeiro.

Como exemplo de características locais do gênero, podemos citar a proximidade do rap com o funk na cidade, a formulação de um rap de protesto que mobiliza o deboche como arma política, a existência de um rap voltado exclusivamente para o lazer, a emergência das batalhas de rima como prática pública regular e formativa, uma linhagem heterogênea de artistas no que se refere

às identificações de caráter étnico e econômico, uma abertura constante para o diálogo com outros gêneros musicais, etc. Estas hipóteses nos fornecem elementos para pensar uma identidade local do rap e, por isso, apostamos no termo “Rap RJ”, ainda que se trate de uma expressão recente e não exatamente consagrada no relato dos atores das diferentes épocas.

Ao mesmo tempo, quando escolhemos o Rap RJ como foco da pesquisa, temos como propósito principal mapear as relações entre as práticas que mencionamos e o rap autoral feito no Rio. Ou seja, nosso interesse fundamental será verificar como a comunicação do rap no cotidiano torna-se um trabalho artístico “profissionalizado”. Utilizamos esta palavra entre aspas pois trata-se de um termo relativamente problemático quando estamos falando de uma cena musical que, durante grande parte de sua existência, foi predominantemente amadora e sustentada mais pelos dos afetos dos atores do que por articulações econômicas sólidas. Desta forma, quando falamos em rap autoral estamos falando das modalidades de comunicação utilizadas por atores que têm “vontade de se profissionalizar”, o que se reflete fundamentalmente na atitude de compor, gravar, agregar uma comunidade de ouvintes em torno de si, fazer shows e tentar distribuir sua música no mercado. Está claro para nós, portanto, que há múltiplas dimensões na cena e que poderíamos nos ocupar de muitos outros aspectos dela se nosso objetivo final fosse outro.

Mais ainda, queremos ressaltar que quando usamos a expressão “rap autoral” estamos falando de um rap escrito previamente como um trabalho voltado para a circulação dentro da cena. Com isso, queremos diferenciar este rap daquele improvisado, conhecido como fristaile, e que, em geral, é produzido no contexto das batalhas de rima ou de lazeres dispersos ligados ao Hip Hop. Sem dúvida, é fato que os versos de um fristaile também são autorais, na medida em que são fruto da criação do Mc autor que os inventa em ato. Entretanto, distinguimos o rap improvisado do “rap autoral” gravado precisamente para sublinhar a “vontade de se profissionalizar” no mercado de rap por parte de alguns artistas específicos, que apostam no formato de faixa musical, e têm no fristaile apenas uma estratégica

plataforma de visibilidade. Ainda que os dois tipos de rappers possam, a rigor, ser considerados profissionais e autorais.

Por isso, durante toda a tese, redundamos e ilustramos nossas análises com a menção a artistas autorais que se forjaram enquanto profissionais a partir das práticas que narramos. E aqui está o coração da nossa pesquisa no que se refere à delimitação do tema: para nós, investigar a cena carioca, ou o Rap RJ, é verificar como e em que medida as práticas de comunicação da música, que espontaneamente ocorrem na cidade, vão se transformando em música autoral, produzida e reproduzida como "canção" em discos, videoclipes, programas de TV, concertos, performances ao vivo, perfis profissionais em redes sociais e plataformas de consumo de música, etc. Desta maneira, o que nos interessa, enfim, é verificar como o rap autoral gravado multiplica seu potencial de agregação, ocupa aparelhos culturais, transforma-se esteticamente, captura a atenção do público, conquista visibilidade midiática, gesta meios de reprodução da própria cena e encontra suas próprias formas de comunicação.

Por último, precisamos deixar claro mais um aspecto de nossa abordagem. Quando falamos de Rap RJ estamos, sem dúvida, concentrados no que acontece no município do Rio de Janeiro. No entanto, podemos alargar o alcance do termo para dar conta de movimentações em torno do gênero que sempre ocorreram na Baixada Fluminense, polo seminal do Hip Hop no estado. Além da Baixada, Niterói e São Gonçalo ocupam lugar destacado na cena desde o início dos anos 2000. Mais uma vez, estendemos o termo, então, para todo o Estado, o mesmo valendo para articulações que se dão em Teresópolis ou se desdobram a partir da iniciativa de atores oriundos de Volta Redonda ou da Região dos Lagos, por exemplo.

Desta maneira, ao longo de mais ou menos 30 anos, uma complexa teia de articulações foi se dando para que o rap carioca chegasse à terceira década do século XXI abarcando um conjunto heterogêneo de práticas comunicacionais. Sabemos que não se pode reduzir esta heterogeneidade a uma identificação unificadora. Temos ciência dos perigos deste tipo de generalização. Ainda assim, acreditamos ser possível propor sínteses produtivas nos termos da pesquisa musical no campo da comunicação, e é este o objetivo desta tese: apresentar uma reflexão

acerca das maneiras pelas quais o rap foi criado e ouvido no Rio de Janeiro, discutindo, assim, as fabulações que o gênero foi engendrando enquanto era tatuado no corpo da cidade.

Do ponto de vista teórico-metodológico, começamos o processo de confecção da tese com o levantamento bibliográfico acerca dos conceitos com os quais iríamos trabalhar. Entre eles, estão o conceito de “cena musical”, gestado por Will Straw, e retrabalhado por diversos autores brasileiros do campo da Comunicação e Música, e o de “gênero musical”, desenvolvido por Franco Fabbri e também apropriado por muitos pesquisadores brasileiros ligados à Comunicação e aos Estudos de Música Popular Massiva. Ao lado destes conceitos, mobilizamos a noção de “territorialidades-sônico musicais”, trabalhada por Cintia San Martin, Micael Herschmann e outros autores para refletir sobre os atravessamentos existentes entre as práticas do ativismo musical, o cotidiano e os espaços urbanos contemporâneos.

De um ponto de vista macro analítico, instrumentalizamos os debates realizados no âmbito dos Estudos Culturais Latino-Americanos, especialmente por Jesus Martin Barbero e Nestor Canclini, para dialogar com o conceito de mediação, a partir do qual formulamos a hipótese de uma mediação carioca do rap. Pensando criticamente as dinâmicas de recepção dos fluxos informacionais oriundos dos meios de comunicação massivos, inserimos o rap nas discussões sobre a cultura popular-massiva através das reflexões de Stuart Hall e Omar Rincón. A partir daí, projetamos possíveis processos de hibridização e interculturalidade ligados à constituição do rap carioca, atribuindo a ele um significativo caráter cultural bastardo.

Debruçamo-nos também sobre os estudos de Hip Hop no Brasil. Os trabalhos brasileiros sobre o tema são predominantemente voltados para o rap de São Paulo, que, como já dissemos, se convencionou chamar de “rap nacional”. Verificamos como estas reflexões enfatizam permanentemente o caráter de protesto político ligado ao gênero, além de sua potencialidade pedagógica no que se refere à subjetivação de sujeitos periféricos. Para equilibrar esta massa crítica canônica sobre o rap em São Paulo, realizamos um levantamento bibliográfico acerca do rap carioca, e estabelecemos diálogo com ele, especialmente na parte empírica do

nosso trabalho, para somar esforços na direção de se pensar a especificidade do agenciamento realizado pelos atores do Rio de Janeiro.

Para contribuir com esta abordagem articulada, que pensa a comunicação desde a cultura e fornece protagonismo às práticas em torno da música, mobilizamos também um conceito vindo dos próprios atores: a noção de Quinto Elemento (5E) da cultura Hip Hop. Para entrarmos em contato com ele, fomos aos chamados Estudos de Hip Hop dos EUA, de tradição predominantemente afro-americana, que já conta com uma massa crítica avançada acerca da investigação sobre as múltiplas dimensões do rap. Definido pelo seu criador nova-iorquino como "conhecimento de si", o 5E é tencionado por nós através do contraste com a ideia de "saber das ruas", elaborada pelo rap de Los Angeles. Encaminhamos o debate desta forma pois nos parece que a ideia de 5E que chega ao Brasil e ao RJ é precisamente um híbrido entre estas duas formulações, respectivamente, da Costa Leste e Costa Oeste dos Estados Unidos.

Neste sentido, enfatizamos o fato de termos incorporado à nossa pesquisa uma categoria de pensamento oriunda do próprio rap, fazendo valer a dimensão epistemológica do gênero, reconhecida por muitos atores como uma forma de conhecimento. O 5E aparece expressamente nos relatos de artistas e pensadores do rap dos EUA. No Brasil, aparece difusamente nas falas de artistas e ativistas, mas ainda não conta com uma reflexão teórico-conceitual específica. Buscamos contribuir com este debate acolhendo na nossa reflexão academicamente institucionalizada um conceito que veio das ruas e dos guetos onde se pratica o rap. Durante o trabalho, conceituamos o termo e o utilizamos como ferramenta de observação do rap feito no Rio de Janeiro.

Após a leitura e fichamento de toda esta carga teórica, foi necessário proceder uma pesquisa documental que pudesse nos ajudar a ter mais subsídios para a formulação de hipóteses acerca das práticas cotidianas que buscamos descrever. Utilizamos o material levantado para começar a inferir especificidades da cena que pudessem colaborar para a compreensão de sua historicidade (CARDOSO & OLIVEIRA, 2013). Desta forma, levantamos um vasto montante de reportagens de jornal sobre a cena no acervo digital do jornal O Globo, além de documentários,

entrevistas, críticas musicais, notícias, videografias de todo tipo, material fonográfico, relatos, artes gráficas, fotografias, produtos audiovisuais e até *playlists* de música, para tentar concatenar a literatura estudada com o relato dos atores, percebendo contradições e confirmações entre eles.

Além de todo este acervo resgatado pela nossa pesquisa documental, tivemos acesso ao material bruto com os depoimentos completos de dezenas de atores do Rap RJ produzido pelo cineasta e pesquisador Arthur Moura, que conhecemos a partir das entrevistas que fizemos para a tese. Como cineasta, Moura realizou o filme “O Som do Tempo”, uma das principais reflexões sobre a cena contemporânea de rap no Rio de Janeiro. Este material é vastíssimo e foi de extrema valia para nossa pesquisa, já que conta com 63 relatos sem cortes, como fonte primária, de artistas, produtores, djs, *beatmakers*, promotores de evento, organizadores de rodas culturais, cineastas, pesquisadores e outros atores da cena espalhados por todo território do Rio.

A lista de depoimentos completos deste filme, realizado pela produtora 202 Filmes, conta com entrevistas com o grupo 3030, Gabriel O Pensador, Lola Salles, Dom Negrone, Pirra, Lepô, DJ Castro, Antiéticos, Mahal, Fernando Shackal, Negra Rê, Zona Verde, Filipe Ret, Dropê Comando Selva e MV Hemp, Aline Pereira, Funkero, Elza Cohen, Marcelo D2, Vinicius Terra, Gerard Miranda, os organizadores da Roda Cultural de Icaraí, Maurício, Oriente, Start, Djoser Botelho, Rico Neurótico, Ramonzin, Rôssi Alves, Erik Scratch, DuBrown, Damien Seth, Bebel du Guetto, Ramiro Mart, Cavi Borges, Emílio Domingos, Airá, DJ Tamenpi, PH Stelzer, Shawlin, Ton Gadioli, Rabú Gonzales, OZ, Edd Wheeler, Sain, Mr.Break, Mateus Pinguim, Marcão Baixada, Gaspa, Goribeatzz, 2F, Sallez, Fabio Broa, Mãolee, Babi, Gordo, Ozama, Iky Castilho, Wallace Carvalho, organizadores da Roda Cultural de Vila Isabel, Papatinho, Nissin e Black Alien.

Para investigar os processos de produção de sentido e as configurações históricas do Rap RJ (CARDOSO & OLIVEIRA, 2013), realizamos também entrevistas semiestruturadas com atores da cena contemporânea e pessoas ligadas de alguma maneira ao universo do rap carioca. Neste procedimento, trabalhamos com perguntas abertas e fechadas, deixando os entrevistados elaborarem em cima

da questão que lhes foi feita sem maiores restrições. O fundamental neste tipo de método são as informações que nascem do próprio diálogo entre entrevistado e entrevistador (MINAYO, 2001), na medida em que a partir deste contato, os entrevistados vão construindo suas reflexões sobre a cena que vivenciam. Por isso as entrevistas foram todas gravadas em formato de áudio ou vídeo e decupadas para uma melhor apreensão do discurso dos atores.

Neste sentido, deste procedimento de coleta de informação vão emergindo aquilo que a que autora chama de dados subjetivos, na forma de representações da realidade, constituídas a partir de ideias, crenças, opiniões, sentimentos, projeções, racionalizações, etc. Tendo como ferramenta este tipo de abordagem metodológica, realizamos nossas entrevistas com os seguintes atores: Aurea Lemos (diretora de marketing da Warner Music), Marcos Castro (ex-dj do grupo niteroiense Quinto Andar), Paulo Alvarez (criador da produtora de rap Pineapple Storm), Charles Boricelli (mc e produtor artístico de rap), Bruno Manfra (mc, artista de rap), Julia Finamor (mc e artista de rap), Romulo Silva (mc e pesquisador acadêmico de rap), Gabriel Neiva (pesquisador), Pedro Cardoso (estudante e fã de rap), Chico Tadeu (cantor, compositor e mc de rap) e Arthur Moura (cineasta e pesquisador acadêmico de rap).

Segundo Cardoso & Oliveira (2013), esta metodologia que se volta para o discurso do entrevistado como história oral precisa estudar as versões fornecidas pelos atores, tendo em vista que aquele relato é a forma como o entrevistado enxerga os eventos e não a própria “realidade”. O que ele apresenta ali é uma interpretação a respeito do contexto histórico e cultural que experimentou. Em paralelo a isso, portanto, segue sendo fundamental a consulta a outras fontes primárias ou mesmo secundárias para confirmar informações ou relativizar algumas destas narrativas. Desta forma, torna-se viável elaborar uma reconstituição, a mais consistente possível, sobre o “entorno contextual” (pg. 9) do tema em questão.

Por último, mas não menos importante, utilizamos a observação participante como método de pesquisa, especialmente para o caso das rodas culturais que ocuparam diversos espaços públicos da cidade com batalhas de rap a partir dos anos de 2010. Como afirma MINAYO (2001), este é o momento em que o

pesquisador se coloca na posição de observador de uma situação social e efetiva sua aproximação com a realidade pesquisada. Assim, pode estabelecer relação de maior proximidade com os atores que fazem parte da cena e comparar as impressões geradas pela leitura das teorias com a realidade empírica. O relato da ida a campo não é a realidade concreta, mas aquilo que a autora chama de um produto compreensivo, uma descoberta construída a partir de entrevistas e interações.

No caso da nossa pesquisa, visitamos as rodas da Lapa, Vila Isabel, Méier e Botafogo com a finalidade de colher dados e empreender a observação participante. Aprofundamos na investigação das duas últimas, um evento da Zona Norte e outra da Zona Sul da cidade, a partir de visitas e entrevistas. Na Roda Cultural do Méier, fomos durante quatro quartas-feiras, entre janeiro e fevereiro de 2018. Na Roda Cultural de Botafogo fomos também quatro vezes, mas em terças-feiras entre março e abril de 2018. Em campo, fizemos entrevistas com um organizador de cada roda, que conversou conosco durante a montagem do equipamento necessários ao evento e depois ao final do mesmo. Conversamos também como o público presente. A partir da fala dos interlocutores e da observação do pesquisador, pudemos elaborar uma espécie de confrontação entre o que é dito e o que é percebido. Nas conversas, fomos tendo acesso a temas que afloram aos poucos, vendo o que importa e o que não importa os atores. Assim, tivemos mais elementos para compreender a pulsação da realidade observada, posicionando a escritura da tese entre o conhecimento teórico e a informação gerada pelo contato com os informantes (MINAYO, 2001),

A ida a campo nas rodas de rima nos foi útil especialmente para percebermos distinções entre uma realizada na (zona) “Norte” e outra na (zona) “Sul”, o que não implicou maiores contradições com nosso argumento geral. Entretanto, foi fundamental para sublinhar a complexidade do fenômeno e o caráter de fato enigmático da ação social (LATOUR, 2012). Como diz o autor, somente seguindo as marcas deixadas pelos atores conseguimos criar o que ele chama de mapa de associações, que é exatamente a cartografia sobre as intrigantes motivações que inclinam os atores para a agregação social. Nossa pesquisa esteve sempre muito

atenta a isso, tentando rastrear conexões a partir da aceitação do fato de que os atores sabem o que estão fazendo, ainda que não necessariamente queiram explicar isso ao pesquisador.

Mais ainda, como fica claro com a incorporação do conceito de 5E na pesquisa, estivemos sempre abertos à capacidade dos atores de elaborar suas próprias teorias sobre a constituição da cena, valorizando, assim, os desdobramentos lógicos que extraem de seus próprios cosmos (LATOUR, 2012). Foi dos relatos dos atores que retiramos muitas das explicações que mobilizamos para apresentar nossa própria compreensão sobre a cena, suas inflexões e torções. Deixamos, portanto, menor espaço para a ideia de um social pensado a prioristicamente, e abrimos caminho para que nossa pesquisa pudesse acomodar pluralidades, fragmentos, coexistências, errâncias, descentramentos, ambiguidades e indeterminações

No primeiro capítulo da tese, nos aproximamos do rap partir do debate teórico organizado pelos Estudos Culturais Latino-Americanos, cuja proposta de investigação da comunicação a partir da cultura nos parece apropriada para o tema da pesquisa. Por meio deste arcabouço teórico, assinalamos a relevância epistemológica do debate cultural e os atravessamentos entre o popular e o massivo para pensar a comunicação da música dentro das formações culturais contemporâneas presentes nas periferias do sistema capitalista. Além disso, partindo de uma discussão intercultural, discutimos a relação do rap com a música afro-diaspórica, a gestação do cânone do rap nacional dentro do rap paulista e as relações entre o rap carioca e a cultura pop.

No segundo capitulo, investigamos o mito de origem do movimento Hip Hop e a gênese do 5E através dos Estudos de Hip Hop dos EUA que contam com uma forte extração afro-americana. Apresentamos as influências culturais e políticas do rap novaiorquino ao longo de sua história, projetando as imagens do rap que chegaria no Brasil e influenciaria a mediação carioca do gênero. Debruçamo-nos sobre a leitura que diversos autores fizeram daquela cultura de rua efervescente do Bronx (NY/EUA) de meados dos anos 1970 e de Los Angeles dos anos 1980. A partir dessa massa crítica, discutimos a estreita relação entre o rap e a paisagem

sonora da cidade pós-industrial, mostrando como o gênero foi moldado pelas condições materiais da vida afro latina nos EUA e como o Hip Hop nasce fundamentalmente como uma prática econômica encampada pelas classes populares como uma cultura de festa.

No terceiro capítulo, apresentamos alguns conceitos centrais ligados aos estudos de comunicação e música do Brasil que são fundamentais para a nossa análise. Debatemos o conceito de cena musical como atividades sociais e culturais cujas dimensões lúdicas e experimentais geram uma teatralidade da cidade em que coletivos ligados à musica produzem excesso de sentido semiótico. Discutimos também o conceito de territorialidades sônico-musicais que associam a prática cotidiana da música na cidade a sociabilidades contemporâneas atravessadas por fortes dimensões afetivas. Por último, mobilizamos o conceito de gênero musical para destacar a capacidade dos gêneros de organizarem eventos musicais e suas comunidades, nos auxiliando, assim, na compreensão dos processos em torno da comunicação da música.

Depois disso, chegamos à parte empírica do trabalho. Neste quarto capitulo, abordamos a emergência do rap na cidade do Rio de Janeiro e sua conexão com o funk carioca, gestado a partir da mediação local do rap da Flórida. Mostramos como as primeiras manifestações do rap carioca estavam muito vinculadas à cultura Hip Hop como um todo, especialmente ao break e a associações de caráter comunitário. Além disso, debatemos as primeiras movimentações concretas de gestação de uma cena musical ligada ao rap na cidade, apesar da dispersão das iniciativas dos pioneiros no território.

No quinto capítulo, debatemos a centralidade que o bairro da Lapa foi adquirindo como força de convergência dentro da cena carioca, fazendo confluir para o seu território práticas e atores dos mais diversos bairros do Rio e do entorno que viabilizaram a emergência de uma sociabilidade ancorada no rap. Mostramos como, da vitalidade deste encontro, neste bairro central, gestou-se uma segunda fase da apropriação do rap pela cidade, ainda mais dissociada do funk e com maior receptividade midiática. Além disso, apresentamos uma gama de artistas que

começaram a delinear uma identidade estética para o rap carioca, a partir de um tom mais descontraído nas letras e do encontro com outras musicalidades.

Por último, no sexto capitulo, discutimos como o rap carioca entrou numa nova fase a partir dos anos 2010, condicionada especialmente pela emergência das batalhas de rima como plataforma de comunicação, fazendo com que uma série de processos se desencadeasse para expandir de forma exponencial o alcance e algumas características do Rap RJ. Nesta parte do trabalho, analisamos como o fristaile de batalha e as rodas culturais a ele associadas ensejaram um novo conjunto de práticas por parte dos atores da cena. Mostramos como isso se deu por conta da presença cada vez mais recorrente do rap nos mais diversos territórios da cidade, da expansão do seu público e do surgimento de uma quantidade inédita de artistas interessados em se profissionalizar dentro daquilo que se configuraria como um emergente mercado de rap no Rio de Janeiro.

1 A COMUNICAÇÃO DO RAP E A CULTURA DA MÚSICA

Para começar a apresentar nossa pesquisa, precisamos construir um edifício teórico capaz de realizar uma abordagem cultural eficiente das práticas comunicacionais que envolvem o rap no Rio de Janeiro. Nossa proposta de investigação acredita na centralidade dos fenômenos culturais na contemporaneidade, o que vem fazendo com que a cultura seja progressivamente valorizada como objeto específico de pesquisa, pelo menos desde a segunda metade do século XX (HALL, 1997). Como razão para esta valorização, o autor aponta a consolidação da noção segundo a qual o cultural seria um elemento constitutivo e constituinte de todas as práticas da vida social.

Por conta disso, a teoria social contemporânea tem mobilizado com frequência suas potencialidades analíticas e explicativas e esta parece ser uma formatação de reflexão pertinente para construirmos uma aproximação com nosso objeto de investigação. Neste sentido, aa centralidade da cultura pode ser percebida em diversos aspectos da realidade contemporânea, especialmente quando constatamos sua condição de organizadora de práticas cotidianas e sua presença no conjunto das relações institucionais dentro das sociedades. Neste sentido, como afirma Hall (1997), podemos considerar a cultura como um agente central da transformação histórica por conta de sua relevância para a constituição das identificações dos sujeitos[1] e do imaginário comum na vida contemporânea.

1.1 Produção, circulação e consumo de formas culturais

[1] Trabalhamos aqui com a noção de sujeito desenvolvida por Hall (2006), em que ele faz uma diferenciação entre o sujeito sociológico, enredados em estruturas coletivas mais estáveis, e o sujeito pós-moderno, fragmentado, isolado e desafixado. Nossa abordagem navega entre estas duas concepções.

A cultura é hoje o setor dinâmico que estrutura o ambiente global de produção, circulação e consumo de bens simbólicos em estreita articulação com as tecnologias de informação, fazendo com que enormes volumes de recursos materiais e humanos sejam aplicados em suas estruturas (HALL, 1997). Neste processo, as indústrias culturais e a internet são decisivas por serem as mediadoras de diversos destes processos, ao mesmo tempo em que são, elas próprias, agentes econômicos de peso dentro das economias transnacionais. Esta relevância advém, entre outras razões, de uma migração parcial dos recursos econômicos dos setores tradicionalmente industriais para os segmentos econômicos ligados à circulação de ideias e imagens (HALL, 1997). Com um volume enorme de investimentos, os setores culturais ligados ao entretenimento de massa e à cultura digital são protagonistas de um fluxo incomensurável de significados movimentados mundialmente.

Este fluxo transnacional de produtos culturais tem alterado as formas de vida e as culturas de diversos territórios do planeta. As transformações culturais de localidades que ocupam posição hegemônica conseguem ter reverberação mundial, reconfigurando, assim, através da globalização, a compreensão do espaço-tempo em muitos lugares. Por um lado, a força deste intenso trânsito de conteúdos midiáticos favorece o espalhamento de “produtos culturais estandardizados” e fomenta a padronização de comportamentos e a homogeneização cultural de forma mercantilizada. Por outro lado, testemunhamos o surgimento de novas identificações baseadas em culturas cada vez mais híbridas. O que nos mostra como estas formações mescladas sintetizam elementos destes fluxos hegemônicos com seus repertórios populares locais, inviabilizando, assim, sua redução a alguma destas formas especificas (HALL, 1997).

Também como consequência da mundialização da cultura, nos termos de Ortiz (2007), vemos a emergência de tendências que advogam o fechamento como forma de resistência ao que seria essa cultura transnacional homogeneizadora (HALL, 1997). Em geral, estas reações configuram-se como valorização da herança cultural local e da tradição, às vezes, inclusive, na forma de fundamentalismos de origem conservadora, nacionalista e étnica, que comumente convertem-se em

percepções e ações de extrema-direita. De qualquer forma, o que fica evidente é como a cultura condiciona a dinâmica do processo histórico contemporâneo com um alcance geográfico tal que poucos lugares do globo conseguem se manter imunes às formas culturais transnacionais (HALL, 1997).

A centralidade da cultura na contemporaneidade é tal que podemos testemunhá-la tanto na conformação de um mercado planetário de produtos culturais, como vimos acima, quanto na sua ampla penetração no cotidiano. Como fenômeno marcante das sociabilidades das grandes cidades globais, a cultura atua nos distanciamentos geracionais que enseja e nas alterações de hábitos familiares que promove. Segundo Hall (1997), todos estes processos são responsáveis por deslocamentos e reconfigurações no campo do social, visto aí como prática cotidiana. Uma ampla variedade de significados e mensagens sociais perpassa os processos mentais dos sujeitos, oriunda das máquinas de produzir e reproduzir formas culturais, informação sobre os povos da terra e seus modos de vida ao redor do globo. Esta disseminação transforma as subjetividades, alterando padrões de percepção na vida doméstica, construindo a paisagem visual das cidades e mediando quase a integralidades dos processos sociais (HALL, 1997).

Desta maneira, vemos como atua a cultura na constituição das identidades e das subjetividades contemporâneas. Este papel tornou-se tão relevante que ajudou a diminuir a distância entre as visões sociológicas e psicológicas no que se refere à questão da formação do eu. Por conta da força da dimensão cultural nos tempos correntes, quando pensamos na formação da identidade precisamos aproximar as dimensões social e psíquica da experiência humana na História. Como diz o autor, “os significados são subjetivamente validos e, ao mesmo tempo, estão objetivamente presentes no mundo contemporâneo — em nossas ações, instituições, rituais e práticas” (HALL, 1997, p.6).

Por isso, perde força a ideia de que a subjetividade individual seja forjada exclusivamente a partir de uma indivisibilidade humana essencial e definidora. Do outro lado, se fortalece a argumentação a favor da compreensão da particularidade pessoal e, também, dos “conceitos e definições que são representados para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo (consciente ou inconsciente) de

responder aos apelos feitos por estes significados" (HALL, 1997, p.8). É, precisamente, a mediação cultural a responsável por esta necessidade de aproximação. Como mostra o autor, a identidade pode ser define como:

> As sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos viver, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais (p.8).

A centralidade da cultura na contemporaneidade é, portanto, mais uma vez ratificada pela ideia de que as subjetividades são forjadas no interior da representação. Por isso, compreendermos a cultura como algo relacionado aos processos discursivos e dialógicos que ajudam a criar identidades sociais que capacitam os sujeitos a se posicionar em relação aos significados presentes nos discursos culturais.

1.2 **As práticas sociais e seus significados**

A centralidade cada vez mais pronunciada da cultura está ancorada também na ideia de que os significados produzidos pela sociabilidade humana são um elemento chave para investigações sobre a ação social. Como argumenta Hall (1997), toda ação social está associada a um significado, o que, por consequência, caracteriza os seres humanos como "seres interpretativos" (p.1), que necessariamente constroem sentidos para seus atos. Sentidos estes que têm efeito não só sobre aqueles que agem, mas também sobre aqueles que observam a ação. Segundo Hall (1997), a centralidade da cultura residiria exatamente aí, na proeminência da utilização destes "sistemas de significado", gerados por nossa condição discursiva, como instrumento constantemente mobilizado para representar e fornecer sentidos à realidade.

Em outras palavras, podemos dizer que, no limite, a experiência humana é sempre representada em formas simbólicas que, de alguma maneira, condicionam a conduta dos sujeitos. Como adverte Hall (1997, p.1), são os “sistemas ou códigos de significado (que) dão sentido às nossas ações”, são eles que informam a interpretação que damos às ações dos outros. Por isso, se de fato todas as “todas as práticas sociais comunicam um significado e, portanto, podem ser consideradas práticas de significação”, encaminhar a pesquisa pelo debate cultural é uma escolha acertada para compreendemos as práticas sociais que compõem a realidade social.

Esta progressiva valorização da cultura como objeto de pesquisa e aporte teórico-epistemológico deve-se à revisão de determinadas categorizações acerca do fenômeno da linguagem e de sua relevância para as práticas de representação. A ideia chave aqui é a caracterização da linguagem como um vetor privilegiado dentro do processo de construção e circulação dos significados. Esta posição renovadora, nos mostra Hall (1997), nasce de uma inversão na forma tradicional como se pensou a articulação entre a linguagem e a realidade até então. Esta inversão revela a perda de força das teorias que encaram a realidade como uma algo que existe em si, no mundo, e veem a linguagem, que a nomeia e representa, como algo que vem depois, como formulações intelectuais que tentam explicar esta realidade. Ou seja, há uma transformação na forma como se pensa a relação entre as coisas e as palavras que usamos para nomear as coisas (HALL, 1997).

Nesta nova concepção dominante, segundo o autor, a linguagem não apenas relata a experiência humana, mas também a constitui. Como resume Hall (1997), esta nova visão crê que as coisas não existem no mundo independente da linguagem que mobilizamos para nomeá-las. Antes, ela considera que quando nomeamos algo, estamos elaborando uma forma específica de classificar os fenômenos e lhes atribuir sentido, com palavras que diferenciam aquele fenômeno de outro. O que faz com que, apesar de, efetivamente, a materialidade da coisa existir sem a linguagem, as coisas não possam ser definidas pelo que são *sem* a linguagem. Assim, de acordo como esta visão, se não há linguagem ou sistema de significação, não conseguimos classificar a realidade à nossa volta (HALL, 1997).

A questão decisiva aí é perceber que as coisas só adquirem significado na medida em estão inseridas num determinado sistema de classificação. Se aceitamos esta premissa, os elementos que compõem a realidade social, como objetos a serem estudados, abandonam uma posição de fixidez, ancorada em essências objetivas que caracterizam a verdade das coisas, e são redefinidos como territórios de disputa discursiva. Localizados, assim, num espaço em que qualquer sentido definitivo ou absoluto estará, portanto, sujeito a questionamento, estes discursos de explicação da realidade não estão fora da linguagem e da representação. No limite, aqui se abre um abismo entre a "existência e o significado de um objeto", já que se são os "jogos de linguagem" e "sistemas de classificação" que definem o real, o que antes era visto como concreto passe a ser visto algo sujeito à construção discursiva (HALL, 1997, p.10).

Perante este debate, nos aproximamos da formulação de Hall (1997) que define discurso como "uma série de afirmações, em qualquer domínio, que fornece uma linguagem para se poder falar sobre um assunto e uma forma de produzir um tipo particular de conhecimento" (p.10). E quando falamos de uma dimensão discursiva da realidade social, referimo-nos tanto ao que conhecemos na experiência através da linguagem e da representação quanto às formas através das quais este conhecimento se institucionaliza e acaba orientando práticas sociais já existentes ou fazendo nascer novas práticas. Por isso, é possível dizer que, em certa medida, o significado dos fenômenos não resulta de sua essência natural, mas de disputas acerca de seu caráter discursivo. Toda atividade ou institucionalidade "gera e requer seu próprio universo distinto de significados e práticas" (HALL, 1997, p.13) e, portanto, contém em si uma dimensão cultural.

1.3 **O status analítico do debate cultural**

Contudo, se aceitamos estas premissas acerca da centralidade do cultural, como evitar uma abordagem teórica genérica que simplesmente mobilize o debate

cultural para explicar tudo, utilizando-o, assim, como panaceia conceitual? Em que medida isso não impediria que a pesquisa compreendesse em profundidade a complexidade das articulações culturais, econômicas e políticas que atravessam as práticas de comunicação da música rap na cidade? Sobre este ponto, é fundamental seguir a advertência de Hall (1997) e impedir que a afirmação da centralidade da cultura para a pesquisa social em geral, e especificamente para os estudos em Comunicação e Cultura, nos leve a uma concepção idealista da realidade social. Concepção esta que reduzira a riqueza da realidade ao exclusivo reino daquilo que é discursivo. Para não cair nesta armadilha, associamos sim toda prática social a um significado – mas sem ignorar tudo que há para além ou mesmo antes do discurso (HALL, 1997). A saber: o exercício material do poder de Estado, a organização material da produção no Capitalismo e as materialidades envolvidas no próprio processo de Comunicação da Música[2].

Na verdade, talvez seja o caso de pensarmos de maneira integrada. É inegável que o poder político institucionalizado na forma estatal produza efeitos materiais reais através de sua ação concreta. Entretanto, como descreve Hall (1997), ainda assim, seu funcionamento "depende da forma como as pessoas definem politicamente as situações". Mesmo que seja inegável a experiência corporal de alguém que sofre a ação violenta do Estado, por exemplo, é razoável perceber que parte da experiência vai ser impactada pelo significado através do qual aquele sujeito faz sentido da realidade política. Desta maneira, alguma medida de transformação pode ocorrer de acordo com a definição que ele fornece ao campo da disputa política. Tal definição, portanto, será decisiva para as características do exercício do poder e da resistência a ele; e certamente impactará a institucionalidade futura no que se refere a políticas públicas, por exemplo (HALL, 1997).

---

[2] Neste sentido, é importante mencionar que reconhecemos a validade e relevância do debate que se dá em torno das materialidades da comunicação na formulação de Felinto e Andrade (2005). Entretanto, apesar de termos esta premissa sempre em mente ao longo de nossa reflexão, nossa pesquisa envereda por uma leitura efetivamente mais simbólica das práticas de comunicação.

O mesmo vale para o campo do econômico. Parece-nos inegável a concretude da materialidade da distribuição desigual da propriedade e dos recursos econômicos dentro do capitalismo tardio. Entretanto, o sentido social deste fenômeno concreto afeta de forma decisiva a experiência que o sujeito tem da materialidade da economia e esta afetação não é um fato menor. Disputas de sentido sobre a justiça ou injustiça do sistema, por exemplo, teriam grande possibilidade de agência, mais uma vez, devido à centralidade da dimensão interpretativa dos sujeitos (HALL, 1997). Ou seja, as práticas de produção de significados são fundamentais no que se refere à dimensão econômica da vida, ainda que estejamos “dentro” de um fenômeno extensamente material.

Contudo, valorizar o cultural e posicioná-lo ao lado do econômico (e do político), não significa reduzir os processos acerca da produção, distribuição e consumo das riquezas produzidas socialmente à linguagem. Como diz Hall (1997, p.13-14), antes disso, esta valorização serve para afirmar que “a dimensão discursiva ou de significado é *uma* das condições constitutivas do funcionamento da economia”, e no limite “toda prática social tem condições culturais ou discursivas de existência”. O campo econômico não poderia operar nem ter seus efeitos reais “compreendidos” fora dos jogos dos significados ou da lógica dos discursos. Todas as práticas sociais, portanto, que dependem de significados para “funcionarem e produzirem efeito” são discursivas.

Em termos de poder explicativo, portanto, acreditamos que as reflexões culturais merecem o mesmo status analítico atribuído aos processos econômicos e às formações políticas institucionalizadas da vida social. Ou seja, não faz sentido ver a cultura como “variável dependente” (HALL, 1997) de outros fatores constituintes da realidade societária. Antes disso, é o caso de apostar naquilo que Hall (2003b, p. 137) destaca e nomeia na reflexão de Williams como um “interacionismo radical”. Vista pelo prisma deste interacionismo radical, nossa proposta é encarar a realidade histórica como o resultado da interação mútua entre todas as dimensões da vida social, o que acaba, por fim, por desprender-se de um sentido fixado e mecânico, comumente atrelado à ideia de *determinação*. Em vez de enfatizar as distinções estre as diferentes práticas sociais, é mais produtivo considerar todas elas como

variações da “práxis”, que Williams define como a atividade humana em sentido geral, como veremos melhor mais à frente.

Trata-se, enfim, nossa pesquisa busca apontar a centralidade do cultural no âmbito da vida social sem cair no relativismo que desconsidera a realidade material entrelaçada à dimensão cultural. Mas é preciso reconhecer a força da materialidade sem enclausurar o cultural em uma posição epistemológica subalterna. A cultura é constitutiva do econômico e do político tanto quanto o político e o econômico são constituintes da cultura. E a eles, ela impõe limites, assim como eles condicionam-na e entre si mutuamente.

Depois de compreendermos em termos epistemológicos a potência explicativa da pesquisa cultural, nossa exposição teórica precisa de um conceito de cultura que comece a operacionalizar o estudo de caso que será realizado mais adiante nesta tese. Ou seja, precisamos de ferramentas conceituais que viabilizem a compreensão das práticas de comunicação associadas ao rap na cidade do Rio de Janeiro, tanto do ponto de vista de suas características como gênero musical e gerador de sociabilidades, como do ponto de vista das territorialidades sônicas que cria no espaço urbano. Assim, por mais que o termo “cultura” siga envolto em extensa nuvem de indeterminação e disputa, é necessário estabelecer uma definição básica a partir da qual possamos estabelecer as devidas articulações com as premissas teóricas dos Estudos de Comunicação e Música no Brasil.

Numa primeira formulação, Hall (2003b, p.135) mobiliza a reflexão de Raymond Williams para definir cultura como uma espécie de “soma das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão sentido e refletem suas experiências comuns”. É necessário chamar a atenção para aproximação do termo cultura com o sentido de “ideias em geral”, como uma forma de escapar da concepção elitista que vigorou no pensamento acadêmico eurocêntrico e que sempre enxergou a cultura como os “altos” valores associados a uma civilização europeia (WILLIAMS, 2014). Ao longo do tempo, esta definição se mostrou claramente colonialista, já que a “espiritualização” contida nesta definição de cultura caminha ao lado da exclusão, pois, na medida em que cultura se confunde como uma forma específica de educação (superior), ela estará restrita aos homens superiores (BARBERO, 1997).

Quando escapa deste tipo de filiação aristocrática, o conceito de cultura aproxima-se da ideia de “processo social geral”, em que a construção de significados comuns tem um caráter social amplo, no sentido de partilhado, e, até mesmo, de ordinário (HALL, 2003b).

Segundo Hall (2003b), nesta formulação já está em jogo a noção central de "modo de vida” (p.136), que enfatiza as relações ativas que existem entre práticas sociais que normalmente são vistas como isoladas. Neste sentido, a cultura seria a soma deste relacionamento entre as práticas que constituem um determinado modo de vida. Como um “padrão de organização” das diversas formas que nascem do dispêndio da energia humana e que acabam por forjar identidades aos sujeitos.

Dentro desta lógica, segue Hall (2003b), a análise da cultura seria exatamente a realização da empreitada de tentar compreender *a natureza da organização que formata este complexo de práticas associadas*. Para encontrar, portanto, as condições de produção e reprodução deste arranjo, podemos até nos ocupar de algum de seus componentes particulares, como a arte. Mas, para efeitos de pesquisa, o caminho mais proveitoso é investigar como se dá o entrelaçamento entre estes componentes no sentido de uma experiência vivida do todo, que Hall (2003b) chama, mais uma vez a partir da reflexão de Williams (2014), de “estrutura das experiências”.

Se nos interessamos por investigar a música, no sentido específico de seu entrelace com a comunicação, devemos considerá-la, portanto, como uma prática concreta. É daqui que derivamos nossa ideia de “práticas comunicacionais”. Como outras tantas, estas práticas devem ser vistas como formas de energia humana manifesta colocada em ação numa realidade em que múltiplas forças atuam de maneira mutuamente determinante entre si (HALL, 2003b). Simultaneamente, queremos observar as práticas comunicacionais do rap na cidade tendo em vista suas características de prática específica. Mas como não acreditamos que a arte tenha um papel meramente residual, precisamos vê-la como uma entre outras atividades através das quais os homens e mulheres fazem a história acontecer (HALL, 2003b). Dentro de um o processo social geral, os sujeitos vão construindo

significados e valores a partir de sua experiência objetiva e mobilizando-os para negociar com suas condições de vida.

Canclini e Coelho (1983) aproximam-se desta visão da cultura como *prática simbólica articulada*, em contato com outros aspectos da vida social quando a definem como a:

> Produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido (p.29).

O que nos interessa aqui é caracterizar o fazer cultural como a criação de processos de representação simbólica em articulação com práticas e instituições que invariavelmente pressupõem alguma materialidade. Ou seja, não é possível pensar a produção de sentidos desarticulada da dimensão material da realidade. Pois, como nos asseguram Canclini & Coelho (1983), toda prática é material e simbólica ao mesmo tempo, e é por meio da prática que elaboramos uma representação que lhe fornece seu significado. Devido a este caráter de dupla valência, a cultura não pode ser vista apenas como representação discursiva e idealismo, portanto, mas como uma força capaz de elaborar, através da produção de significados, novas formas de sociabilidade, novas formas de organização econômica, novas perspectivas subjetivas e novas práticas estéticas.

Esta parece ser uma base teórico-conceitual apropriada sobre a qual podemos edificar nosso constructo intelectual interessado em investigar os processos de comunicação ligados ao rap no Rio de Janeiro. Ou seja, nos interessa pensar estes processos de comunicação como resultado de práticas, e não simplesmente como uma série de objetos artísticos fixos e isolados, nos quais buscaríamos localizar seus componentes para conhecê-los. Em vez disso, abordaremos as tramas ligadas ao rap carioca como práticas sociais que têm uma natureza própria, que têm condições de existência específicas (WILLIAMS, 2011) e que são determinantes para a comunicação desta música na cidade.

1.4 **O rap entre a comunicação e a cultura**

Neste sentido, para debater as práticas comunicacionais em torno do rap feito no Rio de Janeiro a partir de uma abordagem cultural, precisamos nos posicionar perante o campo de estudos da comunicação social. Na nossa argumentação, concebemos a comunicação de uma maneira integrada, levando em conta a emissão, a recepção e a complexa trama que se estabelece neste processo de práticas ligadas à música. Nesta dinâmica, a cultura tem papel decisivo, e, por isso, precisamos amarrar epistemologicamente a dimensão cultural à comunicação (BASTOS, 2008). Considerando-se seu caráter de processo continuado, pensamos a comunicação desde a cultura (NAVARRO, 1989), tanto como produção e circulação de bens simbólicos, mas também como usos e apropriações acerca dos materiais comunicados.

Encampar este tipo de abordagem não significa relegar a um plano inferior o papel desempenhado na vida social pelos meios de comunicação massivos e pelas mídias pós-massivas (LEMOS, 2009). Muito distante disso, nossa intenção é levar em conta toda a complexidade das interações que os meios multiplicam. Mas para dar conta da extensão deste ecossistema comunicativo (LOPES, 2014), valorizando sua ação permanente no tempo, precisamos ir além do midiático. Valorizando os meios na medida de sua relevância, mas tendo a clareza de que apenas a observação da ação da indústria de massa e de seus dispositivos não dá conta de explicar de forma eficiente o fenômeno da comunicação da música. É necessário, portanto, ir além do midiático, sem excluí-lo, para então chegar ao comunicacional.

Em suma, acreditamos que, na América Latina, pensar a comunicação a partir do contexto cultural é fundamental para compreendermos a mediação social e teórica da comunicação com o popular, com a vida cotidiana e com os meios (BERGER, 2001). E este é o caminho que pretendemos seguir nesta tese: aproximarmo-nos do rap feito no Rio de Janeiro através da discussão sobre a paisagem midiática, sobre a música no dia a dia da cidade e as práticas de

comunicação que fazem o rap circular pelo território. É assim, com uma perspectiva de investigação que dialoga com a teoria latino-americana das mediações (BARBERO, 1997), que consolidamos a comunicação na condição de "domínio privilegiado para a produção de sentido da vida" (LOPES, 2014, p.66). Domínio este estabelecido num cenário subcontinental em que a cultura da música é fortemente hibridizada e propicia múltiplas mediações na recepção das mensagens (BERGER, 2001).

1.5 **Mediações e lógicas de recepção da música**

O conceito de mediação tem aqui um papel decisivo, consolidando a comunicação como este espaço de entrecruzamento das contradições do capitalismo contemporâneo (BARBERO, 1997). Como nos mostra Berger (2001), pensar as mediações entre a comunicação e a cultura significa investigar as "ambiguidades da gestação do massivo a partir do popular, os modos de presença/ausência, afirmação/negação, confisco e de-formação da memória popular" e os usos que as camadas populares fazem do massivo, tanto no sentido de sua assimilação quanto no de sua ressemantização (p.267). Neste sentido, localizamos nossa pesquisa sobre a música rap exatamente nas injunções entre as práticas de comunicação e a pluralidade das matrizes culturais (BASTOS, 2008), usando a noção de mediação como um "conceito síntese" que instrumentalizamos para nos ajudar a ver os nexos e os nós das práticas comunicacionais (LOPES, 2014, p.68).

A mediação pressupõe a comunicação como uma dinâmica processual em que a recepção é a questão chave (BERGER, 2001). Fundamentalmente, é preciso enxergar a recepção através de uma lógica de negociação e deslocamento, em que os sujeitos criam e recriam circuitos de significação a partir dos conteúdos recebidos especialmente pelo massivo (LOPES, 2014). Ou seja, a recepção é uma dinâmica de recodificação dos sentidos sociais, dentro da qual encontramos as apropriações e

ressignificações particulares operadas pelos receptores (BASTOS, 2008). Apostar neste tipo de premissa nos permite ir além do que Barbero (1997) chama de ideologismo, cuja análise crítica baseada essencialmente na ideia de classe social, apesar de relevante, não resolve todas as questões que se colocam para os fenômenos que articulam comunicação e cultura.

Além disso, trabalhando com a ideia de mediações podemos chegar até o cotidiano das práticas sociais, observando nele a "cultura vivida em sua dinamicidade comunicativa" (BASTOS, 2008, p. 86). Para o autor, as mediações dinamizam a cultura, e a cultura é funcionalizada pela comunicação (BASTOS, 2008), engendrando, assim, um conjunto de processos sociais relacionados ao consumo de música. Entre a lógica da criação e a lógica dos usos, a mediação nos ajuda a compreender as imbricações entre os formatos industriais e as matrizes culturais no "invisível da trama social" (BASTOS, 2008, p.87). Onde as classes populares negociam os sentidos que consomem, sem necessariamente aderir ao consenso social e à identificação direta com o que lhes é comunicado.

Neste sentido, podemos ver a comunicação como um fenômeno ancorado em dois polos: a emissão, cuja investigação como objeto de estudo conta com posição privilegiada, mas também a recepção, que, através de uma abordagem atenta às mediações, recebe aqui a atenção merecida. Com este aporte teórico-epistemológico, os estudos sobre comunicação e cultura podem ir além das formulações sobre ideologia e dependência, e, sem desconsiderá-las, encontrar um espaço fecundo para o desenvolvimento de formulações sobre as mediações e as hibridizações (BERGER, 2001). Nos parece próspero, portanto, analisar as movimentações em torno do rap RJ a partir destas balizas teórico-conceituais, encarando o rap como uma espécie de saber estético (NAVARRO, 1996) forjado na cidade, e cujos sentidos são individualmente codificados, mas socialmente produzidos (BASTOS, 2018).

Além disso, de um ponto de vista político, a mediação pode nos ajudar a compreender as "experiências coletivas não enquadradas nas formas partidárias" (BARBERO, 1997, p.284) que se dão em meio aos conflitos econômicos e simbólicos. Muitas das identidades coletivas gestadas nestas experiências, como as

religiosas, as de gêneros, as geracionais ou mesmo as ligadas ao consumo de cultura da mídia, são criadas no entrecruzamento entre a cultura e a comunicação, o que reposiciona alguns significativos aspectos do conflito político (BARBERO, 1997).

Os revolucionários talvez acusem esta perspectiva de contentar-se em “fazer cultura enquanto não se pode fazer política" (p.285), o que é verdade em certa medida. Mas, talvez, o mais produtivo aqui seja pensar como as mediações nos ajudam a ver as “dimensões inéditas do conflito social” (p.285) num momento histórico em que, como diz o autor, sínteses são difíceis de serem realizadas. Ao cabo, os interesses de pesquisa permanecem girando em torno dos grandes temas – a dominação, a produção e o trabalho – mas estes interesses materializam-se agora em pesquisas mais voltadas para o consumo cotidiano, para as brechas e para o prazer.

No estudo das mediações, a noção de consumo tem um papel decisivo. Mas não o consumo encarado como uma relação entre corporações manipuladoras e audiências dóceis (CANCLINI, 2010), na forma de um gasto sem sentido, um impulso irracional ou um processo irrefletido. Mas como um espaço de produção de sentidos que enseja a ordenação daquilo que é desejado. Assim, podemos definir o consumo como o conjunto de práticas socioculturais em que os sujeitos se apropriam e fazem uso dos produtos do mercado, não apenas como capricho e irreflexão, mas como parte significativa de uma racionalidade integrativa e comunicativa da comunidade (CANCLINI, 2010).

Esta racionalidade expressa-se naquilo que podemos chamar de uma ritualística do consumo. Segundo o autor, os rituais são processos sociais por meio dos quais os coletivos celebram seus acordos regulatórios internos. Os rituais delimitam os sentidos dos fenômenos que interpretam, e ajudam a configurar os valores que serão posteriormente defendidos pelos consensos comunitários. Nesta dinâmica, os rituais de maior eficácia são aqueles que se valem de objetos materiais para constituir o significado do que exaltam e preservam. Por isso, podemos dizer que os bens consumidos por alguém são os “acessórios rituais” centrais para a elaboração do sentido daquele acontecimento.

O consumo, portanto, pode ser visto, segundo Canclini (2010), como o processo em que os “desejos se transformam em demandas e em atos socialmente regulados” (p.59). Como dimensão ritualística da comunicação da música, o consumo de objetos vendidos pelas equipes dos artistas em “lojas” provisórias durante seus shows, por exemplo, serve de registro material da experiência recém vivida. Por isso, mesmo sabendo que o consumo é um dos fatores decisivos para a acumulação do capital e, também, um mecanismo de diferenciação social, sugerimos encará-lo como uma prática musical em estreita conexão com formas de pensar.

Como vimos, o conceito de mediação tem relação direta com o consumo de formas simbólicas e sua reelaboração negociada em prática comunicacional, cultural e política. No caso do Rio, o que nos parece ter ocorrido foi: uma comunidade de futuros artistas, músicos, produtores, comunicadores e simpatizantes de todo tipo, reformulou um gênero musical afrodiaspórico e estadunidense a partir de uma relação de consumo com as mídias hegemônicas de então. Neste sentido, consideramos a cena de rap do Rio de Janeiro, nascida no início dos anos 1990, como um conjunto de mediações realizadas pelos segmentos da juventude local interessados primeiramente em ouvir, e depois em recriar e disseminar esta música. Para conhecer melhor estas mediações, faz-se necessário posicionar o rap dentro da cultura popular massiva, levando em contas suas características cariocas e encarando-o como uma transfiguração hibridizada do gênero norte-americano.

Para realizar esta empreitada, precisamos situar nossa pesquisa dentro do debate acerca de formas culturais dialeticamente atravessadas pelo massivo e pelo popular. Em termos gerais, as bases deste debate assentam-se sobre dois pilares (HALL, 2003a). O primeiro associa o popular aos processos de mercantilização de bens simbólicos agenciados pela indústria cultural nacional e transnacional. O segundo, por sua vez, associa a cultura popular exatamente ao conjunto de práticas culturais que resistem ao assédio permanente da cultura das corporações midiáticas hegemônicas. De acordo com esta visão, o popular estaria nas práticas que se configuram como “formas de fazer” a partir das quais as classes populares supostamente conservam o que têm de mais íntegro e autêntico. Ou como

experiência pré-capitalista ou como criatividade social que se protege da capacidade ímpar de sedução das estéticas do capital.

Para nós, não há como compreender o popular sem estas duas camadas, pois é do choque entre elas que nasce o popular-massivo, imprecisamente como ambivalência e impureza (HALL, 2003a). No contexto carioca, é inegável o papel desempenhado pela cultura de massa na formação da cena local de rap. Foi expressamente através da indústria cultural brasileira (ORTIZ, 1994) do início dos anos 1990, a TV, o rádio, as revistas e jornais, que o rap dos EUA, à época recém-chegado ao *mainstream* norte-americano, aportou de maneira mais substantiva no Rio de Janeiro. Seja como trilha sonora de uma matéria telejornalística sobre o basquete da NBA, ou numa apresentação de Thaíde no programa do Faustão ou numa reportagem sobre os praticantes de rap na cidade em meio ao noticiário sobre a chacina da Candelária, os relatos dos pioneiros são unânimes quanto a isso.

Portanto, é inegável o papel da mídia hegemônica na chegada do rap ao Brasil, na gênese da cena de rap do Rio e na sua permanente transformação. Ao mesmo tempo, sabemos que as indústrias da cultura têm o poder de “remodelar constantemente aquilo que representam” (HALL, 2003a, p.255). Fazem isso repetindo, como mostra o autor, selecionando e impondo definições do popular que são majoritariamente oriundas das classificações da cultura dominante. Buscando estabelecer uma relação de reconhecimento e identificação, conseguem se comunicar com as pessoas através de representações de experiências que, de fato, seduzem a audiência. Para fazê-lo, mobilizam constantemente o que o autor chama de “contradições internas dos sentimentos e percepções das classes dominadas” (HALL, 2003a, p.255), limitando, assim, perspectivas de olhar e simplificando realidades complexas.

Contudo, apesar de atestarmos a explícita centralidade dos meios massivos neste processo de internacionalização do gênero para a periferia do sistema capitalista, não faz sentido acreditar que o consumo local desta música possa ser lido simplesmente como “manipulação” das consciências ou “aviltamento” (HALL, 2003a, p.253) da cultura popular nativa. Acreditar nisso significaria colocar o segmento popular numa posição enfraquecida, que Hall (2003a, p.253) chama,

inclusive, de “anti-socialista”, pois aposta na condição de passividade dos setores populares. Como se os ouvintes de rap de então fossem uma massa opaca vulnerável à dominação da máquina de propaganda das gravadoras multinacionais e tão somente isso. Por isso, valorizamos aqui a capacidade de negociação que os atores daquilo que viria ser a cena carioca de rap tiveram perante a versão estadunidense deste gênero musical. Um gênero que se apresentou aos ouvidos desta audiência como produto ultra mediado pelo mercado, é verdade, mas a partir do qual setores da juventude carioca criariam sociabilidades, tecnicidades e territorialidades que ressignificariam aquela música e a transformariam no Rap RJ.

Desta forma, vemos como o campo do popular, em tensão constante com o “perverso massivo-midiático” (RINCÓN, 2016, p.33), é um território não de pura captura, mas de contradições. Onde os sujeitos têm alguma capacidade de agência perante significados externos que investem contra sua subjetividade e seu corpo. Num processo de consumo de música em que a recepção é mediada pelas constituições culturais, sociais e psicológicas dos indivíduos. Como nos mostra Hall (2003a), as classes subalternas são capazes de perceber como a cultura da mídia mobiliza as estéticas e os modos do popular para representar suas vidas nas telas, e, a partir de um canal de reconhecimento, manipulá-las através de uma leitura particular de sua identidade cultural de classe (RINCÓN, 2016).

Mas o público também é atravessado por suas circunstâncias culturais e sociais e oferece a estas gramáticas e a estes conteúdos disseminado pelas mídias empresariais, réplica e resistência. E, consequentemente, lhes propõe intercâmbio. Portanto, estamos perante um fenômeno comunicacional em que não há dominação total. No contato entre o popular e o massivo encontramos muito mais do que rebaixamento, e muito mais do que formas integralmente corrompidas ou completamente autênticas (HALL, 2003a).

Por isso, não é prudente pensar o popular e massivo não como entes separados em que o massivo parasita o popular. Como um embate entre práticas dissociadas uma da outra, em que há uma polarização entre a preservação do autêntico de um lado e a vontade de dominação do outro. Antes disso, encarar o rap hoje como música popular e ao mesmo tempo massiva é apostar que a história

dos gêneros musicais e os processos de mediação que envolvem a música são cortados por ambiguidades e disputas acerca da constituição dos sentidos (BARBERO, 1997). Ou seja, como o autor, admitimos os cruzamentos conflitivos do massivo e o associamos ao popular, por compreendê-lo não como algo exógeno ao popular, mas como uma nova forma de sociabilidade que o atravessa. Assim, buscamos encarar as práticas musicais no Rio como uma grande demanda simbólica por parte das camadas populares que, apesar de aderidas ao hegemônico em larga medida, não coincidem como ele por inteiro (BARBERO, 1997).

Do ponto de vista da codificação e decodificação de produtos midiáticos, então, a cena de rap do Rio emoldura a maneira como segmentos das classes médias e populares constroem uma racionalidade própria, que não é nem a burguesa euro referenciada nem a subjetividade tradicional das frentes de luta emancipatória ensejadas pelo marxismo (BARBERO, 1997). Destas práticas comunicacionais cultivadas pelo rap, brota permanentemente uma produção heterogênea, em que há traços da dominante cultural e, ao mesmo tempo, demandas ligadas ao imaginário dos atores em ação nas esquinas, nas praças e nas casas de show da cidade.

Vemos isso fortemente na questão da oralidade e do reconhecimento. Para muitos adeptos, o rap é a possibilidade de contato com a palavra, concebida aí como potência construtora de significados para a experiência no âmbito do 5E. Neste sentido, o rap é uma possibilidade comunicativa em que os sujeitos populares encontram possibilidades de ir além da letração deficiente que lhes é legada pelas escolhas orçamentárias de um Estado capitalista de economia dependente. Escolhas que, orientadas por preceitos liberais de enfraquecimento dos serviços públicos, inviabilizam, na prática, a universalização da alfabetização no Brasil através da educação pública de qualidade. Assim, podemos encontrar no rap os elementos para a construção de uma “racionalidade expressivo-simbólica e informativo-instrumental” (BARBERO, 1997, p.315) através da qual setores jovens das camadas populares instrumentalizam uma espécie de revanche contra os discursos instituídos, que serão embaralhados e desorganizarão aquilo que o autor chama de “tecido simbólico”, desarmando, assim, o oponente.

Portanto, trata-se de reconhecer que na operação em que o massivo e o popular se atravessam, mesmo que muitas vezes a comunicação hegemônica esvazie os desejos de liberdade de seu sentido contestatório e de classe, não há por parte dos sujeitos apenas a aceitação apática do status quo (HOGGART, 1957). Há também improviso e sentidos de prazer que se emolduram como *resto* e *estilo* (BARBERO, 1997). Um resto de experiência que encontra mais expressão no relato do que no discurso, e restos de saberes marginalizados que "carregam simbolicamente a cotidianidade" (p.115) e transmutam a dominação ideológico-midiática em território de "criação muda e coletiva" (p.115).

Como estilo, estas criações são maneiras de andar pela cidade e estabelecer trocas sociais, criar tecnologias e resistências. Nos parece que, dentro deste debate entre a comunicação e a cultura, o rap pode ser definido precisamente nestes termos: restos de experiências da rua, saberes alternativos e estilos de fazer na cidade, sintetizados em forma de música urbana. Neste sentido, a compreensão da relação que se estabelece entre uma determinada comunidade de atores de uma cidade e a música pop que lhes chega exige a observação do uso cotidiano que esta comunidade faz desta cultura da mídia na concretude de sua experiência. Assim, este uso transcende a dimensão da sobrevivência através do trabalho e, através do corporal e do simbólico (RINCÓN, 2016) configura-se como campo, sujeito e agência (CANCLINI, 2006).

1.6 **Atores sociais e agenciamentos do rap no Rio de Janeiro: Gabriel O Pensador, Marcelo D2 e MV Bill**

Um aspecto fundamental na discussão sobre o popular e o massivo é a ideia de classe social. O que significa discutir quem são os atores sociais que agenciam a música em questão. Como nos mostra Hall (2003a), não é possível estabelecer uma relação direta e unidirecional entre uma classe social e uma prática cultural específica. Neste sentido, o popular (massivo) é sempre um campo maior de

investigação, em que há poucas rotas lineares e sem desvios. Se evitarmos o determinismo histórico, encontraremos, no popular, manifestações culturais de extratos de classe diferentes e variáveis entre si, o que faz com que, do ponto de vista cultural, a classe possa ser vista como um espaço de heterogeneidade. Por isso, talvez o mais indicado seja falar em “culturas populares”, como sugere Hall (2003a), sabendo que os caminhos de pesquisa dentro deste amplo e abrangente terreno sempre se entrecruzam e sobrepõem.

Por óbvio, é desnecessário dizer que o rap como gênero não nasceu de práticas culturais das classes populares do RJ e, mesmo depois de 30 anos, não pode ser caracterizado como um fenômeno musical de massas na cidade. Mas, o que notamos no Rio de Janeiro é que o rap foi originalmente mediado pelas classes populares, vistas aí especialmente pelas identificações de classe e de raça num processo de gestação muito próximo daquele do funk carioca, como mostra Lopes (2011) e Herschmann (2000). Neste sentido, as classes populares do Rio de janeiro desempenharam um papel destacado na formação do rap carioca originário, por meio de uma estética, a princípio, estrangeira à realidade brasileira, mas que ao longo do tempo seria retrabalhada em termos de temática, estilo, sonoridade e musicalidade.

Entretanto, o Centro do RJ tornou-se um polo para o nascimento da cena devido ao protagonismo do bairro da Lapa, como veremos em mais detalhes na parte empírica da tese. Como área central, o bairro viabilizou o contato entre estes membros das classes populares e uma classe média baixa que, ao longo de toda a história do rap carioca, acabaria por dividir o protagonismo na cena. Camadas médias estas que viriam tanto do município do Rio de Janeiro quanto de Niterói, sua cidade vizinha.

Portanto, no que se refere ao popular massivo, podemos ver o rap como espaço de *encontro* entre sujeitos racializados como negros, socializados nas classes trabalhadoras e moradores das áreas periféricas da cidade e outros sujeitos nascidos nas classes médias menos remediadas, racializados no Brasil como brancos e moradores de áreas mais prósperas da região. Gabriel O Pensador, nascido em Vila Isabel e depois morador de São Conrado, Felipe Ret do Catete e

Nissin de Itacoatiara são apenas alguns exemplos de um dos principais traços da identidade carioca do rap, que discutiremos em mais detalhes também na parte empírica da tese.

Como o pop encaixa-se nesta equação entre o popular e o massivo? E como o rap relaciona-se com ele? Em que medida a profissionalização do rap carioca, que vem acontecendo nos últimos anos, ensejou uma maior aproximação com a estética da música massiva brasileira? Responder a estas questões significa verificar quais as relações que a mediação carioca do rap estabeleceu com a música pop e como se deram os processos de comercialização da cultura Hip Hop no mercado nacional. Mais ainda, significa analisar quais foram seus intercâmbios com a indústria cultural brasileira ao longo de sua história. Já mencionamos o papel dos canais de música pop na chegada do rap no Brasil, mas é o caso também de analisar quais foram os termos do contato entre o rap carioca e os espaços hegemônico das mídias de massa.

Em termos gerais, quando falamos de música pop estamos falando de produtos midiatizados cuja criação está orientada para o grande público, a partir da submissão à lógica de mercado que orienta o funcionamento das indústrias da cultura (SOARES, 2015). Mimetizando estilos de vida, o pop baseia-se em audiências fortemente influenciadas por um imaginário de imagens e sons hegemônicos produzidos ou distribuídos pelas grandes corporações de música, de audiovisual e da cultura digital em geral. Motivada principalmente pela busca do retorno financeiro, a produção da música pop está voltada para a própria gestação do pop, ao mesmo tempo em que é um resultado da ação do pop sobre ela. Neste sentido, uma das formas possíveis de compreender a música pop é como “estética das massas” (SOARES, 2015, p.20).

Do ponto de vista da linguagem musical, a música pop trafega pelos gêneros dominantes no mercado, associando a eles a encenação de afetos e comportamentos que, disseminados pela lógica de compartilhamento, geram a sensação de pertencimento a uma ampla comunidade de consumidores. Segundo Soares (2015, p, 22), estas “estéticas do entretenimento”, estão muito baseadas no ecletismo de tendências e em decisões estéticas fundamentadas em planejamentos

de marketing. Em sintonia publicitária com as marcas das grandes empresas nacionais e multinacionais, a música pop mobiliza lugares comuns na sua formatação, valendo-se de estruturas de composição consagradas que apelam para as sensibilidades sonoras dominantes e pré-estabelecidas (SOARES, 2015). Muito vinculada ao imaginário da cultura comercial dos EUA, a música pop tem poucas ambições de pesquisa formal ou de significado, o que a torna, por vezes, artisticamente conservadora. O que não significa que artistas perseverantes não tenham encontrado um lugar autoral para o rap dentro da cultura pop.

No caso das primeiras décadas do rap carioca, não há como pensar nos atravessamentos entre o pop e o rap sem mencionar as figuras de Gabriel O Pensador, Marcelo D2 e MVBill. Na condição de pioneiro do rap nacional, Gabriel estava presente na primeira obra do rap carioca gravada em LP: o disco-coletânea “Tiro Inicial”, de 1993. Lançado pelo selo Radical Records, o disco, que apresentaremos melhor mais adiante, reuniu artistas seminais do rap RJ, como o Poesia Sobre Ruínas, NAT, Damas do Rap, Geração Futuro, Consciência Urbana e Filhos do Gueto, além do próprio Gabriel.

Gabriel O Pensador conseguiu tirar seu rap deste *underground* e entrar no fechado sistema das rádios cariocas, com a música “Hoje tô feliz (Matei o presidente) ”. Esta faixa foi veiculada em rádios locais em 1992 até sofrer censura do Estado brasileiro, o que não deixa de ser um episódio de choque entre o poder institucionalizado e o 5E. Àquela altura, o tipo de penetração obtida por esta música mostrava alguma disposição por parte da indústria cultural brasileira de incorporar na sua programação um artista nacional de rap com potencial radiofônico. Enquanto isso, em São Paulo, os Racionais Mc’s já existiam, mas estavam ainda restritos a pequenos espaços dentro dos circuitos comerciais da música, já que só em 1993 “Fim de semana no Parque” tocaria na Radio Transamérica de SP. Ao mesmo tempo, a inclusão de “Hoje tô feliz” num espaço praticamente vazio de rap nacional mostra como o 5E, de alguma forma, foi instrumentalizado pelas rádios para tentar

criar um acontecimento cultural ligado ao clima político de enfraquecimento e posterior queda do então presidente de feições liberais e oligárquicas, Fernando Collor[3].

Logo em seguida, em 1993, a multinacional Sony lança o disco de estreia de Gabriel O Pensador, que tornar-se-ia sucesso nacional. Mas, seria especialmente a partir do terceiro álbum, “Quebra-cabeça” de 1997, que Gabriel aproximar-se-ia da música pop, fundindo cada vez mais seu gênero de origem com outras linguagens musicais. Partindo da palavra falada e rimada do rap para, o artista investiria num ecletismo pop, recheaando sua música de elementos de pop rock, reggae, pop-soul etc. Com uma estética de fusão permanente, Gabriel desenvolveu uma habilidade ímpar de manter-se ativo no mercado musical depois de quase 30 anos fazendo rap. Durante este tempo, o artista manteve seu tom reflexivo e contestador, encampando uma lírica genérica de politização, baseada num difuso progressismo liberal, mas embalado de forma inteligente e criativa pelo 5E da cultura Hip Hop. Apesar disso, vale ressaltar, muitas vezes, seu rap é considerado “infantil” e “pouco rua” por muitos integrantes da nova geração do rap carioca.

Em diálogo fluido com o *estabilishment* cultural, Gabriel ganhou o Prêmio Jabuti[4] de literatura infanto-Juvenil (2006) e foi gravado por artistas como Claudia Leite. Criador de uma forma muito própria de posicionar seu rap em meio ao pop, Gabriel O Pensador, nascido em Vila Isabel, mas formado artisticamente em São Conrado, é um caso único na cena do RJ. Aproximando o rap do surf e do futebol, e gravando com nomes enormes da música brasileira como Jorge Ben e Ivete Sangalo, Gabriel transitou com muita naturalidade pelos canais de música pop do Brasil até tornar-se o rapper carioca mais conhecido do país. Se considerarmos a quantidade de inscritos nos seus respectivos canais no Youtube, Gabriel tem

---

[3] Em 1989, Fernando Collor foi eleito presidente do Brasil na primeira eleição democrática para presidente desde 1960. Primeiro presidente escolhido pelo voto popular após o fim da ditadura empresarial-militar que governou o país entre 1964 e 1985, Collor renunciou ao cargo de presidente em 1992 para escapar de um processo de impeachment.

[4] O Prêmio Jabuti é o prêmio literário mais tradicional do Brasil. Foi criado em 1959 e é concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL).

números semelhantes ao de Emicida e Racionais MCs, de São Paulo. Mas talvez o carioca seja até mais conhecido do que os paulistas, pois, ao longo do tempo, circulou intensamente por dentro de diversas estruturas da indústria do entretenimento ligada à TV aberta brasileira dos anos 1990, como os programas de Xuxa e Faustão e o Especial Criança Esperança, todos na Rede Globo e todos com audiência de massa.

Outro exemplo de atravessamento entre o rap do Rio de Janeiro e o pop pode ser encontrado na trajetória de Marcelo D2. Marcelo também é um dos pioneiros do rap na cidade, no início dos anos 1990, assim como Gabriel O Pensador. Muito interessado na cultura do skate, Marcelo viveu a infância entre o bairro de Maria da Graça e o Andaraí, ambos na Zona Norte da cidade. A partir de um determinado momento, foi morar no Catete, na Zona Sul, onde foi camelô e começou sua trajetória na música através de sua banda Planet Hemp. O PH, grupo pioneiro na militância a favor da legalização da maconha, lançou seu primeiro disco “Usuário”, em 1995, pelo selo SuperDemo, da produtora Elza Cohen, na multinacional Sony Music.

Como vemos, Marcelo D2 protagoniza mais um episódio durante a década de 1990 em que a indústria da música estabelecida no Brasil aposta no rap carioca. Neste caso, um rap intensamente misturado com o hardcore e com outras músicas da diáspora africana, como o reggae e o dancehall. Em sintonia como a ascensão do New Metal no mercado dos EUA e de sua exportação para o Brasil, o Planet Hemp encontrou uma cara fortemente local e ao mesmo tempo cosmopolita para a sua música[5]. Com isso, alcançou sucesso de público, apesar das dificuldades de fazer apresentações ao vivo por conta dos imbróglios com a Polícia e o Poder Judiciário ocasionados pela militância pró-maconha da banda. Mais uma vez, na caminhada do rap rumo aos espaços dominantes do *maistream* da industrial cultural brasileira, o 5E e os aparelhos de dominação do Estado trombaram-se.

---

[5] Discutiremos a trajetória do Planet Hemp dentro do Rap RJ detalhadamente mais adiante.

Entretanto, vai ser depois do fim provisório do Planet Hemp, ao final dos anos 1990, que Marcelo D2 vai se aproximar da música pop com mais força, especialmente através do êxito de sua original mistura entre o rap carioca e o samba carioca. Foi com esta proposta de linguagem, declaradamente híbrida, que o artista encontrou sucesso nacional, na primeira metade da década de 2000, especialmente por meio de seu DVD Acústico MTV, de 2005. Com esta proposta que "abastardou"[6] (RINCÓN, 2016) ainda mais o rap, D2 circulou com naturalidade pela música massiva, lançando seguidos hits nacionais e frequentando espaços hegemônicos da TV aberta da época.

Mesmo que tenha continuado a dialogar com o samba, como no álbum "Meu Samba é Assim", de 2006, ou no "Marcelo D2 Canta Bezerra da Silva", de 2010, D2 manteve-se sempre muito identificado com o rap. Informado por outras referências da cultura carioca, como o futebol, o rap de D2 está firmemente ancorado na cultura de rua do Rio de Janeiro, da Zona Norte à Zona Sul, seja através da moda ligada ao Hip Hop, seja na performatização de uma atitude de Mc (mestre de cerimônia) ou no uso da palavra rimada. Como pioneiro ativo na gestação dos primeiros momentos do rap carioca, D2 sempre advogou a ideia de que o rap da cidade precisava encontrar sua própria identidade, sem precisar necessariamente imitar São Paulo. Esta intenção pode ser percebida na fraca associação histórica da sua música com a apropriação brasileira do 5E. Diferentemente de boa parte do rap paulista, D2 sempre falou abertamente sobre a necessidade de se ganhar dinheiro com o rap, por exemplo. E versou sobre diversos temas em suas músicas, tratando apenas eventualmente de questões sociais, da luta antirracista ou da necessidade do enfrentamento político. Neste sentido, D2 talvez seja o artista de rap mais identificado com uma oralidade musical marcadamente carioca no contexto das primeiras décadas de existência do gênero na cidade.

---

[6] Mais à frente, explicaremos melhor o conceito.

Dos três artistas aqui citados para explicitar as relações entre o rap carioca e a música pop, MV Bill é certamente o mais próximo do 5E. Nascido na favela da Cidade de Deus, na Zona Oeste do Rio, oriundo de uma família da classe trabalhadora, Bill filia-se à tradição de mediação do rap muito ligada às potencialidades do gênero como crônica do cotidiano violento das favelas do capitalismo brasileiro. Como relato e protesto, o primeiro disco de Bill, “Traficando Informação” de 1999, foi produzido exatamente por Ice Blue, dos Racionais MCS, o que mostra uma relação estreita entre a música de MV Bill e o 5E brasileiro, tão presente nos primeiros anos do rap paulista e canonizado pelo trabalho dos Racionais.

Já no primeiro disco, Bill foi acusado de apologia ao crime por conta do clipe de “Soldado do Morro”. Foi indiciado pela justiça, mas relata que depois do então ministro da Justiça, José Gregori, ver no clipe tão simplesmente a denúncia de uma contradição social, a polícia parou de assediá-lo. A mesma conclusão chegou o delegado do caso que constatou o engajamento do rapper, cujo nome é Alex Pereira Barbosa, no 5E, e, portanto, seus interesses culturais, pedagógicos e políticos através da cultura Hip Hop. Ainda assim, mesmo que o pop incorpore o rap eventualmente, o 5E continua ensejando episódios de choque entre o poder político institucionalizado e a música, sempre em torno do direito à liberdade de expressão.

MV Bill gravou seus primeiros trabalhos através de gravadoras pequenas, primeiro a Zâmbia Fonográfica e a depois a Natasha Records. A partir do segundo álbum, “Declaração de Guerra”, de 2002, os discos de Bill continuariam a ser gravados por pequenos selos alternativos, mas passariam a ser distribuídos por grandes gravadoras, como a BMG e a Universal. Diferentemente de Gabriel O Pensador e Marcelo D2, o espaço que Bill conquistou nas mídias corporativas foi alcançado também por conta de sua militância política em torno do 5E do Hip Hop. Como liderança comunitária e artista, Bill foi responsável pela criação da Ong CUFA, em 1999, e foi com esta combinação muito comum no movimento que conquistou alguns espaços no interior da indústria do entretenimento.

Como diretor de documentário, exibiu, em 2006, seu filme “Falcão - Meninos do Tráfico” num dos espaços mais nobres da TV Globo, o seu programa dominical

noturno “Fantástico”. Além disso, Bill fez publicidade para a multinacional da telefonia Nextel, lançou livro pela editora Objetiva (“Cabeça de Porco”, em coautoria como Celso Athayde e Luís Eduardo Soares), gravou com o astro do rap politizado estadunidense, Chuck D, do Public Enemy e apresentou programas na rádio pública Roquete Pinto e no privado Canal Brasil, da TV a cabo NET, além de ter sido ator da novela juvenil Malhação da TV Globo durante uma temporada.

Bill, portanto, conseguiu manter-se muito vinculado ao rap com o 5E e, ainda assim, tornar-se uma celebridade que frequentou programas populares na TV aberta. Como figura pop consolidada a partir do universo do rap carioca, Bill foi pioneiro no Rap RJ, segue sendo um rapper respeitado na cena por todas as gerações e milita pelo fortalecimento da cena, como no programa Hip Hop Brazil e no Vozes da Periferia na TV e no rádio. Vemos nele a construção de uma persona artística que sintetiza em si um sólido enraizamento no rap de mensagem e no protesto antirracista oriundo da favela carioca. Contudo, Bill conseguiu fazer esta síntese extrapolar as fronteiras do gênero e do movimento cultural, e agenciou o pop sem perder a conexão com o rap.

Bill manteve-se articulado com a cena contemporânea do rap carioca, algo que aconteceu em medida menor na carreira de Marcelo D2, e em menor frequência ainda na de Gabriel O Pensador. Neste sentido, Bill é muito “rua”, é muito rap e é pop ao mesmo tempo. Se por um lado aparece no bem-sucedido *cypher* Favela Vive, muito ligado ao 5E brasileiro e produzido pelo grupo ADL e pela marca de roupas Pinneaple, por outro, participa da série de rap-pop “Poesia Acústica”, produzida também pela Pinneaple, que acumula os números mais bem-sucedidos de todo o rap nacional na plataforma Youtube.

Com isso, vemos como alguns artistas da cidade do Rio de Janeiro conseguiram levar o rap até espaços do *mainstream*, como *talkshows*, novelas e programas de auditório, durante as 2 primeiras décadas do rap nacional. Contudo, isso ocorreu sem que esta penetração se tornasse um movimento mais abrangente capaz de abarcar o rap como gênero, abrindo definitivamente a porta da indústria fonográfica para ele na cidade. Antes, o rap carioca continuou vivo, mas na cena *underground* fixada na Lapa e em eventos independentes pela cidade, nos seus

espaços público e nas rádios comunitárias. Ou seja, o que verificamos é que, nestas duas primeiras décadas, a relação do rap carioca com o pop foi caracterizada por uma descontinuidade que só ganharia alguma permanência nos últimos anos, como veremos nos capítulos seguintes.

1.7 Por uma leitura intercultural do rap carioca

Depois de considerarmos eventuais pontos de contato entre o rap e o pop no contexto do Rio de Janeiro, precisamos debater em quais termos abordaremos o gênero do ponto de vista da hibridação cultural. O rap é uma cultura de rua que chega no Brasil atravessada pelo popular massivo. A partir deste encontro, o midiático é mediado pelo território e faz o rap seguir sendo a cultura de rua da cidade em que ele é cantado. Em sua origem, foi gestado pelos segmentos populares racializados e empobrecidos dos guetos multiétnicos dos EUA. Ultra midiatizado, foi mercantilizado como oferta cultural para o consumo planetário. A partir desta disseminação, foi ouvido por audiências latino-americanas que o retrabalharam tendo em vista seus contextos próprios: as grandes cidades ao sul do continente. Nestes espaços, foi decisivamente reconfigurado pela capacidade de influência das culturas pulsantes presentes nestas localidades.

Assim, acreditamos que a cidade e sua diversidade de práticas e signos é um ator decisivo nos processos locais de absorção e reformatação do rap. A partir de uma determinada escuta que a cidade faz do rap dos EUA, inicia-se o processo de desenvolvimento de uma versão carioca do gênero. Seja pelas formas de produção e circulação de bens simbólicos que enseja, ou pelas tecnologias que disponibiliza, a cidade condicionou as interações sensíveis que se desenrolaram entorno desta música. O crescimento urbano que fraturou a homogeneidade e reduziu a dispersão das comunidades rurais tradicionais engendrou uma oferta simbólica heterogênea ancorada no contato dos moradores das urbes com redes nacionais e transnacionais de informação (CANCLINI, 1998).

Nas esquinas e praças, nas batalhas de rap e nas rodas culturais, trabalhadores precarizados em sua maioria performatizam estilos de vida ligados ao imaginário do rap dos EUA, mas são decisivamente atravessados por modos de viver do cotidiano carioca. Neste contexto, produzem um tipo de rap que só pode ser analisado se sairmos de uma visão canônica acerca do gênero, que o associa demasiadamente ao seu mito de origem e a uma identidade fixada muito ligada ao 5E de São Paulo. Para nós, quando olhamos a heterogeneidade de artistas, de práticas e de camadas de sentido que são engendradas nos processos de comunicação desta música no Rio, torna-se difícil ignorar o caráter bastardo que o gênero foi adquirindo na cidade até tornar-se o que é no início da terceira década dos anos 2000.

Por isso, nos propomos a fazer uma leitura intercultural dos processos de hibridação do rap carioca. Segundo Fernandes & Herschmann (2011)**,** o conceito de hibridação surge como uma resposta a inquietações epistemológicas e metodológicas perante questões que relacionam as artes populares e a indústria cultural capitalista. Como tentativa de escapar de uma linhagem de pensamento de corte eurocêntrico, a abordagem intercultural, apoiada no conceito de hibridação, é, segundo os autores, uma eficiente ferramenta analítica para se pesquisar de forma transdisciplinar a comunicação da música em espaços urbanos.

Contudo, para Fernandes & Herschmann (2011), é fundamental enfatizar as noções de negociação, contradição e exclusão, além de reforçar o caráter de interculturalidade associado ao conceito de hibridação. Desta forma, a interculturalidade organiza-se como um saber e uma prática fundamental dentro do pensamento sul-americano. Abrindo espaço, assim, para a investigação das formas pelas quais as dinâmicas culturais citadinas criam laços de afetividade e reconhecimento entre os sujeitos através do rap.

Segundo Canclini (2003), a interculturalidade pode ser vista nos processos de hibridação que embaralham os sistemas culturais estabelecidos e desterritorializam os processos simbólicos que se dão nos espaços. Deste embaralhamento e desta desterritorialização nasce um mescla que abastarda as culturas e “degenera” sua natureza e origem (RINCÓN, 2016). Aproximando o conceito de cultura bastarda ao

conceito de cultura híbrida de Canclini (1998), Rincón (2016) nos apresenta uma forma instigante de pensar a comunicação e a cultura urbana no contexto da globalização.

Para escapar de noções limitadoras que buscam identidades culturais puras ou autênticas, apostamos nestes conceitos para sedimentar uma visão intercultural das práticas comunicacionais e musicais na cidade. Por isso, temos que ter em mente que a constituição do rap precisa ser pensada em termos de "diálogo e confrontação entre os diferentes" (RINCÓN, 2016, p.32), elaborando, assim, caminhos de interpretação que considerem a divergência e a transação como elementos centrais da pesquisa. Desta forma nos parece ser possível ir além da ideia de multiculturalismo, abandonando sua dimensão segregadora e convertendo-a em "interculturalidade" (CANCLINI, 1998).

Na música, a hibridação processa-se como fusão. Segundo Canclini (2003), a hibridação pode ser definida como o encontro entre práticas que existem separadamente, mas que se combinam para gerar novas estruturas, objetos e fazeres. Neste sentido, a hibridação, como interculturalidade, deve ser vista como uma possibilidade de leitura aberta, plural e desinteressada de purezas e unidimensionalidades das misturas culturais que se processam ao longo da história. Mobilizamos estes conceitos para analisar o que Canclini (2003, p.5) chama de "alianças fecundas" entre estéticas e práticas associadas simultaneamente ao étnico e ao global, dotando a mistura com um especial poder de inovação (CANCLINI, 2003).

Nestes processos, destaca Canclini (2003), o mais importante é o próprio processo de hibridização. A mistura nasce precisamente do intercâmbio entre o midiático industrial e as criatividades individual e coletiva de grupos que produzem arte no cotidiano. Mais do que o hibridismo em si, o que interessa é a dinâmica de reconversão e o funcionamento incessante das trocas culturais que questionam as identidades fixas e unidirecionais e limitam as possibilidades de se pensar uma cultura enclausurada em si mesma. Assim, mesmo que uma cultura queira opor-se ao nacional ou ao global, por exemplo, é improvável que ela consiga bases sólidas de diferenciação perante a instabilidade dos fluxos comunicativos da cidade e

perante a dimensão policêntrica (CANEVACCI, 2009) que caracteriza os processos culturais de comunicação e consumo contemporâneos.

Por isso, quando falamos de uma linguagem musical como o rap, não podemos defini-la a partir de uma conceituação abstrata, que ignore a complexidade do seu processo de formação, a heterogeneidade de seus componentes originários (CANCLINI, 2003) e as incorporações e exclusões que aconteceram durante o desenvolvimento ulterior do gênero em diferentes partes do mundo. Como mostramos no capítulo sobre o mito de origem do rap nos EUA, as formas culturais estão sempre se misturando e com rap não foi diferente. Em sua origem ele é muito mais híbrido do que o senso comum avalia. E quanto mais analisamos seu desenvolvimento no Rio de Janeiro mais torna-se improvável encerrá-lo em uma "essência" que determinaria seus "legítimos" desmembramentos posteriores.

Entretanto, é importante frisar que quando construímos uma análise intercultural do rap carioca que valoriza as fusões e mesclas, não podemos ignorar as contradições e hierarquias existentes nos processos de hibridização. Tanto no que se refere àquilo que não pode ser hibridizado (CANCLINI, 2003) quanto às hierarquias geradas pelas assimetrias econômicas brutais que afetam as cidades latino-americanas e que, de alguma forma, criam limites para os processos de mistura cultural. Torna-se central, portanto, nas palavras do autor, "reconhecer a natureza contraditória dos processos de mistura intercultural" (CANCLINI, 2003, p.8), indo além da descrição e evitando o tom celebratório das composições e alianças. Antes disso, trata-se de verificar os casos em que as combinações são produtivas e incorporar à pesquisa a dimensão conflitiva que existe no hibridismo.

Pensar de maneira intercultural, portanto, é perceber onde estão as exclusões e subordinações, e como se dá o contato entre as formas que são irreconciliáveis entre si e não podem ser harmonizadas. Aqui a perspectiva intercultural deve ser vista como uma "teoria não ingênua" (CANCLINI, 2003, p.9) que conhece seus limites e não ignora o exercício do poder por parte das forças hegemônicas ligadas ao grande capital, aos mecanismos de aquisição de prestígio e às consequências culturais da desigualdade econômica. E que por isso sabe que nos processos de hibridação há confronto, tensão e diferença efetiva. Desta maneira, valorizando uma

maneira de pensar não-dualista e não essencialista (RINCÓN, 2016), que percebe as ambiguidades da interculturalidade, pretendemos nos aproximar do rap, selecionando os instrumentos conceituais que nos permitam perceber as novas modalidades de organização da cultura em que as classes, etnias e nações hibridizam suas tradições culturais numa cidade polifônica (CANEVACCI, 1993) como o Rio de Janeiro.

Apesar de caracterizarmos o rap como uma linguagem musical complexa, heterogênea e extremamente hibridizada, tanto em sua gênese estadunidense quanto em sua mediação carioca, é necessário enfatizar o protagonismo negro em todos estes processos e a estreitíssima relação do rap com a ideia de resistência cultural. O rap é resultado da conexão das diversas forças sociais que habitavam os bairros populares das grandes cidades dos EUA nos anos 1970. Através de um profundo diálogo cultural entre elas, negros jamaicanos, porto-riquenhos, islâmicos e de outras identificações dentro do Atlântico Negro (GILROY, 2001) entraram em contato e criaram o Hip Hop num contexto desde sempre racializado.

1.8 **O rap e a cultura afrodiaspórica**

A emergência do Hip Hop está relacionada a um contexto mais amplo de transformações nas possibilidades da cultura oriunda das periferias do planeta, em que “o pós-moderno global registra mudanças estilísticas na dominante cultural” (HALL, 2003c, p.337). Esta transformação abriu espaços para a expansão da visibilidade de culturas urbanas afrodiaspóricas, que, na caracterização de Gilroy (2001), podem ser vistas como respostas negras à modernidade. No âmbito do espaço cultural ensejado pelo que o autor chama de Atlântico Negro, o rap poderia ser lido como um (pós) modernismo negro, ou mesmo como uma forma de anti-modernidade devido ao seu caráter crítico. Ao mesmo tempo, encontramos no rap uma remissão a uma pré-modernidade, pois, apesar de estar projetada no presente, esta música chega à contemporaneidade através dos impulsos que emanam das

rotas percorridas pela afro diáspora ao longo de sua história nas Américas (GILROY, 2001).

Em sintonia com narrativas locais, as formulações afrodiaspóricas aproveitam-se do crescente reconhecimento oferecido às práticas populares. Este tipo de valorização está intensamente condicionado pelo descentramento de antigas hierarquias e grandes narrativas (HALL, 2003c). Neste processo, efetivou-se um deslocamento que acabou por abrir caminho para “novos espaços de contestação” que, participando do jogo de forças das relações culturais, apresenta-se como “importante oportunidade estratégica para a intervenção no campo da cultura popular” (HALL, 2003c, p. 337). O Hip Hop parece ser exatamente a concretização de uma dessas oportunidades de intervenção, mobilizando questões relacionadas ao racismo e às desigualdades raciais, através da música produzida pelos grupos sociais que sofrem as consequências diretas destes fenômenos.

Portanto, muito da força renovadora do rap, como cultura advinda das margens afrodescendentes, está diretamente associada à luta de afirmação encampada por uma política da diferença, que forjou e legitimou o surgimento de novas identidades e de novos sujeitos no contexto cultural e político (HALL, 2003c). Este fenômeno ensejou disputas acerca do “equilíbrio de poder nas relações da cultura” (p.339), como potência artística que engendra “estratégias culturais capazes de deslocar as disposições do poder” (HALL, 2003c, p.339). Desta forma, como música negra, o rap tornar-se-ia a expressão daquilo que Hall (2003c) chama de uma “vida subalterna específica, que resiste permanentemente a ser reformulada como baixa e periférica” (p. 341). Neste sentido, o rap pode operar um esforço para agenciar um auto representação e uma autoimagem dos sujeitos negros, cuja postura crítica acaba conduzindo a novas formas de organização coletiva (PINHO & ROCHA, 2011).

Este tipo de rap costuma ser feito por artistas que compreendem sua inserção dentro de um grupo racial mais amplo, e percebem as potencialidades da arte como instrumento de mediação entre o fazer artístico e o contexto social (GILROY, 2001). Artistas como estes podem ser caracterizados como verdadeiros intelectuais que, alheios aos corporativismos estatais e aos postos de sucesso nas indústrias

culturais, são verdadeiros “guardiães temporários de uma sensibilidade cultural distinta e entrincheirada que também opera como recurso político e filosófico” (GILROY, 2001, p.164). Como forma hibrida, a sensibilidade cultural mantida e cultivada por estes intelectuais vive de maneira instável, simultaneamente entrando e saindo das convenções e prerrogativas estéticas da modernidade eurocêntrica.

Ainda assim, as categorias acadêmicas centrais da discussão artística eurocêntrica hegemônica costumam associar tais tipos de práticas culturais negras a algo perto do primitivo (GILROY, 2001). Reagindo permanentemente a este estigma, o rap vive a ambivalência de invadir espaços hegemônicos em nome do que o autor chama de pobres, explorados e oprimidos de todas as periferias do capitalismo e ao mesmo tempo estar disponível para expropriação por parte do circuito do poder e das forças econômicas de mercado (HALL, 2003c). Especialmente na segunda década do século XXI, quando se tornou uma forma dominante da cultura global, o rap tornou-se também um espaço privilegiado de mercantilização e homogeneização (HALL, 2003c), fazendo com que estereótipos e fórmulas interfiram cada vez mais em suas narrativas e representações.

Mas, como diz o autor, a expressividade da diáspora africana tem uma relação ambígua com estes processos, o que impede que a música negra possa ser reduzida aos binarismos mais frequentes da discussão cultural: alto/baixo, cooptação/resistência, autêntico/inautêntico, experiencial/formal, oposição/homogeneização. Como já salientamos, neste tipo de processo cultural não existem formas puras, o que faz o que seja muito mais produtivo pensar em “sincronizações parciais” (HALL, 2003c, p.343), em confluências de mais de uma tradição cultural e negociações entre posições dominantes e subalternas. Ao fim e ao cabo, como diz o autor, os repertórios atuais da cultura popular negra foram determinados tanto pela herança africana quanto pelas condições diaspóricas.

Mas mesmo quando são cooptadas ou deformadas, as formas culturais ligadas à música negra carregam em si elementos de resistência que afirmam a tradição de lutas do povo negro na diáspora, seja na rica produção de contra narrativas por parte de uma comunidade que mantém suas tradições e lutas, seja na estética de uma forma mais ampla, o que inclui a musicalidade, a oralidade, a “rica,

profunda e variada atenção à fala" e as inflexões vernáculas locais (HALL, 2003c, p.342). O rap, quando interessado em ser "consciente", pode ser articulado com cada um destes eixos apresentados pelo autor como características marcantes da cultura afrodiaspórica. A presença da remissão às lutas na diáspora e a produção destas contra narrativas é frequente como afirmamos aqui através da atenção dada ao 5E. Isso vale para a relação com a oralidade e a relação com as formulações locais da palavra falada, cuja importância é evidente, tendo em vista a centralidade da figura do MC, que desenvolve sua forma própria de rimar acentuando sua fala no tempo da batida.

Como já foi mencionado, a oralidade do rap vem de uma linhagem tradicional e histórica de formatos de fala/poesia/música no contexto afrodiaspórico, como vemos em artistas como Gil Scott Heron e Amiri Baraka nos EUA. Entretanto, contemporaneamente, a oralidade do rap nasce da rua de cada cidade onde ele aporta, fazendo com que o estilo de falar seja o ponto de partida para o estilo de "cantar" e, por consequência, para a identidade local daquele rap. Através de uma estética oral sinuosa, rimada e cheia de ênfases, o rapper apropria-se do "dialeto" falado nas periferias urbanas e o utiliza como matéria prima para sua ourivesaria poética e musical, que no jargão musical do gênero é chamado de *flow*.

No que se refere à musicalidade, cabe destacar a influência das músicas negras da diáspora no rap. No caso do RJ, é decisiva a influência do canto do funk carioca e, na parte instrumental, dos *samples,* a influência da chamada *black music* norte-americana dos anos 1970, cujas batidas foram usadas a exaustão durante 25 de hegemonia do *boombap* no rap carioca. Esta *black music* contempla uma miríade de canções afiliadas aos gêneros *soul/funk/disco* que ficaram conhecidos no Brasil através dos bailes *black* (OLIVEIRA, 2016) que ocorriam em SP e no RJ e que ajudaram a gestar as respectivas cenas de rap de cada cidade. Em sentido amplo, portanto, o rap sintetiza diversas formas musicais através de uma apropriação nativa desta música diaspórica para operacionalizá-la como resistência cultural através das possibilidades expressivas dos negros nas Américas (PINHO&ROCHA, 2011).

2 O OS ANCESTRAIS ESTADUNIDENSES DO RAP RJ E O 5E DA CULTURA HIP HOP

O Rap RJ é resultado da complexa mediação que cariocas realizaram do rap estadunidense. Como música, o rap começa a ser praticado no Rio ao final dos anos 1980 a partir da chegada na cidade de três vertentes específicas[7] do gênero: a vertente de Miami, conhecida como *miami bass*, a vertente de Nova Iorque, denominado na literatura por vezes como um rap "afrocêntrico" e, por fim, o *gangsta*[8] rap de Los Angeles. Como veremos logo adiante, o *miami bass* chega primeiro e ajuda a parir a musicalidade que depois se consolidaria como o funk carioca (e que ao longo da história manteria uma relação umbilical com o Rap RJ). Depois dele, chegam o rap da NY e da Los Angeles da época[9], introduzindo um ponto de desvio nesta origem comum e fazendo emergir algum nível de separação entre o rap carioca e o funk carioca, formatando, assim, o que viria a ser o Hip Hop e o rap do Rio de Janeiro. Nosso propósito neste capitulo é investigar a fundo os atributos destas musicalidades estadunidenses que contribuíram decisivamente para a emergência do Rap RJ na transição dos 1980/90.

Além disso, nosso objetivo neste capítulo é extrair deste rap estadunidense as linhas gerais do conceito nativo de "quinto elemento" da cultura Hip Hop, trazendo a própria epistemologia do rap para nossa pesquisa e verificando a seguir como ela

---

7 Existem muitas outras correntes dentro do rap dos EUA, como o trap, o crunk, o drill, o horrorcore, o rap jazz, o rap rock, o bounce, o hyphy, o rap latino, etc.

8 As características de cada um destes subgêneros serão especificadas mais adiante.

9 Estas duas últimas vertentes especificas do rap constituíram o que ficou conhecido como uma "era de ouro do hip hop" nos EUA. A "Era de Ouro do Hip Hop" começa em meados dos anos 1980 e chega a meados dos anos 1990. Ela compreende algumas correntes do rap de rua de NY e Los Angeles que foram midiatizadas e exportadas como mercadoria cultural para a periferia do mundo capitalista. Além do Public Enemy, Run DMC, NWA e Snoop Dogg, já citados, fazem parte desta era nomes como LL Cool J, KRS-One e Boogie Down Productions, Eric B. & Rakim, De La Soul, Beastie Boys, A Tribe Called Quest, NAS, Jungle Brothers e outros. Além deles, podemos citar também artistas como 2 Live Crew, DJ Jazzy Jeff & the Fresh Prince, Kool G Rap, Big Daddy Kane, Commom e, por fim, as "lendas" Notorious B.I.G e 2Pac. Esta era de ouro, em geral, não inclui o rap de Miami.

se processa dentro das práticas comunicacionais do Rap RJ. Acreditamos que foi ao entrar em contato, via meios de comunicação de massa, com estas três vertentes do rap norte-americano que segmentos da juventude carioca fizeram nascer o rap como o conhecemos hoje no Rio de Janeiro. Precisamos, portanto, conhecê-lo de perto. De NY, nossas principais referências na análise serão o Public Enemy e o Run DMC. De Los Angeles, nosso debate se debruça sobre o grupo NWA e o trabalho musical do rapper Snoop Dogg. Do rap da Flórida, o Miami bass, trataremos na parte empírica do trabalho.

2.1 **As origens do rap nos EUA e a cidade pós-industrial**

Precisamos, portanto, formular uma visão geral das origens do rap para, em seguida, conectá-la a esta chamada era de ouro que chega ao RJ e ao conceito nativo de quinto elemento (5E) da cultura Hip Hop. Para construir esta análise, mobilizaremos a reflexão canônica dos Estudos de Hip Hop dos EUA e voltaremos nosso olhar para o mito de origem deste movimento e para a figura de Afrika Bambaataa, no contexto da efervescente cultura de rua do Bronx (NY/EUA) na primeira metade dos anos 1970. Bambaataa é o principal intelectual do movimento Hip Hop em seu momento de nascimento, unanimemente reconhecido como um de seus “pais fundadores” e notabilizado como o “padrinho do Hip Hop”.

Afrika Bambaataa (cujo nome remete a um chefe da etnia zulu da África do Sul do século XIX e que significa "líder afetuoso") é figura central na elaboração da narrativa histórica sobre a gênese do HH, especialmente no que se refere às tentativas de introdução de um “quinto elemento” neste movimento cultural. Professor convidado da Universidade Cornell (NY/EUA) entre 2012 e 2015 e uma espécie de “embaixador e porta-voz” do movimento (HEBDIDGE, 2004), Baambatta dedicou toda a vida a tentar manter a coerência do Hip Hop em relação à sua história. História que ele ajudou a criar como dj e artista, mas também como homem de ação coletiva. É ele o fundador da Nação Zulu, a primeira organização

comunitária[10] do Hip Hop, criada em 1975 (TEPERMAN, 2015). Estimulando o engajamento juvenil em atividades culturais, o objetivo de Bambaataa era utilizar sua Nação - a maior organização política de hip-hop do mundo (GOSA, 2015) - para reduzir a violência das brigas de gangue no bairro, substituindo a brutalidade dos conflitos físicos por embates estéticos. O propósito àquela altura era utilizar a capacidade de comunicação daquelas linguagens artísticas como um instrumento de transformação da realidade comunitária do sul do Bronx.

Por conta de sua militância social, Bambaataa tornou-se figura destacada em sua área de atuação, propondo encontros artísticos que pudessem selar acordos de paz entre gangues em conflito. Como liderança comunitária, o dj elaborou a concepção segundo a qual as manifestações de dança, (o break), artes visuais (o grafite) e música (o rap, e dentro dele os elementos Dj e Mc[11]) que ali fervilhavam de maneira independente, deveriam compor não apenas uma "cultura de rua" num sentido genérico e disperso, mas um movimento cultural que comportasse todas elas sob uma mesma designação e filosofia. Segundo Gosa (2015), Bambaataa acreditava que codificar todos aqueles "elementos" numa identidade única seria uma forma eficiente de criar um sentimento de coletividade capaz de fornecer "propósito para uma nova geração" (p. 60). Portanto, o que antes eram manifestações artísticas em separado, com a intervenção de Bambaataa, tornar-se-ia um movimento cultural unificado.

Mais do que isso, a estes quatro elementos manifestos (break, grafite, Dj e Mc), Bambaataa acrescentaria mais um: o conhecimento de si. A introdução desta ideia de um "quinto elemento", que articula todos os outros entre si em um propósito comum, será decisiva para a identificação do HH com uma ideia de "cultura de resistência" e marcará indelevelmente o rap que chegará ao Brasil. Segundo Gosa (2015), o termo "5E" foi criado pessoalmente por Afrika Bambaataa e refere-se a

---

[10] No Brasil, este tipo de associação comunitária ligada ao HH ganharia o nome de "posse".
[11] O DJ (disc jóquei) no rap é o responsável pela parte instrumental da música. Já o Mc (mestre de cerimônias) é aquele que trabalha com a parte verbal/cantada da música em questão.

uma espécie de saber articulado por uma experiência afro-diaspórica que opera como consciência política e espiritual no fortalecimento das lutas de grupos historicamente oprimidos. Mesmo que Gosa (2015) já nos apresente esta definição inicial, é preciso analisar mais a fundo as formulações que associam a origem do rap ao 5E pois esta suposta relação condicionará a maneira como esta música será apropriada no contexto brasileiro ao final dos anos 1980.

Para Gosa (2015), a história consolidada acerca do nascimento do movimento, ou seja, seu mito de origem, costuma caracterizar o Hip Hop como o resultado de um momento de explosão de pequenas revoluções espontaneamente nascidas das reminiscências da luta dos Panteras Negras e do heterogêneo movimento político-cultural conhecido como Black Power. Para o autor, esta narrativa carrega em si alguma verdade, mas está também impregnada de nostalgia e desejo, como ocorre frequentemente com “mitos de origem”. Gosa (2015) chega a afirmar, inclusive, que este debate contém muitas “narrativas memorialísticas romantizadas” (p.59). Por isso, interessa-nos analisar com cuidado este enorme edifício cultural que é o HH, posto em pé por uma geração de pioneiros, e verificar em que medida ela conseguiu inscrever alguma medida de compromisso comunitário dentro de uma cultura popular complexa que, com o passar dos anos, espalhar-se-ia como música pop por todo o mundo.

Neste sentido, o primeiro tópico a ser colocado em discussão é discutir as motivações econômicas da emergência histórica do rap e do HH. Segundo Gosa (2015), as primeiras festas de hip-hop não foram eventos para conscientizar ou investigar uma ancestralidade afrodescendente. A partir da menção aos relatos orais daqueles que os *Hip Hop Studies* convencionaram chamar de “pioneiros”, como Grandmaster Flash, Cold Crush Brothers, Crazy Legs, Kool Herc e Chief Rocker Busy Bee, o próprio Bambaataa (Gosa, 2015, p.61) e muitos outros, o autor mostra como a maioria destes desbravadores estava essencialmente concentrada em organizar festas para garantir alguma renda imediata. Em outras palavras, o propósito de existência do que viria a ser o Hip Hop era muito mais a sobrevivência material do um ímpeto de “educar as massas”. O rap, como elemento inserido nesta

cultura de rua, nasce, essencialmente, da necessidade econômica de trabalhadores empobrecidos em meio a uma grave crise social.

O que se passava com a cidade de Nova Iorque naquele momento que fazia com que o sul do Bronx precisasse criar novas formas de sustentabilidade econômica? Para Neal (2004), este surgimento do HH guarda uma relação estreita com a paisagem da cidade pós-industrial. Segundo ele, se observarmos as transformações de estrutura produtiva pelas quais a cidade de NY passou ao longo da década de 1970, poderemos encontrar possíveis condicionantes para a produção musical das comunidades negras e latinas do Bronx do Sul, onde nasceu o rap novaiorquino. Rimando em cima da mesma batida, Lusane (2004) afirma que o rap foi moldado pelas condições materiais da vida negra estadunidense. Para ele, a cultura jovem condensada no HH é uma consequência sonora das mudanças que afetaram a economia política do capitalismo dos EUA nas últimas duas décadas

Segundo Rose (1997), em meados dos anos 1970, NY passava por um processo de desindustrialização que transformou radicalmente sua feição econômica, tornando-a uma metrópole cada vez menos inclinada à economia industrial e mais voltada para o setor de serviços. Portanto, quando se usa o termo pós-industrial aí estamos perante o fenômeno da desindustrialização que desemprega significativos contingentes de operários, que são repentinamente convertidos em mão de obra obsoleta dentro de uma nova fase do capitalismo estadunidense. Assim, o gueto de NY, em franco processo de decadência econômica e colapso societário, passa a ser habitado, por aquilo que Neal (2004) chama de uma verdadeira “nação de trabalhadores deslocados” (p. 366). Diante de uma profunda crise do trabalho negro na América (LUSANE, 2004), a fase pós-industrial de NY contribuiu ainda mais para o enfraquecimento da noção de “comunidade” em seus territórios mais populares.

Este processo de empobrecimento fica mais evidente quando analisamos estas transformações à luz da implementação da agenda neoliberal nos EUA durante os últimos 40 anos. A ação de governos republicanos - liberais na economia e conservadores nos costumes - comprometidos com cortes em políticas sociais de todo tipo, teve como consequência a perda de verbas federais para assistência

comunitária e acesso à moradia. Além do enfraquecimento de serviços públicos, a principal cidade do capitalismo norte-americano assistiu à diminuição dos salários e ao crescimento do número de sem-teto nos bairros operários (ROSE, 1997). De acordo com a autora, todos estes fatores ajudaram a produzir novas formas de desigualdade, agravadas pelo aumento do subemprego, especialmente entre negros e hispânicos. Numa cidade em franco processo de gentrificação, aprofundava-se o abismo entre as classes e as raças. Algumas encerradas em condomínios luxuosos e outras segregadas em territórios de pobreza. Assim, o berço exato do Hip Hop, a região do Sul do Bronx, tornara-se símbolo de ruína urbana, notabilizando-se como espaço de remoções, favelização, incêndios criminosos, crimes e disputas entre gangues.

Entretanto, será nas fendas abertas por esta política econômica neoliberal que irá emergir uma arte contra hegemônica (NEAL, 2004), constituída a partir do esforço conjunto do que o autor chama de uma “subclasse” de jovens negros urbanos que mobilizam a cultura de massa para construir um discurso próprio. Em termos mais políticos, o HH é descrito por Neal (2004) como a mais significativa forma de arte de resistência da comunidade negra dos EUA nos últimos vinte anos. Esta resistência, segundo ele, questiona o capitalismo estadunidense e a predominância do discurso da classe média negra dentro da comunidade afro-americana através de uma dimensão cultural fortemente enraizada na música.

Portanto, o Hip Hop pode ser definido como um efeito colateral sociocultural e estético das mudanças estruturais pelas quais passou a cidade de NY num contexto pós-industrial. Ou como um “efeito colateral do sistema” (GUTIERREZ, 2016), na versão brasileira cantada por Mano Brown do grupo Racionais Mcs. O que vemos, então, segundo Gosa (2015), é que a época de nascimento do rap é o momento em que as oportunidades econômicas para jovens negros e latinos cai vertiginosamente. Some-se a isso a saída de famílias de classe média do bairro, e vemos porque as ruas do Bronx tornaram-se o principal território de sociabilidade da juventude que criaria o Hip Hop. Como afirma o autor, se não fosse pelo colapso da economia fabril dos 1970 e 1980, os pioneiros do hip-hop seriam operários, em vez de aspirantes a

artistas interessados em fazer jogos musicais nos parques ou desenhar nos vagões do metrô.

Das ruas, o nascente HH retirou também alguns princípios organizativos que ajudaram a estruturar a realização destas festas. Reformulando estratégias de marketing e comércio presentes nas diversas atividades legais e ilegais que povoavam as ruas do bairro (GOSA, 2015), o HH pôde ser transformar numa lucrativa cultura de festas. O próprio Afrika Bambaataa, que ganhava a vida como Dj, caracteriza os pioneiros, então fascinados com o fato de estarem ganhando algum dinheiro com aquela cultura, como “jovens empreendedores” (GOSA, 2015, p. 62), muito antes da retórica neoliberal do empreendedorismo popularizar este termo entre as classes trabalhadoras.

Mais ainda, o autor chega a nomear o “empreendedorismo de rua” como o sexto elemento da cultura HH, associando-o à necessidade material urgente e inescapável daquelas pessoas, que precisavam de qualquer forma conseguir alguma renda para sobreviver na condição de formalmente desempregado. Como mostra Lusane (2004), o engajamento no HH e a tentativa de sobreviver legalmente dentro da indústria do entretenimento era uma oportunidade econômica que exigia pouco investimento e estava aberta para aquelas pessoas num momento de cada vez menos demanda por mão de obra operária.

2.2 **A gestação do 5E dentro do rap: entre o entretenimento e a pedagogia política**

Para Gosa (2015), portanto, o hip-hop foi principalmente, pelo menos na sua primeira década (1973-1982), uma cultura comunitária de festas, originada neste espaço urbano em franca deterioração econômica e social. No melhor dos cenários, seria possível dizer que houve redução da violência e do crime do entorno por conta de melhorias econômicas geradas pelo sucesso dos eventos. Entretanto, dentro deste cenário que Bambaataa encontrou brechas para construir sua concepção

embrionária do 5E. Segundo ele, poder-se-ia injetar mais voltagem política naquela música que era compartilhada nas festas de Hip Hop e que apresentava uma destacada capacidade de comunicação.

Hebdidge (2004) nos lembra que Afrika Bambaataa era interessado em misturar referências culturais diversas em suas performances. Seus sets como DJ conjugavam fragmentos de salsa com música erudita, pedaços de músicas do Kraftwerk (da banda alemã pioneira da música eletrônica) com efeitos sonoros de videogame. Ou temas de séries de televisão e de filmes de faroeste com melodias geradas por computador, e tudo terminando no retorno à batida de uma música de James Brown. Para concretizar seu projeto relacionado ao 5E, Bambaataa vai, então, tentar inscrever uma dimensão de pedagogia política no processo de comunicação do rap. Para ilustrar esta inscrição, Gosa (2015) mobiliza o conceito de *edutainement*, que se refere a uma prática comunicativa em que, durante a festa, aposta-se no caráter educativo da música, que se torna capaz de formular um discurso politizado em meio ao contexto de entretenimento.

Vemos esta proposta em ação quando Bambaataa insere discursos gravados de dois dos mais famosos nomes do movimento negro americano no século XX - o muçulmano Malcom X (de quem Bambaata gostava mais) e o evangélico Luther King Jr - nas partes instrumentais de músicas mais longas. Ambas lideranças negras acabariam tornando-se figuras icônicas do movimento Hip Hop (GOSA, 2015). Esta prática nos parece exemplar para entender, no momento de sua gestação, aspectos substantivos do 5E que de forma muito concreta buscam uma fusão entre entretenimento e educação política. Ao tratarmos do *edutainment*, portanto, imaginamos estar nos aproximando de aspectos centrais do 5E nos EUA e de seus consequentes desdobramentos no rap brasileiro.

Desta maneira, nossa abordagem pretende delinear os contornos gerais do conceito de 5E e ao mesmo tempo mostrar como ele é traço constituinte do HH, mas não seu traço central. O que significa dizer que, num primeiro momento, o rap não estava espontaneamente comprometido com a pedagogia política ou a resistência de maneira direta e manifesta, mas principalmente com a construção de uma prática cultural condicionada pela necessidade de sobrevivência econômica de habitantes

de uma cidade pós-industrial fortemente impactada pelas transformações trágicas geradas pelo capitalismo de seu tempo.

2.3 **Referências culturais do rap**

Como veremos logo adiante, será apenas nos anos 1980 que o 5E irá adquirir um status conceitual mais robusto dentro rap. Antes de entrarmos neste debate, contudo, é importante conhecer outras referências que formataram o HH e o rap nova-iorquino em seus momentos originários. Internamente, a Nação Zulu, a associação comunitária de Afrika Bambaata, segue uma filosofia que também sugere aproximações com o 5E e uma ideia do que seria este “conhecimento de si’” do Hip-Hop. Trata-se da "Factologia", uma mistura bem abrangente de todas e quaisquer crenças espirituais, metafísicas, cientificas e até de ideias ocultas a respeito de conspirações alienígenas etc. (GOSA, 2015).

Em termos substantivos, ao se ler as “Lições Infinitas”, que é a cartilha onde a Nação Zulu condensa suas reflexões de maneira mais organizada, o que efetivamente encontramos são reflexões abrangentes de cunho espiritualista. Esta cartilha está baseada no livro das “Sete Lições Infinitas”, de origem islâmica. Suas ideias mencionam a crença na “verdade”, seja ela qual for, desde que apoiada em fatos. Não fica claro exatamente em que isto se baseia, ou do que estas lições estão falando concretamente quando dizem que “a verdade é a verdade”. No que se refere especificamente ao “conhecimento de si”, Gosa (2015) deduz que se trata de um estudo crítico e auto reflexivo de qualquer coisa do universo, desde que o conhecimento produzido por esta reflexão seja implantado para “a paz, o amor, a unidade e a diversão” (Em inglês: “*peace, love, unity and having fun*”), termos que compõem um célebre slogan do HH.

Este caráter generalista, quando lido em termos epistemológicos, é por um lado um problema, mas abre a possibilidade de discutirmos a forma e o conteúdo do 5E. De acordo com os textos da Nação Zulu, não deve haver limites substantivos e

metodológicos ao conhecimento (GOSA, 2015). Pelo fato de as “Lições Infinitas” nunca estarem completas, e estarem sempre abertas à contribuição, reforça-se uma noção de criatividade permanente em torno do HH, uma criatividade enraizada nos princípios da cultura de rua, do *freestyle*[12], do *beatbox*[13] e do engajamento comunitário das pessoas de uma determinada localidade através daquelas linguagens artísticas.

Além destas lições, é preciso reconhecer que na gênese do Hip Hop há uma miríade de outras influências artísticas e políticas, que durante a trajetória do gênero pelas Américas serão eventualmente realçadas ou abandonadas. Para conhecê-las, inventariamos referências mencionadas por Bambaataa em suas entrevistas. No seu relato oral, é possível encontrar informações acerca da formatação do movimento em sua gênese e suas filiações de interesse mais gerais. Daí tentamos extrair elementos que nos ajudem a compreender a gênese moderna do rap e seus derivados locais, como o rap da chamada *golden era*[14] e, posteriormente, o Rap RJ. Neste levantamento, destacam-se referências aos padrões organizativos das gangues, à oralidade afro- islâmica, ao Nacionalismo Negro e à cultura afro-latina e caribenha. Chama atenção também o forte caráter híbrido e intercultural do Hip Hop, algo em sintonia com a diversidade étnico-cultural encontrada na população do Bronx dos anos 1970.

O universo das gangues forneceu ao Hip Hop algumas referências em termos organizativos. Bambaataa havia sido líder da gang Black Spades, a maior gangue negra de Nova York na época (TOOP, 2004). Segundo o autor, Bambaataa afirma que encontrou na cultura de rua das gangues um aspecto educativo, especialmente no que se refere à formação de uma espécie de senso coletivo. Isso se deu porque as gangues da época, segue o autor, não eram aglomerados caóticos de jovens, mas grupos com estruturação própria, algum método de operação e líderes

---

[12] Maneira de fazer rap de forma improvisada.
[13] Prática de construir ritmos e sonoridades percussivas com a boca.
[14] A já mencionada “era de ouro do Hip Hop”.

reconhecidos. Hebdige (2004) mostra como, posteriormente, o Nacionalismo Negro foi capaz de atuar precisamente aí, canalizando o espírito de corpo das gangues para a luta política antirracista e fazendo muitas delas migrarem do conflito violento para a constituição de grupos de caráter comunitário.

Além disso, Hebdige (2004) mostra como Bambaataa baseou sua Nação Zulu no sistema militar Zulu (etnia do sul da África de forte inclinação anticolonial) e tentou adaptar as estruturas das gangues negras de rua de Nova York a esta concepção. O objetivo, garante o autor, era transformar as gangues em uma força positiva dentro do gueto. Para criar um senso de comunidade entre os moradores de um determinado território, Bambaataa acreditava na força de organizações como estas, a partir das quais as classes populares poderiam aprender sobre e praticar o autocuidado e a solidariedade social.

Outra influência importante para Bambaataa foi o islamismo. Como mostra Toop (2004), o pioneiro era atraído pela ação comunitária da Nação do Islã, seita negra militante que tratava de pessoas em situação de rua e ex-detentos, por exemplo. Hebdige (2004) afirma que Bambaataa começa a se interessar pela politização das questões raciais exatamente por causa dos muçulmanos negros da NOI, a qual se filiaria. Em termos gerais, a NOI advogava valores ligados à necessidade de autoajuda e à solidariedade comunitária. Segundo o autor, esta organização foi responsável por criar um novo clima de confiança nos guetos negros do mundo ocidental, influenciando intensamente jovens como Bambaataa, cuja inovação pessoal foi vincular a música popular a este tipo de proposta política e social.

Na verdade, a influência do Islã no rap é anterior e muito maior do que o próprio Bambaataa (MOHAIEMEN, 2008). Enfatizando a atenção exígua dada a esta influência pouco documentada e até mesmo ignorada, o autor afirma que os muçulmanos tiveram participação decisiva tanto na gestação como no desenvolvimento posterior do rap. Apesar da criação do HH ser frequentemente atribuída ao trio de desbravadores DJ Kool Herc, Afrika Bambaata e Grandmaster Flash, Mohaiemen (2008) argumenta que podemos encontrar as raízes do rap também em artistas muçulmanos negros anteriores a eles, que trabalhavam com a

palavra cantada/falada e a rima já nos anos 1960. Neste sentido, o autor relembra o papel do grupo The Last Poets, que tinha como alguns de seus membros fundadores homens afro-islâmicos. Como um ancestral do rap fortemente ligado ao 5E, o grupo era formado por artistas ativistas que combinavam música e poesia com ação política direta e radical, em sintonia profunda com o partido marxista e revolucionário dos Panteras Negras (MOHAIEMEN, 2008).

Além do The Last Poets, Mohaiemen (2008) menciona a influência do boxeador campeão Muhammad Ali, que, num certo momento, tornou-se o muçulmano mais famoso dos EUA e uma espécie de herói do mundo islâmico afro-asiático. Ali tinha especial habilidade para compor rimas, o que faz com que ele seja frequentemente qualificado como uma espécie de proto-rapper. Como figura de destaque ao lado de Ali, Malcolm X, o mais notório porta-voz que a Nação do Islã já teve, também se tornaria uma referência permanente dentro do universo do rap. Ali e Malcom X são duas figuras inequivocamente ligadas ao Islã que compõem o imaginário da masculinidade negra dentro do HH (MOHAIEMEN, 2008).

Mais especificamente em conexão com o que se tornaria a musicalidade do rap, Mohaiemen (2008) destaca também a influência de outra seita muçulmana, conhecida como a “Nação de Cinco por Cento” ou a “Nação de Deuses e Terras”. Esta organização, fundada em 1964, nasce de uma dissidência da Nação do Islã e, segundo o autor, tem impacto relevante no aspecto musical do HH. Isso acontece porque as práticas da “Nação de Cinco por Cento” davam atenção especial às habilidades retóricas de seus membros, valorizando a fala eloquente vinculada às gírias afro-americanas utilizadas nas grandes cidades (MOHAIEMEN, 2008). Usando a potência e a vitalidade do dialeto, diz o autor, esta Nação trabalhava com a ideia de criar outras lógicas de pensamento para perceber o mundo de forma original valendo-se essencialmente da palavra. A própria origem da numerologia que batiza a organização remete à ideia de que “85% das massas são ignorantes, 10% são ‘sugadores de sangue dos pobres’ e apenas 5% sabem a verdade” (MOHAIEMEN, 2008, p. 16). É inevitável não ver aqui uma relação com o rap e o 5E na sua formulação associada à força da palavra (religiosa) que liberta da ignorância e conduz ao conhecimento.

A presença do islamismo é marcante também na geração do rap afrocêntrico que detalharemos a seguir. Como mostra Mohaiemen, (2008), Professor Griff, membro original do Public Enemy era membro da NOI. Além disso, há adeptos do islamismo em grupos como A Tribe Called Quest (como os sunitas Q-Tip e Ali Shaheed Muhammad), no Digable Planets e no Wu-Tang Clan. E em outros artistas mais, como Brand Nubian, Paris (que tenta misturar a ideologia sunita com a dos Panteras Negras), Busta Rhymes, Big Daddy Kane, Nas, Gang Starr, Mobb Deep, Queen Latifah, Ladybug Mecca, Kool Moe Dee, Ice Cube, Mos Def e The Roots. Segundo Mohaiemen, (2008), esta capacidade do islamismo de se fazer presente no rap foi auxiliada pelo antagonismo que o cristianismo dos EUA sempre ofereceu ao HH ao longo de sua história.

Entretanto, talvez a principal influência política do rap estadunidense em suas primeiras formulações seja o Nacionalismo Negro. Esta é certamente a corrente ideológica mais citada nos estudos de HH dos EUA quando seu aspecto de luta política é abordado. Esta ligação entre o rap e o Nacionalismo Negro é tão íntima que Bonnette (2015) mostra empiricamente, através de pesquisas de recepção de música, como há um aumento no apoio ao Nacionalismo Negro entre os sujeitos que estão expostos ao rap, em comparação com aqueles que não escutam o gênero. Além disso, seu trabalho atesta que raps políticos efetivamente fornecem mais informações políticas do que os outros subgêneros do rap e aumentam o apoio às atitudes nacionalistas negras como um todo.

De acordo com Bonnette (2015), o Nacionalismo Negro é uma ideologia que defende a independência cultural, política e econômica dos afro-americanos. Em termos de valores, a literatura revisitada pela autora aponta a autodeterminação, a autoconfiança, o orgulho negro, a unidade e a consciência como elementos centrais desta ideologia. Há, no entanto, vertentes distintas dentro do Nacionalismo Negro. Entre elas, Bonnette (2015) destaca: (1) solidariedade racial, que se baseia em organizações fundadas apenas na raça, (2) o nacionalismo econômico, que defende a criação de um capitalismo negro e (3) o Nacionalismo Negro revolucionário, que advoga a derrubada das instituições políticas e econômicas dominantes como condição para a libertação dos afro-americanos. Por último, menciona também a

vertente do separatismo territorial, que acredita que os negros devem ter seu próprio território em separado de outros grupos. Historicamente, as organizações nacionalistas negras mais populares em termos de oposição ao supremacismo branco dos EUA foram a Associação Universal de Melhoria do Negro (UNIA), de Marcus Garvey, a Nação do Islã (NOI), de Elijah Muhammad e o Partido Pantera Negra para auto-defesa (BPP), de Huey Newton e Bobby Seale.

Uma última grande influência cultural do rap que merece nota é a cultura caribenha. Segundo Hebdige (2004), grande parte dos falantes de espanhol do Bronx é original de ilhas do Caribe, como Porto Rico, Cuba e Jamaica, ou são filhos de imigrantes vindos de lá. Ou seja, o território onde nasceu o rap é muito negro num sentido também latino. O que significa destacar a participação de gêneros como a rumba, a salsa e o reggae nas origens do Hip Hop. De um ponto de vista mais político, Bambaataa cita o grupo Young Lords, importante organização política nacionalista porto-riquenha que defendia um nacionalismo étnico radical para a ilha muito influenciado pelo Nacionalismo Negro (OGBAR, 2006).

Além disso, Hebdige (2004) enfatiza um paralelo entre o rap e o reggae, o que reafirma a influência jamaicana no HH, para além da atuação pessoal do DJ Kool Herc[15]. Segundo o autor, o rap fez pelos negros pobres dos Estados Unidos nos anos 1980 exatamente o que o reggae havia feito pelos negros pobres da Jamaica uma década antes, criando neles senso de identidade e orgulho comunitário. Se alguns anos antes, Bob Marley havia conduzido a juventude negra marginalizada a migrar das gangues para o rastafarianismo, Bambaataa criava o 5E no contexto de formação do HH na tentativa de estimular os membros das gangues a ter uma visão mais social e construtiva dentro da sua realidade.

Por último, cabe citar o curioso episódio que levou à criação da Zulu Nation. Nele se reafirma o papel central que a música e a cultura pop de forma geral ocuparam na formação de Bambaataa e do próprio HH. Segundo Gosa (2015), foi o

---

[15] O jamaicano Kool Herc é ó DJ precursor do Hip Hop. Foi Herc que organizou as primeiras festas públicas em que se tocava aquilo que mais tarde seria a base instrumental do rap.

filme “Zulu” (1964) que catalisou o processo de conscientização de Bambaataa. Neste filme, o pioneiro do HH conheceu a história de resistência da etnia sul-africana Zulu perante o genocídio perpetrado pela colonização britânica em África. Nas batalhas encenadas no filme, a luta dos nativos se dava através da transformação dos sons e das músicas da comunidade num escudo contra o ataque do invasor europeu. Talvez por isso a música desempenhe um papel tão central na elaboração de um “senso de orgulho africano” (GOSA, 2015) dentro do HH. Para reforçar este orgulho, o autor relata como os membros da Nação Zulu usavam no palco roupas de faraós egípcios e indígenas norte-americanos, como índices de uma ancestralidade nobre imaginada no contexto de uma estética afro-futurista.

2.4 **O rap afrocêntrico e o 5E**

O rap nasce, portanto, influenciado por diversas matrizes culturais, estéticas e políticas. Ainda que fosse fundamentalmente uma cultura comunitária de festas, o rap carregava dentro de si as potencialidades político-epistemológicas do 5E, ainda que elas não tivessem sido exploradas em toda sua força ou tivessem se tornado uma tendência hegemônica dentro das práticas em torno do gênero[16]. Contudo, nos anos 1980, o rap de Nova Iorque seria renovado por uma geração de artistas que surge na cena local reivindicando esta precisamente esta dimensão político-epistemológica do 5E e injetando rebeldia explícita na poética e na atitude do rap de então. Com isso, popularizaram a ideia do rap como de cultura de resistência,

[16] Em 1982, o grupo Grandmaster Flash & The Furious Five já havia lançado a música “*The Message*”, cujo teor lírico fazia a crônica da vida no gueto num sentido de crítica política. Ainda assim, somente no final dos anos 1980, o tipo de proposta musical contido nesta música configurar-se-ia como uma vertente ampla dentro do rap de NY. No Brasil, esta forma de fazer letra de rap ficaria conhecida como “rap de mensagem” ou “rap consciente”.

precisamente no momento em que esta comunicativa música chegava aos espaços hegemônicos da indústria do entretenimento nos EUA (GOSA, 2015).

Em termos ideológicos, segundo Gosa (2015), artistas como Public Enemy, A Tribe Called Quest, De La Soul, Jungle Brothers, Queen Latifah, X-Clan, KRS-one, Paris, Brand Nubian, Sister Souljah e outros criaram um rap que se tornou conhecido como um rap “afrocêntrico”, que associava o Nacionalismo Negro herdado dos anos 1960 e 1970 ao Afrocentrismo de Molefi Asante. Como lembra Dyson (2004), tais artistas foram capazes de produzir um renovado senso de orgulho histórico, apoiando-se num pensamento nacionalista negro e radical como base sólida para a autoestima racial. Como veremos mais adiante, esta será exatamente a vertente do rap estadunidense que chegará ao Brasil para dar origem ao rap nacional, talvez, por isso, muitos atores do Rio e de São Paulo refiram-se a este tipo de aproximação entre o rap e o 5E como a “essência” do gênero.

Este rap de caráter afrocêntrico foi o principal tipo de rap comercializado nos EUA naquele momento. Baldwin (2004) busca as causas da emergência deste rap “consciente” na ascensão social de segmentos afro americanos durante aquele período histórico. Segunde ele, esta ascensão está muito relacionada, como causa e consequência, com um maior ingresso de afro americanos nas principais universidades do país. Este tipo de acesso faria com que uma classe média negra começasse a interessar-se pela construção de respostas para questões colocadas por sua própria negritude.

Por conta desta demanda, este rap volta-se para o 5E para aproximar a arte da pedagogia política, associando a música ao conhecimento no contexto de uma cultura de rua. Revestido por um olhar artístico bastante interessado em luta política, o rap afrocêntrico foi forjado por estas camadas médias que buscavam um elo entre sua posição social de então e experiências historicamente negras nos EUA do final do século XX. Dyson, (2004) afirma que esse historicismo renovado propiciou a jovens negros o estabelecimento de vínculos entre o passado do país e suas próprias circunstâncias presentes, usando a história como fértil fonte de reflexão social, criação cultural e resistência política.

A investigação destas experiências fez com que este tipo de rap fosse muito difundido em ambientes universitários, onde se levantavam questões epistemológicas associadas ao lugar dos afrodescendentes na produção de conhecimento, por exemplo. É neste sentido que o conceito de afrocentrismo é mobilizado, para, fundamentalmente, discutir o próprio processo de constituição do conhecimento. Segundo Asante (2016), a Afrocentricidade propõe libertar a história e o pensamento africanos do paradigma ocidental, reabilitando, assim, a criatividade intelectual africana que foi subalternizada pela lógica imperial europeia. Para tal, a reflexão de Asante enfatiza a capacidade de agência dos africanos, vistos afirmativamente como seres humanos detentores de cultura.

Segundo o autor, por conta dos processos ligados à escravização, os africanos foram submetidos à cosmovisão do invasor europeu por meio da desvalorização de seus nexos culturais, psicológicos, econômicos e espirituais. Neste sentido, o afrocentrismo reposiciona os africanos como sujeitos da própria história, rejeitando a marginalidade e a ideia de que comporiam uma espécie de alteridade em relação ao ocidente. Desta maneira, localiza os afrodescendentes para além do lugar de escravizado que lhes foi legado pelo holocausto escravista produzido nas Américas pelo capitalismo europeu. Acusando o projeto civilizatório dos países centrais da Europa de ser normatizador e universalizante, o Afrocentrismo de Asante (2016) valoriza a presença psicológica e social do africano nos processos de construção de sentidos para sua própria experiência dentro daquilo que se convencionou chamar no mundo eurocentrado de Modernidade.

Desta forma, o rap de NY do final dos anos 1980 operou como uma arma estética e discursiva contra a dominação cultural eurocêntrica capaz de reconfigurar a forma como muitos afro-descentes viam a si mesmos. Partindo da afirmação da centralidade do continente africano na história humana, este rap reivindicava o pensamento afro como possibilidade de resistência perante estruturas epistemológicas opressivas. Com isso, os africanos deixavam a condição de coadjuvantes marginais para assumir o papel de criadores de realidade. Assim, o 5E engendrado neste contexto por este rap fortaleceu a ideia de um "conhecimento a ser adquirido" (BALDWIN, 2004, p.164) como porta de entrada para uma negritude

autêntica capaz de viabilizar a transcendência que leva do “negro ao preto” (“*from negro to black*”), nas palavras do próprio Bambaata (TOOP, 2004, p. 234).

Neste ponto da exposição precisamos nos deter mais cuidadosamente à conceituação do 5E para que possamos entender aquilo que muitos atores do rap nacional chamam de “essência” do Hip Hop. Por isso, precisamos investigar como opera o 5E nesta formulação afrocêntrica. O que a comunicação da música dispara no seu ouvinte? O que a escuta desta música sugere de maneira tão sedutora? Em outras palavras, o que é o rap consciente em sua substância? Nos parece que esta conceituação está ligada à proposta de uma relação entre gênero musical e autoconhecimento. O que significa nos EUA o rap ter um compromisso com o “conhecimento de si”? O que o rap pode proporcionar ao ouvinte que por ele se interessa neste sentido? Quais consequências subjetivas a comunicação da música produz naquele sujeito que faz rap ou que o consome das mais variadas formas?

Uma forma de responder a estas indagações é mobilizar a conceituação de Judy (2004), que avança no estabelecimento de alguns parâmetros mais objetivos para a definição do 5E. Segundo Judy (2004) podemos encontrar as origens do rap em reconhecidas formas retóricas afro americanas, articuladas como um “historicismo utópico” que evoca uma tradição de resistência afro-americana à desumanização causada pela mercantilização produzida pelo escravismo europeu. Encarado como um enunciado oriundo dos segmentos afro americanos dos EUA, o rap é caracterizado pelo autor como uma música compromissada com a constituição de “sujeitos do conhecimento”[17]. De um conhecimento que tem o poder de emancipar porque dá significado à experiência do sujeito que o adquire (JUDY, 2004).

Mas, o que significa para ao sujeito experimentar este conhecimento? Judy (2004) sugere que a questão decisiva aqui é compreender a diferença entre experimentar e conhecer, entre *vivenciar* a condição de escravizado e *reconhecer-se*

---

[17] A esta altura da tese já sabemos que esta definição não vale para o rap como um todo, mas para este rap específico de que tratamos nesta parte do trabalho: o rap afrocêntrico.

na escravidão. Esta seria a distinção introduzida pelo conhecimento que, neste caso, se manifesta exatamente pela presença do 5E no processo de comunicação da música e pode ser sintetizada na ideia de “conhecer a si mesmo” (JUDY, 2004). A ideia central aqui é mostrar que o escravizado portador deste tipo conhecimento sabe que ele não *é* a experiência da escravidão.

Segundo Judy (2004), este autoconhecimento é o que definiria, inclusive, a natureza humana, pois o humano é exatamente aquela criatura que se percebe sabendo. Por isso, um humano pode até ser escravizado e ser designado fenomenologicamente como a experiência de um escravo, mas ele nunca o será efetivamente. Assim, por mais terrível que seja o sofrimento da desumanização gerada pelo sistema econômico no corpo negro, um sujeito do conhecimento se percebe como algo heterogêneo em relação ao trabalho escravo. Ele sabe que não se resume àquilo, e isso reflete uma concepção de conhecimento que liberta, na medida em que opera principalmente como autoconhecimento, como possibilidade de percepção da própria experiência.

Aí está a substância da noção do conhecimento de si que Judy (2004) reconhece no rap. Para ele, este conhecimento é eminentemente político, pois engendra uma espécie de ética de autogoverno e autodeterminação por parte de uma comunidade. Desta maneira, um mc interessado no 5E pode ser visto como um sujeito do conhecimento que atua de forma pedagógica, praticando uma liderança de natureza política e ética. Como resposta moral a uma forma específica de opressão, o mc usa a comunicação do rap como uma espécie de “conhecimento de oposição”, ou uma “ciência alegre” (JUDY, 2004, p.109), o que, mais uma vez, aproxima nossas tentativas de conceituação do 5E de questões epistemológicas. Com o auxílio de outras formulações de Judy (1993), mais ainda, podemos associar este tipo de rap a uma forma alternativa de racionalidade que desafia a herança iluminista que monopoliza a razão como privilégio ocidental. Assim, abre-se espaço para a definição do 5E como um compromisso do rap com a comunicação de vetores de subjetivação (TAKEUTI, 2010) partir de seu forte caráter político-pedagógico.

Gilroy (2001) entra neste debate sugerindo que a música e as relações sociais que ela estabelece também se articulam com aspirações filosóficas e científicas mais amplas. Deste ponto de vista, como arte produzida no cotidiano, este tipo de rap consciente poderia ser visto como mais um episódio em que os negros da diáspora contam sua história nas Américas através da música (HALL, 2003c), como se nota também no caso do samba ou do reggae. Neste sentido, é como se a música, diz o autor, fosse a estrutura profunda da vida cultural do povo negro, uma vez que ele se encontra deslocado da cultura logocêntrica.

Como longa tradição, a música desempenha papel central nas discussões acerca do Atlântico Negro (GILROY, 2001). Por isso, podemos afirmar que, neste contexto, ela pode ter o mesmo status filosófico da literatura, no que se refere à sua potencialidade de investigar, representar e criar realidade. Considerando a música uma das mais poderosas interpretações negras da modernidade, Gilroy (2001) refuta a tese hegeliana segundo a qual o pensamento, a ciência e a reflexão superam a arte na sua capacidade de conhecer. Nesse sentido, o autor não aceita contrapor a arte à filosofia como forma inferior. Para ele, ao contrário, a música deve ocupar um status superior na discussão sobre a cultura negra, por conta de sua capacidade ancestral de expressar uma imagem direta da vontade dos escravizados. Algo semelhante ao lugar que a literatura ocupa na reflexão filosófica do Ocidente eurocêntrico. Segundo Gilroy (2001), como o Atlântico Negro foi constantemente excluído da razão prática, sua musicalidade pode ser vista como um meio de comunicação melhorado.

A ideia central aí, como também mostra Sodré (2017), é dissociar a filosofia do processo civilizatório europeu e verificar em que medida a “paixão de pensar” pode ser encontrada em formações culturais complexas que foram historicamente obstruídas pela colonialidade do saber (QUIJANO, 2002). Mobilizando a categoria de um pensar nagô, Sodré (2017) ressalta seu caráter de negociação, no sentido de uma troca simbólica associada ao “dar-receber-devolver” aberta ao encontro e à luta na diversidade (SODRÉ, 2017, p.24). Como elemento compartilhado, portanto, o 5E, numa leitura nacional, poderia ser encarado como algo ligado a uma ideia de sabedoria ancestral acumulada por sujeitos que habitam as cidades e que é

mobilizada para que se possa sobreviver nestas mesmas cidades. Distante da valorização acadêmica eurocentrada e branca da filosofia ocidental, onde o sentir é recusado (SODRÉ, 2017), o 5E pode ser visto como o acúmulo sensível da consciência crítica do Hip Hop, que mostra como a rua e a música são tecnologias poderosas para a produção de saberes.

Voltando ao caso estadunidense, este rico debate em torno do que chamamos aqui de 5E gerou naquele pais um relevante rebatimento dentro do debate pedagógico. Para Rashid (2016), o Hip Hop pode ser visto como um poderoso recurso mobilizado pela pedagogia para debater justiça social nas grandes cidades norte americanas. Como uma espécie de educação centrada em África, o HH seria capaz de produzir crítica social e ativismo a partir de um legado intergeracional. No limite, afirma o autor, a pedagogia do Hip Hop seria capaz de informar possibilidades de resistência comunitária através de uma "alfabetização crítica" (RASHID, 2016, p.341) que se opõe às dinâmicas econômicas e políticas do racismo e do neoliberalismo nos EUA. Como forma mais visível de expressão cultural afro-americana na sociedade contemporânea, Boyd (2004) caracteriza este rap nova-iorquino como a mais poderosa voz política dentro da cultura popular afro-americana entre os anos 1980 e 1990.

Entretanto, este discurso musical engajado entrou em queda apesar do seu sucesso comercial. Talvez, como sugere o autor, por não conseguir sustentar um movimento que conectasse esta música a eventos políticos "reais", como movimentos culturais semelhantes lograram fazer no início da década de 1970. Além disso, como lembra Dyson (2004), estes debates sobre os subgêneros do rap estão muito associados a mudanças nas sensibilidades estéticas de negros de diferentes gerações e de diferentes classes. Aqui o autor sugere uma oposição clara entre negros pobres do gueto (os pioneiros) e negros de classe média e alta (o rap afrocêntrico). Ainda assim, podemos afirmar que esta geração nova-iorquina do rap consciente conseguiu tatuar o 5E no DNA do rap que seria feito na periferia do sistema capitalista a partir de então.

Para seguirmos delineando alguns traços do 5E, precisamos associar uma dimensão marcadamente política à sua essência epistemológica. Neste sentido,

podemos posicionar este tipo de rap afrocêntrico numa longa tradição de subversão cultural negra, em que, segundo Rose (1994), a crítica social é realizada através da música e da performance, onde se encontra uma disfarçada crítica ao poder. No Brasil, este rap ficou conhecido como “rap consciente” ou “rap de mensagem”, e poder ser interpretado como uma forma através da qual as classes trabalhadoras e oprimidos em geral aprendem com sua própria experiência, quando, e na medida em que, comunicam explicitamente seu descontentamento.

Sob condições sociais em que atacar de maneira frontal o poder é estrategicamente perigoso, a música, frisa Rose (1994) pode ser usada para “zombar do poder, expressar fúria e produzir fantasias de subversão” (p.99). Desta maneira, este rap mais combativo que estamos caracterizando aqui pode ser encarado como um espaço fértil em que discursos de oposição e verdades não-oficiais são desenvolvidos e comunicados (ROSE, 1994). Como resposta cultural à opressão, a música seria capaz de produzir as bases de uma espécie de conhecimento sobre as condições sociais compartilhadas, articulando interpretações comuns sobre elas e fortalecendo um laço cultural que alimenta e mantem a comunidade.

Para Rose (1994), isso poderia ser feito a partir de uma dinâmica comunicativa relacionada à percepção da relação entre dominação e resistência nos discursos sociais (“*social transcripts*”) sobre a realidade vivida. Nesta relação, estariam em embate “discursos públicos” e “discursos ocultos” (pg.100). Segundo a autora, os discursos públicos são aqueles que descrevem como natural a interação aberta entre dominantes e subordinados e, por consequência, ajudam a sustentar a ordem social vigente. Já os discursos ocultos seriam aqueles que ocorrem fora de espaços institucionais ou de prestígio, e que de forma disfarçada ou não, criticam o estado de coisas e resistem à dominação social.

De acordo com Rose (1994), o discurso público dominante é mantido por várias instâncias e práticas e está em estado constante de produção. Os grupos dominantes mantêm e afirmam seu poder ditando a encenação das celebrações públicas, simulando unanimidade a respeito do poder estabelecido para fazer parecer que o status quo é inevitável. Para isso, ocultam os discursos que desafiam

a ordem ou que tentam questionar e subverter as relações de poder vigentes, impedindo seu acesso à cena pública. Além disso, policiam a linguagem da resistência e usam o estigma para definir os termos do debate público e da percepção social sobre a contestação ao poder.

Por outro lado, os discursos ocultos de oposição, argumenta Rose (1994), insinuam a crítica ao poder com estórias que questionam as vitorias simbólicas e a legitimidade da ordem social. Tais discursos, como este rap de mensagem, criam códigos alternativos que invertem os estigmas e dirigem nossa atenção para culturas alternativas, que no caso são culturas oriundas das periferias dos grandes centros urbanos. Elas chamam a atenção para o protagonismo das classes sociais na produção desta cultura e valorizam a percepção da realidade gerada pelos menos poderosos, disseminando, assim, de forma aberta, porém relativamente disfarçada, uma crítica ao poder. A discrepância entre o discurso público e o oculto nos dá a medida da dominação política numa determinada realidade histórica. Em última análise, portanto, para Rose (1994), a linguagem e outras formas de comunicação, como a música, tem um papel central na sustentação, desestabilização e luta pelo poder.

Neste sentido, podemos considerar este rap engajado como um destes discursos ocultos que comentam a realidade social e desafiam as elites políticas e econômicas através de códigos culturais disfarçados como, por exemplo, o dialeto falado nas ruas dos guetos das grandes cidades. Como reiteramos aqui a todo momento, nem todos os raps criticam a dominação. Mas no que se refere a este rap “consciente” nova-iorquino, muito ligado ao afrocêntrismo e ao radicalismo do Nacionalismo Negro, é possível afirmar que há um engajamento discursivo numa guerra simbólica contra as instituições que oprimem os negros do ponto de vista ideológico e econômico nos EUA (ROSE, 1994).

Assim, o rap afrocêntrico, nos seus momentos mais rebeldes, pode ser visto como o que Rose (1994 p.101) chama de “palco contemporâneo para o teatro dos dominados”. Neste palco, os rappers podem inverter hierarquias, valorizar sua vivência no gueto, elaborar versões alternativas acerca da história política, ridiculizar as classes dominantes e desnudar os ocultamentos históricos no discurso que

legitima a ordem das coisas. Fazendo uma crítica ácida aos agentes da dominação, o repetido comentário social do rap consciente legitima a insubordinação ideológica, atacando invariavelmente como alvos preferenciais a polícia, o governo e a mídia.

Entretanto, como mostra Rose (1994), discursos contra hegemônicos precisam lidar com as contradições que uma arte politizada engendra. O que significa dizer que mesmo que um rap consciente faça duras críticas à opressão social (notadamente à violência policial e ao racismo estrutural), ele pode reforçar outras formas de opressão e, assim, reconstituir, como diz a autora, a própria noção de violência que combate. Este é o caso evidente da misoginia presente em muitos tipos de rap, especialmente no gangasta rap, que discutiremos a seguir, mas não somente nele. Segundo Rose (1994), é comum encontrar rappers que reforçam a dominação masculina sobre as mulheres negras e sustentam a construção da mulher negra como objeto e símbolo coisificado de status. Neste sentido, homens do rap usam sua música para sustentar o seu privilégio patriarcal, reforçando, assim, a dominação de gênero.

Para Rose (1994), essas contradições caracterizam e especificam a batalha cultural. E como o rap estará sempre sobre vigilância do status quo por ser uma música com forte caráter marginal, estas contradições serão frequentemente mobilizadas contra ele. Assim, ao mesmo tempo em que o rap consciente ganha posições de resistência lutando contra um discurso dominante que criminaliza a juventude negra, diz a autora, ele pode reforçar pressuposições sexistas e patriarcais que promovem o abuso verbal sobre a mulher negra. E tudo isso sendo largamente influenciado pelas demandas e sanções da indústria da música dos EUA. É inegável, portanto, o fato de que a guerra discursiva em que o rap consciente se engaja é travada num contexto de ambiguidades. Ainda assim, Rose (1994) enfatiza que a crítica social do rap engajado ajuda a posicionar na memória pública a resistência à dominação que os negros, as negras e as classes operárias produziram.

Outra tensão que precisa ser destacada é a relação deste rap consciente com a economia capitalista. E aqui se impõe o debate sofre a relação entre sua a potência estético-comunicativa (FERNADES, 2009) do conceito e sua real carga de

rebeldia epistêmica antirracista e anticapitalista. Neste debate, a questão econômica é decisiva, pois coloca em discussão as circunstâncias concretas de produção do rap nos EUA e a medida de sua vocação contra hegemônica. Trata-se, portanto, de realizar agora uma breve análise da economia política do gênero em sua versão estadunidense, aquela chegará ao Brasil no final dos anos 1980/90 para influenciar o nascimento do Rap RJ.

Nos seus primeiros anos de existência, o rap não atraiu o interesse do grande capital, o que, segundo Neal (2004) foi fundamental para o seu desenvolvimento relativamente autônomo como gênero musical economicamente estruturado. Isso significa que, nos seus momentos iniciais, o rap conseguiu se constituir através de suas próprias performances ao vivo, principalmente em espaços públicos. Perante a redução do interesse corporativo na música negra, o sentimento geral entre os artistas era de que o gênero deveria crescer fora das condições impostas pelos meios industriais de produção e distribuição (DYSON, 2004). Tal percepção acabou por direcionar uma grande quantidade de energia comunitária para a produção de música, o que, mais uma vez, reitera a ideia de que o nascimento do rap foi em grande medida uma atividade econômica cooperativa entre jovens do sul do Bronx (DYSON, 2004, p. 66).

Num segundo momento, o rap começa a ensejar o surgimento de uma série de selos independentes comandados principalmente por homens negros, que puderam tornar-se empresários e ocupar posições executivas que de outra maneira não estariam disponíveis para eles (DYSON, 2004). E mesmo que num estágio seguinte, megacorporações como CBS, Warner, BMG, Capitol-EMI e MCA tenham entrado no processo de distribuição do rap no mercado fonográfico (ROSE, 1994), as gravadoras independentes costumavam controlar seus destinos e até mesmo ensinar às principais corporações do mercado algumas lições sobre a venda de música nas ruas.

Entretanto, a geração seguinte, que influenciou decisivamente o surgimento do rap no Brasil e no Rio de Janeiro, inseriu-se de forma íntima na lógica de reprodução econômica da indústria do entretenimento nos EUA. Ou seja, vai ser a geração mais interessada no fortalecimento de um “rap consciente” que vai fazer o

rap tornar-se “big business” (LUSANE, 2004, p. 353). Apresentando dados, o autor mostra como na virada da década, em 1990, o braço musical do Hip Hop já movimentava cerca de US $ 600 milhões por ano nos EUA. Como sintetiza Rose (1994), àquela altura o fonograma tornava-se no produto central de propagação da cultura Hip Hop, massificando, assim, o seu consumo.

Como já mencionamos, este é o momento de constituição da chamada era de ouro do rap, composta por um rap afrocêntrico e “consciente” que se torna hegemônico no *mainstream*. Como exemplo, podemos citar o caso do grupo Public Enemy, apontado unanimemente nos estudos de Hip Hop como o grande representante do rap afrocêntrico e, ao mesmo tempo, o “primeiro supergrupo de rap” (ROSE, 1994, pg. 4,). Seu disco de 1990, “*Fear of a Black Planet*”, vendeu 1 milhão de cópias. Naquele mesmo momento, como Dyson (2004) sublinha, outro grupo, o Run-DMC, ganhava o coração da indústria com um rap que sintetiza criativamente seus comentários sociais à identificação cultural. Para o autor, o êxito desta geração foi crucial para o futuro do gênero como tradição cultural específica, inclusive pelo surgimento de grandes empresas controladas por pessoas negras, cujo maior exemplo na época foi a gravadora Def Jam, de Russel Simons. Para o autor, este tipo de ascensão acabava por minar algumas estruturas racistas do negócio da música popular estadunidense, que historicamente reduziram o papel do afro-americano ao do artista impotente.

Além de produzir prosperidade econômica para empresários negros e, ao mesmo tempo, associar-se às grandes gravadoras multinacionais, o rap da *golden era* também estabeleceu vínculos com outras indústrias. Por conta deles, a cultura negra urbana começou a dialogar de forma consistente com setores ligados à moda, ao comércio de bebidas e calçados e ao cinema (LUSANE, 2004). Como mostra o autor, tais indústrias cresceram como resultado da conquista de novos mercados que se abriram com a expansão do Hip Hop e do uso frequente de artistas de rap na publicidade. Houve impacto também na indústria cinematográfica de Hollywood. Diversos filmes foram realizados em torno dos símbolos do Hip Hop e, em alguma medida, em torno de um discurso de resistência negra, mesmo que a substância da

maioria dos filmes estivesse comprometida com a defesa da cultura e dos valores da classe média negra (LUSANE, 2004).

Desta forma, vemos como o rap mais politizado dos EUA foi aquele que abriu mercados, fez crescer empresas pertencentes a proprietários brancos e negros e potencializou a massificação do alcance do gênero na sociedade estadunidense. No que se refere ao consumo de música, como mostra Teperman (2015), nos seus primeiros anos, o rap seguiu a mesma trajetória de outros gêneros musicais norte-americanos, como o jazz, o blues e o rock. Inicialmente, fora rejeitado por ouvintes de classe média, negros e brancos, e pelas gravadoras e rádios, o que, como vimos, abriu espaço para a emergência de selos independentes ou dos próprios artistas. No entanto, quando algum tipo de apelo comercial passa a ser notado, as grandes gravadoras começam a controlar a distribuição e o rap torna-se massivamente popular, atingindo as “camadas brancas” da sociedade norte-americana.

Neste momento, portanto, este rap afroncêntrico da era de ouro e depois o rap *gangsta* serão responsáveis por alargar o mercado de consumo do gênero nos EUA para compradores não-negros (LUSANE 2004). Para justificar esta afirmação, o autor cita pesquisa realizada em meados de 1992 que constatou que 74% do rap vendido nos primeiros seis meses daquele ano foi comprado por brancos. Dyson (2004) segue na mesma linha de argumentação e sugere que o sucesso comercial do rap crítico do Run-DMC, por exemplo, fez o rap chegar além das audiências negras e latinas, sendo o primeiro grande sucesso de rap na indústria. Foi deste grupo também a primeira música de rap a ser apresentada na MTV e o primeiro álbum de rap a alcançar três milhões de cópias vendidas (DYSON, 2004).

Vemos, portanto, que o rap mais deliberadamente rebelde dos EUA e interessado numa luta política antirracista fez o gênero se transformar num sucesso comercial. Para Neal (2004), apesar de sua intensa mercantilização, este rap conseguiu subverter as limitações do mercado de massa, investindo no que o autor chama de “seus próprios fundamentos filosóficos” (p.371). Para ele, o rap prosperou por sua própria vitalidade criativa ao abraça-la como parte de suas tradições estilísticas. Isso permitiu que esta forma musical mantivesse alguma autonomia estética naquele momento e fez com que os rappers percebessem que poderiam

gritar contra o sistema e, ao mesmo tempo, ser muito bem pagos para isso (LUSANE, 2004). Assim, com pequenos ajustes ideológicos acerca da questão da "liberdade de expressão", o rap crítico poderia ser extremamente lucrativo para o grande capital.

Isso nos mostra como algum dos principais artistas que disparam o estopim para o surgimento do rap no RJ nunca representaram, como explica Lusane (2004), uma possibilidade de ruptura com o sistema econômico responsável pelas contradições que formam a própria substância da música que eles produzem. No limite, como diz o autor, não se pode equivaler a mercantilização da resistência com a resistência à própria sociedade construída em cima da mercantilização. Baldwin (2004) vai na mesma direção e afirma que, pelo menos até a ascensão da geração afrocêntrica, o HH nunca havia sido expressamente anticapitalista. Segundo ele, ao longo de sua gênese e de seus primeiros anos de desenvolvimento, sua intenção nunca foi propor uma revolução real nas bases econômicas da vida social, mas inserir-se no mercado e ser bem-sucedido nele por conta do caráter de novidade estético-cultural que era atribuído ao rap à época.

Como diz Gosa (2015), o crescimento intelectual e espiritual e a busca por libertação raramente são lucrativos ou interessantes para o grande mercado. A questão, portanto, é saber, como questiona o autor, se seria possível conciliar um rap contra-hegemônico e radical com a reprodução do capital, cuja lógica está ancorada em dominações de raça, gênero, e classe social. Para Gosa (2015), esta tensão contrapõe a proposta de um 5E verdadeiramente baseado num conhecimento de si ao ímpeto comercial do Hip-Hop. Por isso, ainda que seja inegável que os contratos com corporações privadas multinacionais tenham ajudado a disseminar a cultura hip-hop, (inclusive para o Brasil), eles também se transformaram em obstáculos para que o rap se tornasse efetivamente parte de uma política emancipatória.

Rose (1994) entra neste debate enfatizando que discursos populares de resistência social não estão protegidos do assédio da lógica capitalista que midiatiza e massifica a cultura. Uma vez assediada pelo grande capital, a cultura de resistência, insubordinada e subversiva, estará sempre sob avaliação e sob a

pressão do risco real de incorporação e cooptação definitiva. Por outro lado, quando massificados, estes discursos contra o poder podem alcançar um público mais amplo e angariar apoio para a luta política em questão, favorecendo o estabelecimento de laços entre grupos oprimidos (ROSE, 1994).

Além disso, como já sugerimos, a presença de uma música com uma mensagem contra hegemônica nos espaços de massificação tem a destacada capacidade de desestabilizar a aparência de unanimidade em relação ao poder (ROSE, 1994). Ao desafiar publicamente o discurso oficial, diz a autora, o rap pode cultivar as contradições entre os interesses econômicos dos meios de distribuição da música e o desejo de controle social por parte das instituições do Estado. Pois muitas vezes o sucesso deste tipo de rap deve ter agradado a grande indústria fonográfica e desagradado o governo federal e a polícia. O que está em jogo aí é a ideia segundo a qual, ao ocupar ao mesmo tempo espaços de dominação e resistência, um “rap consciente” torna-se um discurso, no mínimo, incômodo, com alta visibilidade e, no limite, difícil de ser controlado.

Observando o fenômeno nos EUA, Rose (1994) destaca a habilidade do Public Enemy de estar em espaços centrais da mídia comercial e ao mesmo tempo encampar uma voz de crítica social comprometida com a legitimação de interpretações contra hegemônicas sobre a realidade social. Esta habilidade, de estar num espaço “entre”, revela como a fronteira entre o discurso público e oculto é uma zona de constante disputa entre grupos dominantes e subordinados. Em última análise, as corporações vencem, pois seguem reproduzindo o sistema econômico vigente (ROSE, 1994). Entretanto, esta vitória imediata não significa que a disputa pelo imaginário não siga acontecendo e que formas de contestação não possam ganhar força a partir do acúmulo histórico. Para a autora, esta batalha travada pelo rap afrocêntrico da *golden era* foi crucial para a tensão entre as possibilidades de manutenção da legitimação e a contestação do poder real.

Portanto, o rap de NY que chegaria ao Brasil e ajudaria a formatar o Rap RJ nunca encampou uma visão anticapitalista da realidade, e, antes disso, transitou com fluidez por dentro da grande indústria. Ainda assim, Rose (1994) caracteriza este rap consciente como o principal discurso de resistência no âmbito cultural de

sua época. Segundo ela, o maior êxito desta música foi revelar o abismo existente entre a experiência urbana negra e latina, brutalmente atravessada pela desigualdade racial e econômica, e a ideologia liberal dos EUA, que se legitima a partir da falácia da igualdade de oportunidades. Assim, este rap que discutimos aqui pode ser analisado como uma fissura discursiva nas estruturas de legitimação do poder institucional do capitalismo estadunidense e o 5E, em sua chave associada ao rap de NY, carrega, de alguma maneira, está dimensão contestatória.

2.5 **O *gangsta* rap de Los Angeles e o *street knowledge***

Ao mesmo tempo em que surgia em NY ao final dos anos 1980 um rap afrocêntrico feito por uma classe média negra interessada numa luta político-epistemológica anitrracista, em Los Angeles, nascia a vertente de rap que tornar-se-ia hegemônica dentro do gênero nos anos seguintes. Como sugere Boyd (2004), a emergência do *gangsta* rap significou uma rejeição ao rap afrocêntrico e um desprezo explícito pelos marcadores de identidade ligados ao afrocentrismo e ao Nacionalismo Negro. Neste sentido, diz o autor, a consolidação do *gangsta* rap marca o fim do principal flerte do rap com uma luta política mais refletida e direta, o que representou inevitavelmente uma queda na voltagem contra hegemônica da cultura popular afro-americana como um todo (BOYD, 2004).

Muito autores apresentam argumentação neste sentido e nos parece relevante trazer estas abordagens para nosso debate. Gosa (2015), por exemplo, caracteriza assertivamente o nascimento deste rap de tipo *gangsta* como um momento de transição, caracterizado por ele como uma "virada neoliberal" no Hip-Hop (p. 56). Segundo ele, este enfraquecimento do rap “consciente” reflete um período de mudanças substantivas em diversos aspectos do rap: a consolidação corporativa dos selos independentes que forjaram sua economia desde seu nascimento, o silenciamento da verve política de grupos associados ao Nacionalismo Negro e, especialmente, o estabelecimento da “mercantilização do

sofrimento humano" como um dos produtos culturais mais lucrativo dos EUA (GOSA, 2015, p.56).

Rose (1994) faz coro com esta visão e argumenta que a força comercial extraordinária que o rap acumulou ao longo dos seus primeiros 20 anos acabou por ser convertida em um braço cultural do próprio sistema econômico. Neste processo, afirma a autora, em troca de celebridade global, prestígio pop e influência cultural, abriu-se espaço dentro do gênero para que artistas interessados em fazer música inspirada na vida do crime se destacassem. Com isso, se enfraquece a potência estético-comunicativa (FERNANDES, 2009) do rap consumido como crítica cultural interessada em alguma espécie de pedagogia política para a emancipação.

Este debate nos interessa porque ele revela as disputas em torno do que seria uma "essência" do rap. Especialmente no Brasil, muito do que se diz e escreve sobre o rap "em geral" está focado nesta vertente específica de "rap consciente" e o generaliza como a essência do rap. Contudo, quando estudamos os autores acima mencionados, vemos como o rap consciente dos EUA foi fulminado pelo nascimento do *gangsta* rap dos anos 90, deslocando a questão do 5E de sua dimensão político-epistemológica contra hegemônica para um rap voltado para o elogio das armas, a violência contra a mulher e o niilismo político, como se isso fosse a "autenticidade do gueto" (GOSA, 2015 p. 56). Esta é a visão de boa parte da literatura especializada, mas, como veremos adiante, é possível entender o *gangsta* por outra chave de leitura, chamando atenção para uma formulação própria de um 5E da Costa Oeste[18]. Por enquanto, seguimos apresentando os argumentos que sugerem a caracterização destes artistas *gangstas* da *golden era* como artistas que desenvolvem um rap neoliberal.

Segundo Gosa (2015), o álbum "The Chronic", primeiro disco solo do produtor Dr. Dre, de 1992, e o disco "Doggystyle", primeiro disco solo de Snoop Dogg, de 1993, representam claramente o fim da hegemonia do rap afrocêntrico e a

[18] No universo do rap dos EUA, é comum se falar da cena da Costa Leste (NY) em contraste com a Costa Oeste (Los Angeles).

emergência de uma geração “não politizada” (p. 56). A partir deste momento, o empreendedorismo negro, marca da origem do HH, seria ressignificado para valorizar a “malandragem[19]” das ruas e o desejo de enriquecimento individual. Isso significa redirecionar a ideia de empoderamento econômico na direção de uma visão neoliberal. Como vimos, a gênese do rap tem relação direta com a necessidade material da classe trabalhadora negra e latina dos EUA de garantir sua reprodução econômica a partir da cultura e da arte. Como forma de empreendedorismo capaz de substituir o emprego formal recém perdido por causa da reconfiguração da estrutura produtiva da cidade de NY. Com a chegada do *gangsta*, no entanto, parece se intensificar uma nova forma de relação do rap com o capitalismo norte-americano.

Talvez por esta razão, Gosa (2015) ocupe-se de mostrar como Snoop Dogg, por exemplo, rebatizou alguns de seus videoclipes para tornarem-se praticamente comerciais para a indústria do álcool. Com isso, abriu espaço para artistas que viriam depois, como Jay-Z, figurarem em filmes publicitários de produtos de luxo. Assim, talvez tenha contribuído para uma redefinição muito problemática acerca do que seria a política do “*black power*” (GOSA, 2015, p. 56). Mais ainda, o autor mostra como Snoop Dogg formalizou as conexões entre o Hip-Hop e a indústria da pornografia ao fazer um filme com a empresa Hustler. E, em sentido mais amplo, glamourizou o estilo de vida de cafetão, quando, por exemplo, andou com duas mulheres negras, chamadas por ele de “putas", em coleiras para promover um de seus desenhos animados.

Para Gosa (2015), Snoop Dogg rompe com uma tradição existente dentro do rap em que os Mc’s disfarçavam suas críticas à supremacia branca e à violência do Estado através de performances raciais subversivas. Alegando autenticidade, o rapper reencenaria uma caricatura racial sem camada satírica ou crítica, para promover comercialmente seus problemas reais, como acusações formais por conta

---

[19] “ Malandragem” seria uma possível tradução para o português do termo “*gangsta*”, segundo um de nossos entrevistados, metade estadunidense, metade brasileiro Charles Boricelli.

de uso de arma de fogo e drogas ilegais, e “fetichizar a masculinidade negra predatória” no contexto do entretenimento americano (pg.57).

O que está em jogo nestes exemplos é a forma como o *gangsta* rap reproduz alguns dos aspectos mais destrutivos da mentalidade da classe trabalhadora afro-americana nos EUA (BOYD, 2004), enaltecendo disputas entre gangues, misoginia e violência arbitrária. Este tipo de rap, que ficou conhecido com G-Funk (“*gangsta funk*” ou “*ghetto funk*”) e apoia-se num estilo de vida de “gangsters pós-industriais” (NEAL, 2004, p. 377), consolidaria Los Angeles como o centro hegemônico criativo e comercial do HH nas décadas seguintes, desmantelando, assim, o monopólio do rap consciente de Nova York.

Tentando explicar estas transformações, Rose (2008) interpreta o “giro neoliberal” do gênero como uma batalha pública sobre a política do Hip-Hop, algo que nós poderíamos definir como uma disputa sobre as semânticas do 5E dentro do rap. Para a autora, é inegável que a verve política do Nacionalismo Negro foi substituída por uma construção musical ancorada em imagens estereotipadas de “bandidos, cafetões e prostitutas”, ou seja, pela estética do *gangsta* rap. Portanto, se nas suas duas primeiras décadas, e especialmente no final dos anos 1980, com a ascensão do rap afrocêntrico, o rap havia sido definido, no âmbito dos *HH Studies*, como uma poderosa arma cultural de resistência afro-americana às opressões do capitalismo/racismo estadunidense, agora, com o gangsta rap o estatuto do rap teria que ser rediscutido. No limite, seria preciso rever o reconhecimento que o rap havia conquistado como rico instrumento estético voltado para o debate sobre classes sociais, racismo e luta cultural nos EUA.

Esta revisão fez nascer um debate mais amplo sobre o lugar do HH na cultura estadunidense, ilustrado pela autora como uma “guerra” entre detratores e defensores do rap. Segundo Rose (2008), os críticos do hip hop o vêm como sintoma da decadência da cultura ocidental, causando violência e refletindo a disfuncionalidade social do gueto, que mata corpos negros, conspurca valores sociais e reproduz o machismo. Por outro lado, seus defensores argumentam que o HH simplesmente reflete o que seria a autenticidade da vida nas periferias norte-americanas.

Para Rose (2008), tanto críticos quanto defensores subvalorizam o papel da indústria da música no processo. Para ela, a alteração da hegemonia de subgêneros que discutimos aqui está fortemente relacionada à entrada definitiva do rap na corrente principal da indústria cultural. Segundo ela, sem compreender a ação empresarial dentro do gênero não temos como entender as alterações que o rap dos EUA sofreu a partir dos anos 1990. Para a autora, é na ação das empresas de mídia e do setor fonográfico que encontramos algumas das principais causas da ascensão do *gangsta* rap e declínio do rap "consciente".

Como mostra a autora, o surgimento de tecnologias de rastreamento de vendas demonstrou como havia uma massa de consumidores formada por adolescentes brancos disposta a consumir as narrativas raciais ligadas à luxúria e ao crime que o *gangsta* rap oferece. Ou seja, não tem como compreender a ascensão deste subgênero sem entender como são lucrativas no mercado a violência e a misoginia. Na mesma direção, Kelley (1996) nos mostra como a classe média branca é fascinada pelo universo *gangsta* do gueto, enxergando-o como um lugar de aventura, violência sem limites e fantasia erótica, como uma alternativa imaginária ao marasmo da vida dos subúrbios de Los Angeles (p. 191).

Judy (2004) é outro autor que reitera a crítica ao gangsta a partir da verificação de uma ambivalência localizada na história do rap nos EUA. Nesta ambivalência, argumenta ele, haveria uma força ligada a figura do homem negro, que através do rap pode ocupar o lugar do sujeito do conhecimento, como já debatemos. No entanto, haveria um outro personagem associado ao homem negro, uma figura regressiva do afro americano, que expressa uma violência raivosa e autodestrutiva. Judy (2004) o define como "a besta armada e insaciável do capitalismo que conhece apenas o valor de troca e a busca interminável por maior prazer" (p. 108). Neste sentido, o gangsta rap operaria como a ruptura de uma tradição legítima de resistência cultural afro-americana, cuja origem remonta às contradições do capitalismo e do racismo dos EUA. Assim, o gangster do rap, seja na figura do bandido ou traficante de drogas, seria um sintoma do desespero moral gerado por um processo de opressão claramente desumanizante e que, por isso, traz em si próprio também um traço de desumanização (Judy, 2004).

Entretanto, é possível interpretar o *gangsta* rap de outra maneira, aproximando-o do 5E por outra chave de análise, especialmente tendo como referência o grupo NWA, de Compton, gueto de Los Angeles, de onde sairia o Dj e produtor Dr, Dre e o Mc Ice Cube, além de Eazy-E, MC Ren e DJ Yella. Apesar de reconhecermos a validade de vários aspectos do argumento sobre o giro neoliberal do rap, nos parece razoável complexificar a discussão trazendo para o debate esta outra chave de análise. Neste sentido, o *gangsta* rap deve ser encarado como uma resposta das classes populares negras às classes médias negras que faziam o rap "consciente" na Costa Leste (BALDWIN, 2004). Se no rap afroncêntrico interessado no Nacionalismo Negro havia uma permanente remissão ao continente africano, visto de forma idealizada, no *gangsta* rap, segundo o autor, há uma vinculação maior com as circunstâncias concretas dos negros pobres dos EUA naquele momento histórico. Num certo sentido, frisa Baldwin (2004), o rap consciente acreditava que havia uma definição de "conhecimento de si" e de negritude que abarcasse todos os afro-americanos. O *gangsta* rap, no entanto, chega para fornecer outras perspectivas sobre estes temas.

No limite, o que está em jogo aí é uma disputa em torno da caracterização do Hip Hop como representação da negritude estadunidense. Para Baldwin (2004), embora o Hip Hop tenha se originado e tido muito sucesso na área urbana de Nova York, o surgimento do *gangsta* rap mudou seu eixo para a experiência vivida na cidade pós-industrial da costa oposta, a Oeste, principalmente em Los Angeles. Dyson (2004) chama a atenção para o fato de que esta migração revela uma diferença nas sensibilidades estéticas de negros de diferentes gerações e de diferentes classes sociais. Desta maneira, o rap afrocêntrico poderia ser visto como uma construção artística das camadas média de NY, o que não captura efetivamente as contradições vividas pelas maiorias negras dos guetos das grandes cidades dos EUA. Ou seja, como diz Lusane (2004), vai ser o *gangsta* rap quem vai de fato transformar em música a crise social que se abate sobre a classe trabalhadora negra dos EUA nos anos 1990.

Como mostra Kelley (1996), as comunidades negras da classe trabalhadora de Los Angeles são efetivamente o berço do *gangsta* rap da Costa Oeste. E nestas

áreas, a juventude dos anos 1980 foi profundamente afetada por transformações radicais no capitalismo americano, em processo muito semelhante ao que aconteceu em NY nas origens do rap, em meados de 1970. Assim como NY, Los Angeles se desindustrializou, transformando-se numa cidade de economia pós-industrial, voltada para os serviços e com um desenvolvimento extremamente desigual. Como explica o autor, quando se fala em desindustrialização, estamos falando do fechamento de fábricas e do desaparecimento de empresas de manufatura, o que desemprega enormes contingentes de operários.

Neste contexto, em que há uma migração da produção para o setor de serviços especialmente ligado a empresas de alta tecnologia, há um profundo aumento da pobreza na classe trabalhadora (KELLEY, 1996). Este tipo de empobrecimento, mostra o autor, seria agravado ainda pela implementação de políticas públicas neoliberais que preconizam cortes de investimentos públicos em espaços comunitários, moradia e assistência social, afetando especialmente os mais jovens. Perante esta forma de decadência capitalista, sobem os índices de criminalidade e Los Angeles torna-se a cidade com a maior população prisional urbana do país.

Para Lusane (2004) é destas condições materiais que nasce o *gangsta* e dentro dele podemos sim encontrar elementos relevantes de pedagogia política. Ou seja, o *gangsta* rap não representaria o fim do 5E, mas sua reformulação, agora mais ligada às classes operárias do que às classes médias. Citando Robin Kelley, Lusane (2004) afirma que este tipo de rap é capaz de apresentar verdadeiras "lições de experiências vividas" (p. 357), algo que nós poderíamos aproximar do conceito de "*street knowledge*", muito usado pelo icônico grupo de *gangsta*, NWA. Como diz o rapper Ice Cube, Mc do NWA, referindo-se especificamente ao conceito de "*street knowledge" do gangsta* rap, seu propósito é apresentar às pessoas o conhecimento que existe na rua e revelar para a rua o conhecimento sobre o "sistema".

Este "saber das ruas" é alimentado pela dureza da vida no gueto, num ambiente de famílias desestruturadas, racismo no sistema educacional, desemprego, vicissitudes da cultura de consumo, decadência de moradias e permanente ameaça de violência (LUSANE, 2004). Relatando o que vivem, os

rappers estão realizando aquilo que Kelley (1996) chama de uma espécie de “antropologia social com ritmo” (pg. 357), projetando raiva e frustração em rimas sobre homicídios, conflitos de gangue e brutalidade policial. É verdade que há também muito espaço para o que ele chama de ostentação machista e misoginia. Entretanto, apesar de imatura, é possível ver ali uma crítica contundente “à autoridade, uma aversão ao caráter opressivo do trabalho assalariado e um ódio ao racismo” (p. 357).

Em mais uma aproximação do rap com a noção de conhecimento válido, portanto, Kelley (1996) ressalta a semelhança estre o senso de realismo social destas músicas e uma etnografia, produzida em primeira pessoa, feita na rua, como objetivo de compreender as práticas sociais dentro de um determinado contexto cultural. Para o autor, apesar de serem construídos em primeira pessoa, os *gangsta* raps estão dialogando com uma longa tradição de práticas estéticas negras em que o uso da palavra “eu” se refere a experiências pessoais e coletivas ao mesmo tempo. O que permite que os Mcs trafeguem pelo que as ciências sociais chamam de "estrutura" e "agência". Ou seja, tratam-se de relatos apurados a respeito das possibilidades de agência dos sujeitos dentro das estruturas.

O que está em jogo nesta aproximação, portanto, é a existência de uma relação entre as condições em que os sujeitos vivem e as decisões que precisam tomar. Talvez nesta relação se estabeleça a base concreta para pensarmos a reformulação do 5E no contexto do *gangsta* rap. Nos contextos de classe média do rap afrocêntrico, o 5E aproxima-se da ideia do “*knowledge of self*”, ligado às possiblidades subjetivas de se tornar um sujeito do conhecimento para, assim, vislumbrar a emancipação. Já nos contextos mais brutais das contradições do capitalismo tardio experimentadas pelos guetos de Los Angeles, o 5E se ressignifica e adquire a forma de “*street knowledge*”, um “saber das ruas” que investiga as possibilidades de ação diante de circunstâncias violentas inescapavelmente colocadas pela realidade concreta do sistema econômico.

De forma conclusiva, nos parece então, como salienta Neal (2004), que o crescimento do G-Funk e do *gangsta* rap como um todo foi, num primeiro momento, uma força capaz de reduzir e controlar a popularidade do rap consciente e seu

potencial de vocalização de discursos de oposição às forças dominantes[20]. Ao mesmo tempo, o *gangsta* rap do NWA emerge neste cenário como uma música de fato mais alinhada às sensibilidades dos jovens negros urbanos das classes populares, ainda que suas formulações sobre "*street knowledge*", é verdade, precisem de maior sofisticação política para que possam ser uma ameaça real ao status quo estadunidense (NEAL, 2004). Talvez, como advoga Dyson (2004), seja o caso de desafiar este rap a expandir o seu vocabulário e ser mais assertivo na formulação de saídas, já que por si só, a descrição é insuficiente para enfrentar as crises da vida urbana contemporânea.

Estas são, portanto, as linhas gerais do rap estadunidense que chegará ao Rio de Janeiro e em São Paulo para acelerar o processo de surgimento do que chamamos hoje de rap nacional. Talvez o 5E que chega ao Brasil seja um ponto intermediário entre a proposta do rap afroncêntrico e do gangsta, como algo que resulta do entrechoque destas duas visões, e consolida-se no imaginário dos praticantes do rap no Rio de Janeiro como a própria "essência" do rap. Esta é precisamente a hipótese que mobilizamos a seguir no sentido de traduzir o conceito do 5E para o contexto brasileiro e, com sua ajuda, proceder a uma análise do Rap RJ.

2.6 **O rap nacional de São Paulo e o 5E**

Nascido do contexto da cultura afrodiaspórica estadunidense e exportado para a América Latina pela indústria da música, o rap afrocêntrico e o *gangsta* rap trouxeram definitivamente para o Brasil um HH atravessado pelo compromisso

---

[20] Entretanto, como sugere o autor, talvez o enfraquecimento do rap afroncêntrico se desse de qualquer forma, já que ele não estava ancorado num movimento político real com forte enraizamento na população afro-americana.

político-epistemológico sintetizado no 5E. Alguma coisa entre o “conhecimento de si” e o “saber das ruas” que discutimos acima. Como um dos elementos constitutivos do HH, o 5E encontrou no Brasil uma juventude negra e periférica disposta a encampá-lo. Este tipo de visão é muito presente nos relatos dos pioneiros do rap no Rio de Janeiro, mas ao longo da história do Rap RJ foi sendo tencionada e ressignificada, como veremos adiante. Já em SP o 5E foi alçado à condição de essência do rap, especialmente através do trabalho musical dos Racionais MCs, cujo rap analisaremos mais adiante.

Em termos gerais, desde seus primeiros momentos, o rap de SP foi fortemente associado a ideia de um laço social que reforça o sentimento de comunidade e enseja o protesto contra a precarização das condições de vida e contra o racismo estrutural por parte de populações periféricas. A musicalidade do rap entra nesta equação como a mensagem que leva os sujeitos além dos confinamentos cognitivos que obliteram a consciência. Muitos depoimentos de artistas paulistas e de outras localidades corroboram esta narrativa, aproximando o rap de uma espécie de conscientização que enseja uma visão crítica de alguns aspectos da ordem social, valorizando raízes históricas afrodiaspóricas e potencialidades culturais das áreas urbanas populares.

Assim, o rap costuma ser associado à ideia de uma percepção subjetiva que localiza o sujeito no seu entorno e o ensina a entender-se dentro de um contexto social mais amplo. Isso pode ser visto no trabalho de pioneiros como GOG, de Brasília, ou no do grupo Faces do Subúrbio, de Recife, mas, especialmente, no relato de paulistas como Sabotage, Síntese, Criolo, Rincón Sapiência, Consciência Humana, Daniel Ganjaman, DJ Nyack, Flow Mc, Eduardo Tadeu (Facção Central), Bitrinho e vários outros nomes. De acordo com estas interpretações, o rap segue sendo associado a este “aprendizado” que aumenta a capacidade de agir, abre linhas de fuga, reterritorializa subjetividades e ressignifica a experiência dos sujeitos na cidade.

Desta maneira, vemos que há uma interpretação hegemônica no Brasil que posiciona o Hip Hop como um movimento que trabalha na fronteira entre a arte e a política. Nas artes, seu aspecto musical é o rap, que nasceu de instrumentos

tecnológicos de áudio criados ou manipulados por DJs para viabilizar a bricolagem de fragmentos de músicas já existentes. Sobre este material sonoro, deita-se o fluxo verbal dos mestres de cerimônias (mcs), que mais falam do que cantam. Com o tempo, o mc original, aquele que comanda a festa e improvisa uma narrativa ritmada sobre ela, tornou-se o rapper, um compositor que molda a forma e o conteúdo de sua expressividade oral e lírica para relatar as cenas da vida cotidiana. Contando histórias de seu bairro e de sua cidade, os rapeiros emulam a tradição urbana da poesia falada assim como a tradição rural das *dozens* e das *toasts*[21], ambas afro-americanas (MACEDO, 2011). Em todos os casos, a oralidade é o elemento central da expressividade comunicacional. Além da música, o movimento Hip Hop contém, como já vimos, as artes visuais (grafite) e a dança (break).

Neste contexto, esta visão hegemônica caracteriza o rap como uma espécie de vocalização de críticas, narrativas e demandas relacionadas à denúncia e à resistência às opressões experimentadas pelos negros da diáspora africana. Para Kellner (2001, p. 230), o rap pode ser caracterizado como uma espécie de "fórum cultural onde os negros urbanos podem expressar experiências, preocupações e visões políticas". Neste caso, a música ganha um forte contorno de resistência cultural. Como mostra Duncombe (2002), no campo da cultura há espaço aberto para ideias e práticas que confrontem a estrutura social, política e econômica de uma dada sociedade. Dentro destes espaços, podem ser construídos símbolos e significados que, pelo caráter compartilhado do processo cultural, passam a ser sentidos comuns experimentados por uma comunidade específica.

Ressaltando sua força política subjetivadora, TAKEUTI (2010) define o HH (no Brasil) como um movimento artístico-cultural dotado da capacidade de ajudar os indivíduos a construírem uma ética de vida nova perante sua condição de sujeitos periféricos. Segundo ela, o HH é responsável por ensejar em segmentos da juventude uma percepção mais ativa e orgulhosa acerca de sua posição social nas

---

[21] *Dozens* e *Toast* são duas modalidades de jogos verbais em que o insulto oral está no centro da prática coletiva.

margens das grandes cidades brasileiras. Esta construção tem um caráter ético destacado, na medida em que configura novos fazeres que ajudam os sujeitos a perceber suas potencialidades perante as necessidades de sobrevivência material (TAKEUTI, 2010). Com isso, o rap abriria espaço para a criação de uma percepção de consciência e liberdade que toma a forma de uma resistência a partir da música. Inevitavelmente, esse “conhecimento” valoriza a dimensão política do cotidiano e conduz os sujeitos a posturas de oposição às opressões presentes na sociedade capitalista pós-moderna. Aqui, este tipo de resistência se dá na forma de um acontecimento cultural (SALLES, 2004).

Neste sentido, vemos como o tom político-epistemológico do rap consciente de NY dos anos 1980 fez o 5E ser considerado em SP como um processo de comunicação musical que tem a habilidade de gestar possíveis saídas subjetivas para as asfixiantes condições de existência que se abatem sobre a vida das camadas populares nos grandes conglomerados urbanos. Musicalmente, ele pode ser entendido como uma forma inventiva e artística de enfrentar a questão do racismo, da segregação espacial e das desigualdades de classe nas cidades, indo além da política instituída, e confrontando os estigmas hegemônicos acerca dos territórios periféricos das metrópoles contemporâneas (TAKEUTI, 2010).

Através do Hip Hop e do rap, mostra a autora, as periferias deixam de ser vistas exclusivamente como espaços de pulsão de morte, e passam a ser vistas como lugares de inventividade estética e engajamento cultural. Em ligação direta com a percepção que se tem da cidade, o 5E do movimento HH ajuda a produzir o sentimento de pertencimento a um espaço que deixa de ser meramente uma condição geográfica. Mais do que isso, ele passa a ser visto como uma vasta rede de pessoas e coletivos que possuem experiências comuns na adversidade e, também, na solidariedade, nas bordas do sistema capitalista mundial” (TAKEUTI, 2010).

Esta transformação nas subjetividades é de fato espantosa e está ancorada na ação do 5E, e através dela vemos como a arte consegue colocar em ação um outro devir (TAKEUTI, 2010), mesmo perante as incontornáveis adversidades concretas enfrentadas pelos indivíduos em questão. Agindo na esfera do dia a dia, o

HH ajuda a transformar práticas relacionas à violência local. E este é mais um fenômeno muito presente nos relatos acerca da participação no movimento: a substituição do recurso ao conflito violento nas ruas pelas artes dos 4 elementos. Neste sentido, o 5E, que frequentemente é chamado no rap de “atitude consciente” (TAKEUTI, 2010, p.18) conjuga arte, política e vida cotidiana num mesmo fazer, cuja força estética depende da produção coletiva compartilhada e da participação vivencial.

Os argumentos apresentados acima mostram de forma lapidar o sentido geral da maneira como o 5E do movimento HH foi conceituado em São Paulo. E o principal vetor desta proposta de conceituação, como dissemos, pode ser encontrado na música dos Racionais MC’s. Diversos trabalhos já se dedicaram a investigar a música do grupo e apontar este tipo de formulação local para o 5E. Em geral, as análises reforçam a ideia de que a música dos Racionais, nascida a partir do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, é resultado das condições socioeconômicas do Brasil dos primeiros anos neoliberais da Nova República e valorizam a contundência discursiva com a qual o grupo contesta o mito da democracia racial brasileira através de seu rap (OLIVEIRA; SEGRETO e CABRAL, 2013; PINHO & ROCHA, 2011 ; DANDREA, 2013; HERSCHMANN, 2000; ROCHA, 2011; KEHL, 1999; ZENI, 2004; GARCIA, 2003; GARCIA, 2013)

Fissurando uma representação da brasilidade notadamente racista, os Racionais são apontados como responsáveis por uma mudança nos fundamentos modernistas da crítica musical brasileira (SANTUSA, 2010), que, a partir de então, foi obrigada a repensar o postulado da miscigenação perante a afirmação do elemento negro presente no rap do grupo. Distanciando-se da ideia de cultura nacional e ressiginificando a noção de autenticidade como uma autenticidade negra, os Racionais são a representação mais acabada do que se estabeleceu como a “essência” do rap nacional e um signo do 5E frequentemente mobilizado pelos rappers de São Paulo, mas também de outras localidades, para representar a identidade e o “compromisso” do rap feito no Brasil.

Com sua música, os Racionais criticaram os dispositivos da violência policial como mecanismo central para a reprodução do capitalismo e do racismo brasileiros.

Por meio desta crítica, o grupo apresentou-se avesso a possíveis conciliações com os setores econômico e politicamente dominantes (TEPERMAN, 2015). Partindo destas observações, outros trabalhos como GUTIERREZ (2015), FERNANDES; HERSCHMANN & GUTIERREZ (2016), GUTIERREZ (2016), GUTIERREZ & PEÇANHA (2017) dedicaram-se a explorar, através da pesquisa acerca o rap dos Racionais, os fundamentos conceituais do 5E no rap de São Paulo. Nossa intenção aqui é apresentar este debate para, verificar em que medida ele se aplica ao Rap RJ e à mediação carioca do gênero, indo além da metonímia que generaliza o rap paulista como a genuína face do rap nacional.

Os membros dos Racionais MC's contam episódios que sugerem sentidos relacionado ao 5E. KLJAY, o DJ do grupo, diz que pessoas o param na rua para dizer que depois de ouvir seus, voltaram a estudar. O próprio Mano Brow já declarou que o rap "é faculdade, é conhecimento infinito" e salvou uma "geração de pretos que iam morrer que nem cachorro" no Brasil. O rapper inglês já disse que se "Sobrevivendo do Inferno", disco "clássico" dos Racionais de 1997, não tivesse chegado às suas mãos, ele, que foi "criado sem pai", não "saberia sair na rua". Segundo o rapper, aquele álbum "educou muita gente" e o Brasil seria provavelmente um país mais violento hoje se não fosse o rap dos anos 1990. DK 47, rapper do grupo ADL do Rio de Janeiro, diz a mesma coisa referindo-se ao rap em geral: se não fosse esta música, o crime teria arregimentado ainda mais gente nas periferias brasileiras.

Consolidado como o nome mais respeitado do rap nacional, numa unanimidade incomum, os Racionais são muito associados a abordagem racial dos seus raps, sua representatividade em relação à população periférica das metrópoles brasileiras, seu posicionamento em relação à segregação espacial na cidade de São Paulo e seu discurso furioso emergido das profundezas das desigualdades brasileiras. O próprio grupo já se autoproclamou a "voz da favela" e "os quatro pretos mais perigosos do Brasil".

O trabalho de DAndrea (2013) chega a afirmar que a música dos Racionais é a própria narrativa legitimada pela população periférica para falar da periferia. DAndrea (2013) propõe que o rap dos Racionais forja uma nova subjetividade,

centrada no orgulho dessa condição. O indivíduo que passa a agir politicamente a partir deste orgulho, ele chama de “sujeito periférico”. O ponto chave aqui é demonstrar como os Racionais ajudaram a produzir a autoimagem que a periferia tem de si, conseguindo, como ninguém, exprimir o surgimento da nova visão de mundo deste emergente “sujeito periférico” (DAndrea, 2013). Essa condição compartilhada gerou um forte sentimento de orgulho, acompanhado de uma crítica à sociedade que os condenava à condição de excluídos da cidadania.

Como já dissemos, Rose (1994) mostra como o rap pode produzir as bases comuns de conhecimento sobre as condições sociais compartilhadas por uma comunidade e, assim, servir de ponte para o estabelecimento de um laço cultural que alimenta e mantém a resistência comunitária. Para fazerem isso, os Racionais transformaram em música as narrativas sobre as encruzilhadas que se apresentam para quem vive no coração das contradições da sociedade brasileira. Estes raps fazem parte de uma fase específica do trabalho do grupo (GUTIERREZ, 2015) cujo discurso contêm significados que, de alguma forma, sugerem ao público um proceder perante seu contexto.

Como afirmam Oliveira; Segreto e Cabral (2013), ao longo do tempo, o grupo desenvolveu uma fala coletivizada, de estabelecimento de vínculos e convergências com a comunidade. Este discurso, de alguma forma, produziu uma ideia de representatividade a partir da identidade entre o jovem negro da periferia e a retórica do grupo. Debruçando-se especificamente sobre o papel de Mano Brown a frente dos Racionais, Silva (2012) chega a caracterizar o MC como uma espécie de intelectual orgânico contemporâneo, que atua como um organizador do mundo simbólico das classes populares. Seria ele um homem de cultura, que organiza o mundo ao seu redor, e ao “produzir ideologia, fornece consciência e homogeneidade às classes que representa” (p.167).

Assim, os Racionais parecem inserir-se precisamente naquilo que Fernandes (2009) descreve quando afirma que as expressões artísticas e as emoções coletivas são hoje centrais para “empatia geradora do élan comunitário-tribal” e este tipo de identificação fundada na arte acaba desempenhando uma função ética no plano social. Parece-nos que a música do grupo se se articulou exatamente com uma

sensibilidade coletiva juvenil, que serviu de fundamento à existência social e construiu um sentido de organização dos comportamentos possíveis dentro de uma coletividade. Nascidos como efeito colateral do maior centro capitalista do Brasil, o grupo criou vozes poéticas que sugeriram condutas através de um especial encontro entre estética e ética. A ética aqui é encarada sob a ótica da comunicação e da emoção coletiva, e não como dever-ser universal (MAFFESOLI, 1996), a partir do sentido forte do termo: aquilo que permite ao sujeito, a partir de alguma coisa exterior, um reconhecimento de si (MAFFESOLI, 1996). Desta forma, o 5E foi definido como um elemento dentro do rap capaz de promover estilos particulares, um modo de vida, uma deontologia, uma maneira de vestir, falar e se comportar – tudo que está na ordem da paixão partilhada.

Diante de um corpo que pode epifanizar-se através da música, o rap dos Racionais pareceu ter, portanto, a capacidade de atuar como um vetor de desterritorialização (DELEUZE e GUATTARI, 1996), criando no campo estético o que os autores chamam de “linhas de fuga”. No caso, um novo modo de ser negro e periférico, em que novas possibilidades subjetivas propõem formas de ultrapassar confinamentos culturais e cognitivos. E a partir de uma ética de afirmação da vida, fabricar a si mesmo como obra de arte. Na força desta música, podemos encontrar um vitalismo (MAFFESOLI, 1996) que engendra atitudes sociais, consideradas às vezes frívolas ou imorais, mas que reconhecidas fora de qualquer juízo normativo, são como técnicas de auto-fabricação. Ou formas de “produzir a si mesmo como sujeito ético”.

Neste sentido, podemos afirmar que a música opera na interseção entre o corpo e as emoções, e assim criar “alianças afetivas” entre as pessoas (GROSSBERG, 1992). Daí emergiria a energia coletiva para a “mudança social”, o que pode ter impacto direto na política da cultura. Estas “alianças afetivas” não operam de acordo com os pressupostos da teoria política ortodoxa e não correspondem à racionalidade convencional dos partidos políticos. Mas ainda assim, são criadoras potenciais de condições para o “vigor, otimismo e paixão” (GROSSBERG, 1992) necessários à ação política.

Para poder gerar tipo de efeito, os Racionais tiveram que comunicar de forma muito eficiente suas propostas ligadas ao 5E. Nos parece que essa eficiência tem a ver com a habilidade do grupo de criar uma poderosa cartografia psíquica da subjetividade dos jovens negros das periferias das grandes cidades brasileiras. Com isso, assimilaram o 5E do rap norte-americano e o adaptaram a algo relacionado ao contexto nacional. Como se a música fosse capaz daquilo que as ciências humanas e sociais frequentemente fracassam em fazer: compreender as dimensões intrinsecamente evolutivas, criativas e autoposicionantes dos processos de subjetivação (GUATTARRI, 1990). Talvez por isso, o 5E exerça tanto fascínio em tanta gente do Hip Hop, pois, valendo-se do suporte do rap, ele realiza permanentemente novos processos de subjetivação, como os descritos aqui.

Se pensamos no contexto socioeconômico brasileiro, tornam-se ainda mais evidentes as razões pelas quais o rap de São Paulo foi tão associado ao 5E. Em termos gerais, os pioneiros do rap nacional, assim como os Racionais, encontravam-se em posições subalternas dentro das divisões de classe do Brasil, em geral no segmento dos subproletários. Assim, como os sambistas cariocas no início do século XX (SODRÉ, 1998), os pioneiros do rap no RJ e SP eram empregados ou subempregados pertencentes às classes trabalhadoras urbanas, como marceneiros, pintores de parede, serralheiros, fundidores, mecânicos, guardadores de carro, contínuos, biscateiros etc. Ou seja, assim como o samba, o rap nacional foi composto originalmente por indivíduos ou os descendentes dos indivíduos que sofrem diretamente a ação racismo brasileiro que lhes lega uma qualificação educacional precária e cujos costumes e comportamentos sempre foram vistos como um problema (SODRÉ, 1998).

De acordo com Singer (1981) essa fração de classe tem sua origem na escravidão negra que estruturou a sociedade brasileira durante praticamente quatro quintos de sua história, desde a invasão portuguesa no contexto do colonialismo europeu. Mesmo com as tentativas de modernização econômica e social que ocorreram dentro do capitalismo brasileiro, especialmente ao longo do século XX, essa massa de pessoas não pôde ascender nem mesmo à condição formal de operário no contexto da industrialização intermitente do país ao longo dos últimos

100 anos. Neste sentido, os pioneiros do rap nacional podem ser vistos como filhos deste intenso processo de constituições histórica das desigualdades socioeconômicas brasileiras. Modernamente, o rap nacional nascerá e florescerá nos anos 1990 exatamente quando o neoliberalismo dos governos de FHC levaria as contradições brasileiras ao que a níveis extremos.

2.7 **Desvios e aproximações do 5E no Rap RJ**

Vemos, portanto, como aquilo que foi definido nos EUA como “conhecimento de si” (*Knowledge of self*) ou “saber das ruas” (*Street Knowledge*) tenha se tornado no Brasil simplesmente “conhecimento”. Por aqui, o 5E foi definido assim: “conhecimento”. O que abre espaço para que ele supere a distinção que se consolidou nos Estados Unidos entre uma formulação e outra, e possa promover uma conjugação que o potencialize. Na apropriação brasileira do 5E, encontraremos discursos voltados para uma perspectiva subjetiva segundo a qual o rap pode abrir caminho para um processo de “libertação” do sujeito através da consciência de si e de sua experiência no mundo.

Ao mesmo tempo, encontraremos no gênero discursos inclinados para uma ideia segundo a qual a “essência” do rap nacional, cujo índice acreditamos estar exatamente no 5E, localizar-se-ia na sua relação umbilical com o modo de vida nas ruas dos guetos urbanos. Nos parece, portanto, que a formulação brasileira (paulista) do 5E mistura estas duas visões oriundas do rap dos EUA nesta ideia geral de “conhecimento”, que pode tanto interessar-se pelo protesto político como forma de conscientização como pelo relato da vida cotidiana no gueto ou ainda pela capacidade epistemológica da rua de criar um saber que lhe é próprio.

De qualquer maneira, nos parece claro que, historicamente, nas suas primeiras décadas, por conta de um protagonismo paulista, o rap nacional foi fortemente associado a estas dimensões do 5E. Neste período, foram valorizadas as narrativas “antissistema” e o gênero foi frequentemente classificado como uma

música de protesto e resistência. Esta classificação é um dos traços mais marcantes das pesquisas sobre o gênero no Brasil (ver CAMARGOS, 2015; PIMENTEL, 1997; PINHO, 2001; MOURA, 2017; SOUSA, 2009; SALLES, 2007) e dos relatos de ativistas históricos do movimento em São Paulo ou de figuras próximas a ele, como o produtor Milton Salles, o escritor Ferrez e o ativista e produtor Alessandro Buzo.

No Rio de Janeiro, podemos encontrar narrativas semelhantes especialmente nos primeiros anos do gênero na cidade, por conta do impacto da chegada dos mencionados artistas da *golden era* no início dos anos 1990. Grupos como 3 Preto, Ryo Radikal Reps (RRR), Filhos do Gueto, Inumanos, e artistas como Macarrão, Marechal ou Aori desenvolveram sua música e sua atitude performática seguindo, em maior ou menor medida, esta tradição. Na cidade, este tipo de movimentação ligada ao 5E envolveu também políticas públicas de assistência social e educação, e eventos comunitários, auto-organizados ou realizados pelo poder público, vinculados à cultura Hip Hop através do rap, do break ou do grafite.

Neste sentido, como elemento intangível, o 5E, o “conhecimento”, é muitas vezes codificado no Brasil como a própria “essência” do rap, o que é uma grande contribuição do rap para a reflexão sobre a comunicação da música massiva na América Latina e seus rebatimentos estéticos e políticos. Mais ainda, encarar esta música como artifício discursivo para a produção de significados associados à crítica ao racismo e às desigualdades brasileiras é uma leitura extremamente válida na medida em que valoriza os aspectos do gênero ligados à luta política das populações urbanas afro-brasileiras dentro de um capitalismo dependente que ostenta uma concentração de riqueza obscena.

Entretanto, precisamos nos aprofundar na análise das práticas comunicacionais da cena carioca ao longo de sua história para saber se, no Rio, o 5E ocupa o mesmo lugar que ocupa em São Paulo. Ou ainda, verificar como no RJ ele foi ressignificado e superado por outras formas de se agenciar o rap. Por isso, nossa pesquisa debruçar-se-á adiante sobre a constituição do rap no Rio e as formas como ele se aproxima e desvia do 5E. Como argumentaremos mais adiante, parece-nos que o Rap RJ começa sua história de fato muito vinculado ao 5E. Contudo, com o tempo, ele vai tornando-se progressivamente mais multidimensional

e híbrido, e vai sendo atravessado por diversas outras lógicas artísticas que o diferenciarão de sua versão paulista e farão nascer uma mediação singular do gênero no território Rio de Janeiro.

3 O RAP NA CIDADE: CENAS, TERRITORIALIDADES E GÊNERO MUSICAL

No nosso debate, o conceito de cena musical ocupa um lugar central. O termo, sintetizado originalmente por Will Straw em diversos trabalhos foi apreciado criticamente pelos principais autores relacionados aos estudos contemporâneos de Comunicação e Música no Brasil. A partir deste debate, pensamos a cena do RJ como esferas de sociabilidade, criatividade e conexão que giram em torno do rap na cidade (STRAW, 2013). Dentro destas esferas se dão atividades sociais e culturais cujas dimensões lúdicas e experimentais geram uma teatralidade da cidade (STRAW, 2006). Neste palco, uma comunidade de pessoas envolvidas com um gênero musical produz “excesso de sentido” (SHANK, 1994), no que refere à performatividade e à agregação social, injetando, assim, inovação e experimentação permanentemente na vida cultural daquele território.

No seu processo de constituição e crescimento, as cenas forjam uma tessitura de relações que eventualmente estabelecem pontos de contato com as instâncias institucionais da cidade, o que promove a intensificação das articulações econômicas associadas ao consumo de música. A partir desta interação, os espaços urbanos podem aumentar sua capacidade de atrair investimentos públicos e mobilizar interesses financeiros, além de poderem passar a ser alvo de políticas públicas ou mesmo de regulação (STRAW, 2006). Neste sentido, sugere o autor, podemos pensar as cenas como infraestruturas da cidade, voltadas para a troca e a interação (STRAW, (2013). E mesmo que se manifestem na forma de agenciamentos dispersos no território, as cenas podem ser encaradas como “unidades de cultura urbana” (p.13) que fornecem alguma solidez à vida cultural local.

Entretanto, é impossível negar o caráter esquivo do fenômeno e a efemeridade de suas manifestações. As fronteiras elásticas e muitas vezes invisíveis fazem com que as cenas musicais tenham uma certa tendência a resistir à decifração (STRAW, 2013) Mesmo assim, apostamos na capacidade do conceito, em aliança com outros, de fornecer um instrumental adequado para a análise de

uma “nebulosa coerência” (p.6) presente na cena do Rap RJ. Com este conceito no horizonte, e recortando-o pelo marcador das discussões sobre gêneros musicais e territorialidades, acreditamos ser possível verificar como estas variadas práticas configuram identidades coletivas mais amplas no contexto da efervescência característica das estéticas urbanas (STRAW, 2013).

Em diálogo com Straw (2006), Sá (2013) discute o conceito, assentando-o na definição de um ambiente, local ou global, em que os sujeitos compartilham referências estético-comportamentais dentro de fronteiras moveis, sempre à mercê da fluidez dos comportamentos juvenis e em articulação com circuitos imateriais de cibercultura e com um contexto midiático mais amplo. Desta maneira, para a autora, o termo “cena” operaria como uma “metáfora flexível” (SÁ, 2013, p. 28) interessada em estudar analiticamente as maneiras através das quais as diferentes comunidades de gosto lidam com um excessivo fluxo informacional ligado à música. A dimensão espacial é, portanto, central no conceito e serve para que ele fique menos abstrato, sugerindo a observação de espaços geográficos específicos onde se dão determinadas práticas musicais.

Nesta observação, podemos ver a cena musical como um fenômeno amplo e espacialmente disperso, eventualmente exemplificado por uma manifestação local, em que uma sociabilidade espontânea, atravessada por conversas, objetivos em comum e articulações transversais, acaba por adensar-se (SÁ, 2013). Por isso, Janotti (2012, p. 1) nomeia a ideia de cena como um importante referencial para a pesquisa sobre as “relações formadas na circulação global da música popular massiva” nas cidades. Desta maneira, o termo nos ajuda a investigar as formas através das quais os sujeitos apropriam-se dos bens culturais e estabelecem com eles pontos de contato geográficos, institucionais, econômicos e afetivos.

Herschmann (2018) também dialoga com a ideia de cena, frisando sua importância para os estudos de comunicação e música no Brasil e sua capacidade de analisar processos relacionados à vitalidade da cultura musical e urbana na contemporaneidade. Por isso, sugerimos que a cena de rap do Rio de Janeiro pode ser vista como circuitos de estilo que se articulam à produção, circulação e consumo de música, o que, de alguma maneira, caracteriza-a como uma espécie de

“contexto” em que diferentes práticas musicais existem simultaneamente a partir de alianças e coalizões na cidade (HERSCHMANN, 2018). Assim como SÁ (2013), Herschmann (2018) ressalta o caráter espacial da ideia de cena, mostrando como Will Straw foi progressivamente valorizando esta ênfase a partir da observação dos desdobramentos das dinâmicas econômicas e afetivas que se dão em profundo diálogo com o território.

Em determinado momento de sua argumentação, o autor propõe uma distinção conceitual entre a ideias de cena e de circuito. Segundo ele, as cenas dependem mais do protagonismo dos gostos, prazeres e afetividades construídos entre os atores sociais. Por outro lado, nos circuitos, podemos encontrar níveis mais desenvolvidos de institucionalidade e formalização, ainda que, no limite, os atores continuem ocupando lugar central nos processos econômicos e musicais em questão (HERSCHMANN, 2018). Para nós, uma aproximação entre os conceitos é útil na medida em que nos parece que as práticas de comunicação do rap no Rio transitaram, ao longo do tempo, na direção de uma progressiva “institucionalização”, oscilando entre ser uma cena e um circuito. Como veremos, durante sua história, foram se estabelecendo no Rap RJ contornos cada mais fixos em termos de organização econômica e profissionalização, ensejando uma crescente sustentabilidade, ainda que não se possa negar a irregularidade e descontinuidade mencionada frequentemente pelos atores, ou mesmo a permanência dos afetos e gostos como alguns dos elementos mais relevantes do universo do Rap RJ.

Segundo Straw (2012), historicamente as cenas constituíram-se como uma espécie de refúgio para grupos de pessoas que não encontravam outras pessoas com o mesmo gosto musical em grandes cidades. Em geral, este gosto estava voltado para universos musicais juvenis e associados a ideia de um underground anglófono (TROTTA, 2013). Posteriormente, com as profundas transformações ocorridas nos processos de consumo de música, o conceito foi inclinando-se para além desta formulação, interessando-se mais amplamente pelo jogo das relações entre a música e as pessoas, os lugares, as coisas e os processos (JANOTTI, 2012). Inserida no debate acerca das possibilidades de sustentabilidade da economia da música num momento de crise da indústria do disco físico, os estudos

das cenas musicais abriram espaço para investigações mais interessadas nas sensibilidades dos atores e na performance de música ao vivo (HERSCHMANN, 2018).

Para JANOTTI e PIRES (2011), a cena nos ajuda a pensar como a música se faz presente no espaço urbano. Compreendida como consumo, ela fornece identidade coletiva aos seus participantes. Como laço afetivo, liga os atores ao território onde ela é tocada. Como resultado desta aliança, um grupo de pessoas se reconhece naquela sociabilidade e engaja-se na sua reprodução, gerando informações sobre ela e fortalecendo suas dimensões de agregação social e atividade mercadológica. Quando ganha alguma robustez, esta efervescência cultural é percebida, nomeada e legitimada pela crítica ou pelos próprios atores, que dialogam com esta nomeação e praticam uma espécie de “autorreflexão” sobre sua própria performatividade na cena. Seja no ato de trocar informações entre si, no estabelecimento de acordos ou no engajamento em algum conflito, seja na descoberta de novos artistas ou no debate acerca de diferentes culturas de escuta.

3.1 **A teatralidade das cenas musicais e a fertilização mútua na cidade**

Em termos gerais, portanto, o termo cena é utilizado na tentativa de sistematização de um debate acerca da relação entre formas de produção e consumo musical e sensibilidades cotidianas geograficamente localizadas (BENNET, 2004). Em geral, tratam-se de fenômenos de pequena escala, em que, como diz o autor, um grupo de pessoas cultiva valores comuns num ambiente multidimensional, repleto de sobreposições e contradições. Geralmente, mostra o autor, este ambiente foi o responsável pelo nascimento daquela música que inspira todos estes processos ou ali ela foi apropriada de maneira tão intensa que fez nascer uma reconhecida reformulação local do gênero. O que nos revela, portanto, como gêneros musicais mundialmente populares podem ser recortados de seus contextos e ressignificados em outros contextos específicos.

Esta ressignificação pode inscrever um gênero estrangeiro na trama dos estilos musicais localmente mais significativos, hibridizando-o e fornecendo-lhe interpretações próprias baseadas na língua local ou mesmo em um sotaque diferenciado. Este tipo de ação, quando exercida sobre o rap, nos mostra como os significados socioculturais da música são gerados no cotidiano por uma extensa e complexa rede de entusiastas e artistas. Com alguma disposição empreendedora, os atores destas redes revezam-se na função de produtores de festa, designers, críticos, fotógrafos, djs, engenheiros de som, produtores musicais, jornalistas, etc (BENNET, 2004). Estes participantes têm papel decisivo na manutenção e desenvolvimento da cena ao longo de sua história. São eles, argumenta o autor, aquelas pessoas que conseguem aproveitar os recursos disponíveis e, a partir da influência dobre uma comunidade variável de pessoas, criar valor econômico para aquela atividade musical.

Vemos, portanto, que o conceito de cena busca refletir sobre as relações entre juventude, estilo, música e identidade tendo em vista as formas como fluxos globais de informação são articuladas por “subcorrentes locais” (FREIRE FILHO&FERNANDES (2006, p. 4). Segundo os autores, estas relações são capazes de produzir novas constelações culturais atravessadas por coexistências, diferenciações, variações e fertilização mútua. A partir de sensibilidades mutáveis e diversas estratificações, práticas de comunicação dedicadas ao gênero delineiam novas fronteiras musicais, em torno de circuitos de troca e afiliações entre múltiplos segmentos jovens da vida urbana. Por conta desta mutabilidade e diversidade, os autores sugerem que as cenas teriam uma natureza conceitual mais versátil e, por isso, uma maior capacidade para superar leituras que se assentam sobre variáveis muito estáveis.

Em última instância, a cena pode ser vista como um conceito antiessencialitsta em diálogo franco com as ideias de fluxo, corrente e movimento (FREIRE FILHO&FERNANDES, 2006). Por isso, sob o seu guarda-chuva, se estabelecem pesquisas acerca de seus aspectos institucionais, históricos, sociais e econômicos. Partindo da comunicação da música, pensar a cena é compreender as estratégias estéticas e ideológicas mobilizadas pelos atores que giram em torno da

música para que ela siga existindo enquanto prática na cidade. Valorizando a interconectividade entre seus diversos usos, o rap associa-se intimamente a toda uma gama de institucionalidades, discursos e artefatos, que compõem a experiência em torno da música independente no Rio. Assim, podemos perceber como os diferentes grupos organizam-se para fazer circular sua música pelo espaço urbano.

Entretanto, por mais que as cenas sejam frequentemente associadas ao underground, é importante frisar que nem sempre a música que a organiza tem um caráter rebelde em relação à cultura dominante (FREIRE FILHO&FERNANDES, 2006). E este tópico é especialmente importante em relação ao rap e todo o debate que fizemos sobre o 5E. Talvez um dos principais processos contemporâneos da cena de rap no RJ seja exatamente sua disseminação até pessoas que se interessam por ela mais pela questão estética ou mesmo de vestuário do que por sua dimensão política de protesto. Neste sentido, podemos até encontrar dentro do rap participantes que valorizam, em alguma medida, questões acerca da autenticidade, da contestação e da independência em relação às grandes empresas da música. Mas, em termos gerais, afirmam os autores, o que fundamentalmente motiva numa cena é o gosto e a persistência dos atores, mais do que sua disposição para a resistência.

Além disso, é preciso também compreender algumas limitações do conceito de cena apontadas por Trotta (2013) em sua abordagem crítica. Inicialmente, o autor destaca sua pertinência e validade para estudar a práticas musicais no território, através da observação da “indumentária, hábitos, gestos, gírias, e um peculiar sentimento de pertencimento” (p. 59), em geral gestados em performances coletivas nos espaços públicos. Além disso, o autor gosta de ideia da cena como um “contexto material” (p. 59) marcado por objetos, ruas, clubes, bares, equipamentos, aparelhos, prédios e palcos. Mas argumenta que o conceito carrega em si um posicionamento ideológico contrário à circulação da música em larga escala no mercado cultural e, mais do que isso, uma noção de hierarquização de valor.

Este tipo de posicionamento estaria baseado na ideia de prestígio, que viria da exclusividade e da distinção geradas pelo consumo daquela música. Por isso, para o autor, as cenas referir-se-iam a mercados de nicho associados a lógicas de

pertencimento e gosto mediadas por redes de sociabilidade em forte sintonia com a anglofonia e com uma ideia mais ou menos subalternizada de cosmopolitismo. Para nós, é fundamental ressaltar este marcador de gênero neste debate sobre as cenas musicais, ressaltando as peculiaridades do fenômeno em questão, como veremos adiante.

De maneira geral, parece-nos claro que é a música que está no centro de toda esta tessitura descrita acima. E Straw (2013) reconhece isso. Segundo ele, em geral a produção e consumo de música “se prestam com mais facilidade a uma sociabilidade urbana móvel” (p.14) por conta de suas inúmeras “mediações sociais”. Na música, as pessoas encontram razão para explorarem os espaços da cidade e, assim, engendrarem uma difusa interação pública nas urbes (STRAW, 2013).

Para nós, a comunicação entraria aí como um outro marcador fundamental, seja por conta das mídias utilizadas para a criação, mercantilização e escuta do rap, seja pela concepção da cidade como a própria mídia, na medida em que ela media o élan comunitário gestado pelo rap (FERNANDES, 2009). É desse encontro entre a música e a cidade que nasce uma “vida interior e secreta” do território, constituída por movimentos às vezes ainda sem maior visibilidade midiática (STRAW, 2013, p. 29), mas que configuram verdadeiros “ecossistemas musicais locais invisíveis presentes no cotidiano” (FERNANDES & HERSCHMANN, 2018, p.13).

3.2 **Estéticas coletivas e territorialidades sônico-musicais**

Avançando no debate, FERNANDES (2013) reconhece o valor do conceito de cena como metáfora espacial caracterizada pelo “compartilhamento de referências estético-comportamentais e especialmente como prática musical local/global” (p. 148). Mas propõe uma aproximação deste conceito com o de “territorialidade”, para que possamos investigar de maneira mais profícua as tramas urbanas na contemporaneidade. Este tipo de aproximação abre espaço para uma observação mais detida da experiência sensível relacionada a práticas socioculturais na cidade

cujos laços são fornecidos pela música. Trata-se, portanto, de conjugar os conceitos apontados aqui de modo a aumentar nossa capacidade de enxergar as sociabilidades contemporâneas como fenômenos fortemente atravessados por dimensões afetivas e por um tipo pertencimento especialmente ligado ao cotidiano.

Este é um ponto decisivo para nossa argumentação: alçar o cotidiano à condição de impulso decisivo das dinâmicas comunicacionais das cidades, reconhecendo, portanto, que os processos que analisamos aqui se dão em meio à fluidez de laços e ao nomadismo. Percebemos que é no cotidiano que se forjam as relações e as práticas que dão vitalidade à circulação da música nas urbes. É nele que se constituem as territorialidades, como resultado das interações das pessoas nos espaços, cujos vetores dinâmicos de comunicabilidade se desdobram infinitamente a despeito dos limites programados pelos projetos urbanísticos (FERNANDES, 2013).

Argumentando na mesma direção e colocando os dois conceitos para dialogar, Herschmann (2018) enfatiza o fato das territorialidades nos ajudarem a ver a música fortemente atrelada à intensidade dos fluxos de troca entre os atores na cidade. Deste modo, as territorialidades sônico-musicais poderiam ser compreendidas, de acordo com o autor, como a experiência de ressignificação do espaço público gerada pelo agenciamento que determinados agregados sociais fazem de um gênero musical. Esta ressignificação tem uma destacada capacidade de afetar o ritmo e o dia a dia das metrópoles. Ao transformar ruas, praças, galerias, praias e jardins em espaços orgânicos de vida comum (FERNANDES, 2013), as territorialidades permitem que os atores estabeleçam entre si laços de experimentação mútua com a música nas ruas da cidade, o que acaba por transformar a urbes num espaço relacional vivo e dinâmico (HERSCHMANN & FERNANDES, 2011).

Nas territorialidades, as interações socioculturais-ambientais enunciam diversos modos de usos e práticas sociais, como formas de estar e vivenciar os espaços. Com isso, nascem o que os autores chamam de “conformações sócio espaciais-corporais”, que vão tecendo redes de agregação no cotidiano (HERSCHMANN & FERNANDES, 2011, p. 3). Assim, podem os sujeitos redescobrir

sua própria corporeidade, sua condição de corpos comunicantes. Isso ocorre porque, nestes processos, o corpo acaba por apresentar-se como uma “certeza materialmente sensível” ((HERSCHMANN & FERNANDES, 2014, p. 14) em meio a um contexto com pouca solidez e de difícil apreensão. Na dinâmica de criação das territorialidades, pode também o corpo da cidade ser transformado, seja através de resultados práticos no campo cultural, econômico e social, com benefícios diretos ou diretos para as localidades em questão, ou através de mudanças naquilo que o autor chama de imaginário urbano (HERSCHMANN, 2018).

As territorialidades, na condição de experiência estética coletiva através das quais as sonoridades urbanas se fazem presentes no dia a dia (HERSCHMANN& FERNANDES, 2014) estão também associadas a processos de subjetivação dos atores. A partir de referências fluidas, os sujeitos negociam interesses e demandas, gerando, então, uma polissemia de significados acerca dos lugares (HERSCHMANN, 2018). Por isso, de acordo com o autor, estes espaços urbanos podem ser encarados como algo entre o indivíduo e o mundo, onde as pessoas vivenciam a cidade através de modos diversos de presença e múltiplos gostos. Nesta dinâmica, o jogo do cotidiano renova permanentemente o imaginário da cidade, concebido aí como uma tessitura aberta e com múltiplas formas, em que as fronteiras são movediças e o local e global estão interpenetrados de forma inseparável (HERSCHMANN, 2018).

No nosso caso, ao articular os dois conceitos para pensar as práticas de comunicação do Rap na cidade, estamos caracterizando o Rio de Janeiro como uma “cidade imaginária, sentida e compartilhada”, em que os sujeitos vivem suas experiências cotidianas mais triviais e mais profundas construindo sentidos para os diferentes espaços (FERNANDES, 2013, p. 14). Em termos epistemológicos, nossa argumentação caminha na direção de salientar a importância de se partir do fenômeno para explicar a sociabilidade contemporânea, e não o contrário. Com isso, nossa pesquisa dialoga como o caráter permanentemente mutável daquilo que estudamos. No limite, portanto, o que o conceito de territorialidades sônico-musicais nos ajuda a perceber é que o rap no Rio de Janeiro existe ao longo de sua história por conta da movimentação dos corpos e espíritos pela cidade, numa interação

sensível que engendra identificações e sociabilidades ligadas à música como práticas vividas no cotidiano.

Nossa proposta é mapear as práticas comunicacionais do rap na cidade levando em conta uma trama mais sólida de lugares, artistas e sociabilidades, e também performances específicas em acontecimentos específicos que guardam pouca relação com formas mais complexas de produção, distribuição e consumo de um gênero inteiro num determinado espaço urbano. Assim, optamos também pelo conceito de cena para organizar nossa análise dentro de uma discussão sobre as esferas de criatividade, sociabilidade e conexão dentro do rap, e o associamos ao conceito de TSM (territorialidades sônico-musicais) por acreditar que é na fluidez do cotidiano e motivados pelos afetos e por uma vida errante na cidade que estas e outras trocas são ensejadas.

Concretamente, pelo relato dos atores, fica claro que é na experiência sensorial nos territórios que vão se estabelecendo os laços e as alianças cotidianas. É num momento de ócio num sábado à noite que os atores decidem criar o que viria a ser o principal evento de rap na rua do Rio, a Batalha do Real (BDR), na Lapa. É num encontro fortuito numa loja de discos que se forma a parceria entre Shawlin e Mahal, e ambos começam a fazer rap juntos. É a partir do convite de um amigo para um evento de HH que o cineasta Emilio Domingos começa a se interessar por filmar a cena local. Sempre, o cotidiano: uma conversa numa festa, uma ida a um show, uma música compartilhada na pista de skate, a decisão de participar de uma batalha de rima de bairro etc.

Além disso, o conceito de territorialidade sônico-musical nos é útil também como instrumento de compreensão do rap feito no espaço público, especialmente nas batalhas de rima que se espalharam pelas ruas e praças da cidade a partir de 2010. Foi a partir das batalhas e da posterior disseminação das rodas culturais que o rap efetivamente tornou-se presente no dia a dia do Rio. Realizadas cada dia da semana em um lugar diferente, as rodas culturais promoveram uma experiência sensível de encantamento com uma música potente o suficiente para contribuir de maneira decisiva para o nascimento de um amplo público de rap. E estamos inclinados a creditar às rodas o crescimento do número de simpatizantes e também

de artistas que conduziram o Rap RJ ao nível de profissionalização em que ele se encontra em na década de 2020.

Neste sentido, as TSM geradas pelas rodas culturais podem ser apontadas como grandes responsáveis por conseguir tatuar o rap na experiência urbana no RJ como um todo, colocando, assim, a cena, num sentido mais amplo, em outro momento do seu desenvolvimento. Como dissemos, as rodas colocam o rap definitivamente no cotidiano da cidade e isso faz toda a diferença para apropriação carioca do rap como um todo. As territorialidades são decisivas, portanto, para o adensamento da cena. Por isso valorizamos o atravessamento entro os dois conceitos, pois identificamos nesta interação uma forma eficiente e rica de pesquisar, ao fim e ao cabo, a maneira pela qual o Rio de Janeiro transformou o rap.

3.3 **Comunidades e rotulações: os gêneros musicais**

O conceito de gênero é o terceiro conceito que queremos mobilizar aqui para constituir nosso ferramental de pesquisa e nos ajudar a elucidar as relações entre comunicação e música no contexto do rap na cidade do Rio. Através deste conceito, desenvolvido pelos Estudos de Música Popular de língua inglesa, pelo artigo seminal do musicólogo italiano Franco Fabbri e pela pesquisa sobre música massiva no Brasil, buscamos realizar nesta tese aquilo que Janotti (2004) chama de uma “análise comunicacional da música popular massiva”. Para nós, o rap, encarado como um gênero musical, é um fenômeno de expressiva relevância no contexto cultural do nosso tempo.

Pensar o rap a partir deste ferramental significa enfatizar a música como um dos elementos centrais da paisagem comunicacional contemporânea. Por isso, a pesquisa sobre gênero e comunicação deve ser uma a investigação sobre “espaços, lugares, temporalidades, cenas, artefatos midiáticos, apresentações ao vivo e escutas” relacionados àquela música, para usarmos os termos de Janotti & Sá

(2019, p. 134). No limite, incorporar a noção de gênero musical à pesquisa significa incliná-la para a observação de performances e práticas coletivas em sentido amplo.

Para discutirmos gênero musical, Fabbri & Pinho (2017) são autores centrais. Segundo eles, podemos definir gênero musical como “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente" (p. 2). Em termos gerais, dizem os autores, um gênero agrupa uma coleção de obras existentes sob um mesmo rótulo e, ao mesmo tempo, condiciona a composição de futuras obras que eventualmente encaixem-se ali. Para Fabbri & Pinho (2017), mobilizar o conceito de gênero significa valorizar a natureza da performance artística, as relações entre os participantes do evento musical em questão e as complexas relações entre criadores, artistas, público e crítica.

No que se refere à sua constituição, um gênero não aparece do vazio, mas de uma movimentação dinâmica dentro de um sistema musical pré-existente, mais abrangente e já estabelecido (FABBRI & PINHO, 2017). Desta movimentação, frequentemente, emergem atos de transgressão em relação ao que já está fixado no gênero de origem. Esta transgressão vai, aos poucos, individualizando o novo gênero, explicam os autores, a partir de um processo de diferenciação em relação a regras presentes no gênero original. Ainda assim, é possível que o novo gênero carregue algumas das regras que já existiam dentro do “gênero-mãe”.

Para que um gênero se subdivida, estas inovações/transgressões precisam começar a ser utilizadas como modelo de composição, até que se tornem uma regra consolidada do novo gênero. A questão neste caso, frisam Fabbri & Pinho (2017), é compreender como algumas regras do gênero de origem tornam-se obsoletas, apesar de ainda serem largamente respeitadas. Ao compreender o que leva a esta obsolescência, fica perceptível o estabelecimento de uma nova expectativa que, aos poucos, vai consolidando novas regras. Depois disso, em algum momento, tais regras são codificadas e é decretado pela comunidade que o circunda o nascimento do novo gênero (FABBRI & PINHO, 2017). O êxito do gênero recém-parido dependerá exatamente da competência na resposta a esta expectativa criada, que pode ser satisfeita com as novas regras já codificadas ou com o desejo acerca de novas codificações.

Esta indefinição oriunda da fricção entre gêneros é compreensível já que as regras que estruturam o gênero musical estão sujeitas a tensões, conflitos e negociações permanentes. O que significa dizer que haverá sempre uma "instabilidade" acerca de afirmações categóricas sobre os gêneros. Isto se deve ao fato de em torno do gênero aglomerar-se o que o Fabbri & Pinho (2017) chamam de "comunidade musical" dentro da qual frequentemente há dissenso, contradição e até mesmo embate acerca dos atributos do gênero musical em questão. No limite, uma comunidade musical pode ser cindida a respeito de alguma característica do gênero.

Pode haver, inclusive, indefinição acerca da própria ideia de comunidade. O que faz com que sempre seja uma questão em aberto saber em que medida os membros daquela comunidade estão conscientes dos papeis que desempenham. Ou em que medida cada participante tem consciência da codificação que caracteriza o gênero em questão. É possível também que um artista ou uma música ocupe um espaço nebuloso entre dois ou mais gêneros, ou movimente-se dinamicamente entre eles ao mesmo tempo.

Como mostram Fabbri & Pinho (2017), não há consenso sobre a relevância específica de cada regra que organiza o gênero. Um crítico pode considerar rap o que a comunidade assegura que é o trap, devido à sua avaliação acerca do cumprimento ou não de determinada regra do gênero, por exemplo. O contrário pode ocorrer também, e um crítico pode não conseguir relacionar um evento musical a um gênero já existente, como demonstram Fabbri & Pinho (2017), e, por isso, encarregar-se de criar um novo gênero, que, na prática, não passaria de retórica idiossincrática de especialista.

Outro aspecto decisivo nesta discussão é saber em que medida os atores que compõem uma determinada cena musical e que produzem, distribuem ou consomem músicas filiadas àquele gênero tem o que Fabbri & Pinho (2017) chamam de "competência analítica". Nem sempre os integrantes de um determinado ambiente musical têm consciência plena das regras que delimitam a marcação do gênero. Como salientam os autores, nossa capacidade de comunicação antecede a compreensão das regras da comunicação. As pessoas conseguem se comunicar com notável eficiente muita antes de conseguirem racionalizar as normas

gramaticais da linguagem em que operam. Por isso, podemos afirmar que é relativamente comum ouvir rappers falarem do 5E sem exatamente nomeá-lo, mencionando o que seria a “verdade” do rap ou sua “essência”.

Em termos gerais, as regras de um gênero podem conter códigos ricos ou pobres. Como explicam Fabbri & Pinho (2017), um código rico está ligado à competência analítica do artista que tem a percepção aguçada e é capaz de eliminar informação excessiva e assim potencializar o interesse nas mensagens comunicadas. Já um código pobre é aquele que articula mensagens previsíveis dentro daquela linguagem. Para os autores, o perecimento de regras do gênero está, em geral, associado a um código pobre. Por outro lado, um código rico assentado num conjunto de regras mais complexas tem mais chances de ser mais duradouro.

De acordo com Gumes (2011), os gêneros musicais não condensam dentro de si práticas ordenadas por regulamentos rígidos. Antes são atravessados por movimentações permanentes que ora apresentam-se como concordância em relação às suas regras, ora materializam-se como transgressões. Por isso, as teorizações sobre gênero não podem ser vistas como um aglomerado de regras imutáveis, mas como uma codificação de aspectos centrais da comunicação da música massiva no mundo contemporâneo, repleta de ambivalências e contradições. Segundo Gumes (2011), a discussão sobre gênero está sempre relacionada à ruptura e à continuidade, o que enseja uma flutuação permanente da legitimação que pode ser conferida pela comunidade que participa da comunicação daquela música.

Além de organizar eventos musicais e suas comunidades, o conceito de gênero é também decisivo para a compreensão da comunicação da música. Pois é através da rotulação que o público ganha subsídios para compreender um artefato cultural e, assim, fazer sentido dele. Como afirma Gumes (2011), são as convenções do processo de rotulação que tornam um determinado produto musical disponível para uma determinada audiência. Para a autora, a rotulação condiciona tanto a forma como o produtor e o distribuidor embalam um produto, quanto à forma como o consumidor o consome, os valores que àquele produto são associados e quais

identificações se processam na sua comunicação (GUMES, 2011). Para ela, “o ambiente no qual circulam os produtos culturais dá para eles uma produção de sentido, modos de apreciação e rotulação” (GUMES, 2011, p. 13). Desta maneira, ambos os lados reconhecem as marcas do gênero, derivado deste processo de rotulação.

Assim, o gênero opera como eficiente indicador de reconhecimento, capaz de expressar as expectativas de uma determinada comunidade musical em termos de produção e recepção. O que significa dizer que artistas, críticos, fãs e ouvintes em geral, lidam com a música levando em conta estas codificações. São elas que fazem o vínculo entre o gosto do consumidor e determinados valores no processo de consumo de música (GUMES, 2011). Neste diálogo, em que a audiência também exerce um papel ativo no processo classificatório, o gênero condiciona a recepção fornecendo uma gramática para a leitura das obras. Isso significa dizer que a comunicação da música não é definida apenas pelos seus aspectos estéticos, mas também por todo um processo de comunicação a ela relacionado, que passa pela percepção do público, pelas formas de comercialização e pelos sentidos que são produzidos durante as performances.

Neste sentido, vemos que cada linguagem musical requer uma “cultura de escuta” específica (GUMES, 2011). As características desta escuta giram em torno da definição acerca do que é aquele som e de quem vai consumi-lo. Levando em conta competências musicais, é verdade, mas também aspectos ideológicos, artísticos e de identificação. Segundo Frith (1998), cada gênero mobiliza recursos discursivos próprios que desembocam em experiências musicais específicas para aquele determinado grupo social de consumidores.

A noção de gosto desempenha aqui papel complementar a de gênero. Em termos conceituais, o gosto não tem a ver com uma suposta “qualidade” associada à obra que apenas o apreciador qualificado é capaz de perceber (JANOTTI & SÁ, 2019). Antes disso, o gosto deve ser lido como uma performance cultural estruturada em relações afetivas e identidades sociais, em que há o compartilhamento de preferências valorizadas dentro de uma comunidade musical. Neste sentido, o gosto é a sintonia de determinados valores (JANOTTI, 2004) com determinadas

sociabilidades, em que determinados aspectos estéticos ou ideológicos são selecionados para organizar os significados de produtos musicais. Assim, como afirma o autor, escolhas de gosto são mais a expressão de afetos do que de valores absolutos e universais de “bom” gosto.

Como sugere Janotti (2004), portanto, a questão chave é verificar como as músicas são ouvidas, que valores se relacionam com certas sonoridades, e que afetos os consumidores atribuem àqueles sons. E em que medida estes processos estão condicionados pelas regras do gênero musical em questão. Pois são elas que agrupam num rótulo as músicas que geram determinadas expectativas. E estas expectativas, deve-se ressaltar, vão além da investigação do “texto” contido numa canção. Como afirma o autor, é necessário observar também os elementos da performance como um todo, levando em conta a entonação da voz, o movimento do corpo e a ambientação em que uma canção se apresenta. Com isso, atinge-se uma percepção mais ampla acerca dos atributos daquele gênero, articulando-os com determinações históricas, ideológicas e sociais relacionadas ao processo de etiquetagem da música.

Além disso, como sugere Frith (1998), categorizações de gênero estão fortemente articuladas com a economia da música, pois são decisivas para os julgamentos de valor dentro do universo da música pop. A rotulação ajuda a entender a complexidade de um determinado mercado. Segundo Frith (1998), em termo gerais, os gêneros nascem fundamentalmente de processos comerciais e culturais, muito mais do que de análises acadêmicas ou musicológicas. Segundo esta compreensão, a comunicação da música, observando-se seus canais de distribuição e sua dinâmica de consumo, vale-se de formulações “generalizantes” a todo momento para definir estratégias de circulação.

Como mostra o autor, estas formulações definem desde como o artista se insere na paisagem midiática, como performatiza estas aparições, como constrói sua imagem nos conteúdos para redes sociais ao modo como apresenta-se ao jornalismo especializado ou nas construções de narrativa dos clipes. Além disso, o gênero também baliza o que Frith (1998) chama de “conteúdo emocional” da

música, ou seja, as temáticas que são apresentadas, as formas rítmicas, melódicas e harmônicas, e as concepções de performance ao vivo.

O gênero, portanto, o gênero é instrumento central também para a elaboração de “políticas de embalagem e marketing”. De fato, a reflexão de Frith (1998) sobre o conceito de gênero está muito atrelada à sua utilização como organizador do processo de vendas por parte das gravadoras, o que reflete um outro momento do mercado de música e não se aplica exatamente ao universo do rap carioca contemporâneo. Mesmo assim, nas suas ideias, encontramos propostas eficientes para entender a comunicação da música de maneira mais profunda. Segundo ele, ao analisarmos um gênero musical devemos observar sons, ideologias, atividades, textos e seus contextos, compreendendo, assim, que os prazeres e valores engendrados pela música popular não podem ser dissociados das narrativas e identidades criadas socialmente acerca do gênero em que ela se insere.

Neste sentido, como afirma Janotti (2004), discutir o processo de rotulação será sempre analisar significantes culturais mais amplos dentro de um determinado imaginário social. Cada formato musical específico produz sentidos específicos a partir do investimento em determinados valores culturais que de alguma forma demarcam o território daquela música. O que significa dizer, como sugere Gumes (2011), que o gênero codifica a condensação de fatores artísticos, econômicos e sociais específicos. Quando alguém consome rap está consumindo relações sociais e ideológicas associadas àquele produto, pois aquele nicho de consumo tem determinadas percepções da realidade social, mesmo que, em termos gerais, a discussão sobre gênero habite um espaço de movimento dinâmico de fricção, tensão e reformulação.

Para operacionalizar a discussão em termos mais objetivos, Fabbri & Pinho (2017) elaboram uma tipologia de regras que organiza o debate sobre a constituição dos gêneros. Os autores não estabelecem uma hierarquia entre as diferentes regras, mas enfatizam que existem especificidades que podem fazer com que naquele determinado gênero um conjunto de regras seja mais relevante do que em outro. Será a partir deles que veremos como conjuntos de convenções de diversos tipos organizam a experiência de comunicação da música. Sejam convenções

relacionadas à produção de significados simbólicos, ao debate estético sobre forma e até às lógicas econômicas e de construção de identidades sociais

As regras formais e técnicas (1) ocupam-se da análise da organização formal do som, observando a instrumentação do gênero, seus padrões rítmicos, melódicos e harmônicos. Aqui se discute parâmetros de gravação, as habilidades necessárias para se tocar aquela música, técnicas utilizadas em performances, as relações que se estabelecem entre voz e instrumentos e entre as palavras e o material sonoro não verbal. Segundo Fabbri & Pinho (2017), regras desta natureza podem dar a impressão de que gênero, estilo e forma são sinônimos.

Os gêneros podem ter suas regras formais escritas e formalizadas em documentos, ou estabelecidas por tradição oral ou através do que os autores chamam de “obras-modelo” e “artistas-modelo”. Há também “convenções omitidas”, estruturadas sobre os códigos já muito estabelecidos e que parecem naturais, mas que se destacam quando contrastados como ou o que os autores chamam de outras “culturas musicais” (FABBRI & PINHO, 2017). O uso de sintaxe e métrica, e as escolhas lexicais também são aspectos relevantes no contexto das regras formais. É inevitável admitir que cada evento musical apresenta uma quantidade colossal de informações a serem processadas pela escuta humana. Nesta interação, os códigos musicais operam revelando o que é essencial e o que é acessório no âmbito daquele gênero, tanto que quando vamos ouvir um gênero desconhecido, precisamos saber “o que escutar” (Fabbri & Pinho, 2017, p.6)

As regras semióticas (2), por sua vez, ocupam-se das funções comunicativas da música (Gumes, 2011), atendo-se a forma como seus sentidos são comunicados. Aqui, atenta-se para os aspectos retóricos de uma canção, por exemplo. Nesta dinâmica, entram em jogo sentidos referenciais, emocionais e poéticos, que exigem um olhar de análise especial acerca das palavras presentes nas letras. Em termos gerais, a partir das regras semióticas, é observada a estratégia narrativa presente tanto no texto da canção como na sua musicalidade, a partir da qual se processa a construção de visões de mundo que são comunicadas através do som.

Entretanto, é necessário frisar que as regras semióticas não se referem exclusivamente ao texto. Elas vão além dele e podem ser utilizadas para a

observação da dinâmica entre os corpos e o espaço durante um determinado evento musical: quais as dimensões espaciais do evento, como dançam os artistas e instrumentistas, como posicionam-se os ouvintes e críticos durante a performance. Frequentemente, os gêneros carregam consigo acordos não escritos de organização daquela performance num determinado contexto, tanto em termos da intensidade do som, como no que se refere à distância dos espectadores entre si, entre público e artistas etc. Há também o que Fabbri & Pinho (2017) caracterizam como "códigos mímico-gestuais" ou movimentos corporais já codificados dentro do gênero que, ao lado de regras de vestimenta, configuram o que se poderia chamar de uma identidade social daquele evento musical.

É inevitável mencionar que Fabbri & Pinho (2017) usam no seu artigo normas de funções comunicativas desenvolvidas por Roman Jakobson (1960). A partir das funções referencial, emocional, imperativa, fática, metalinguística e poética seria possível avançar na compreensão da expressividade dos símbolos e sentimentos que aquela música mobiliza para comunicar. É importante notar que, no limite, como os próprios Fabbri & Pinho (2017) admitem, todas as regras sobre gêneros são semióticas, já que elas são códigos que criam uma relação entre a expressão de um evento musical e seu conteúdo.

A definição das regras comportamentais (3) parece estar mais interessada no que Gumes (2011) chama de "postura" do artista do que numa noção explicita de comunicação. A partir dela, é possível verificar o comportamento dos membros de um gênero nas entrevistas que realiza com a imprensa, nos rituais da performance ao vivo, ou na performatividade apresentada nos clipes e fotografias, ou mesmo no encontro com outros artistas e os fãs. Aqui entram discussões sobre o que Fabbri & Pinho (2017) caracterizam como um repertório de reações psicológicas dos músicos e da audiência, quando em contato ou mesmo em confronto, que devem ser observadas de um ponto de vista ritualístico.

As regras ideológicas (4) são especialmente importantes para nós porque fazem uma aproximação mais direta com aquilo que caracterizamos como o 5E. Como afirma Gumes (2011) aqui entram em jogo as discussões sobre a concepção de mundo do músico, sua forma de observar uma realidade histórica atravessada

por divisões de raça, classe e gênero e como este olhar sobre a vida social está proposto no som que aquele artista produz. Esta chave de observação vale também para a análise da comunidade associada àquele gênero e que, em alguma medida, aceita as regras que o caracterizam (FABBRI & PINHO, 2017). Isso leva também à investigação das características deste público, colocando no centro da questão seus aspectos sociopolíticos.

Neste sentido, as regras ideológicas de um gênero musical chamam a atenção para a estrutura social e a divisão do trabalho internas àquela comunidade. A partir de cortes socioeconômicos, identitários e geracionais, tais regras verificam a constituição da imagem social do artista em questão e os valores que condicionam o consumo daquele gênero. No limite, é possível dizer que o próprio conhecimento das regras de um gênero pelos seus participantes é em si uma questão ideológica, o que faz com que todas as regras sejam atravessadas em alguma medida por uma dimensão ideológica, assim como por alguma dimensão semiótica.

Para Fabbri & Pinho (2017), as regras ideológicas são as que mais variam nas avaliações do público. O que abre o gênero para um debate interno frequentemente organizado em torno do que os autores chamam de “hiper-regras”, aquelas que estabelecem hierarquias entre as outras regras. Esta hierarquização, por sua vez, explicita a tensão político-ideológica endógena àquela comunidade musical. Neste sentido, Fabbri & Pinho (2017) chamam a atenção para o poder específico que a hiper-regra ideológica, vista como mais “nobre”, pode ter de ocultar regras que lhe contrastam. Aqui entra em jogo a possibilidade de transgressão gestada no interior do gênero que pode eventualmente alterar os valores que orientam a produção, distribuição e consumo daquela música.

No contexto do rap brasileiro, dentro desta dinâmica, encontramos nas entrevistas a menção à figura do que na cena chama-se de “guardinha do rap”. Este personagem representa um determinado tipo de ouvinte de rap ocupado em avaliar a “autenticidade” do rap, verificando se um determinado artista ou uma determinada faixa fazem jus ao que seria a “verdade” do gênero. Na nossa percepção, é exatamente a ideologia do 5E que funciona de baliza para este tipo de discussão muito associada ao cânone do rap paulista forjado nos anos 1990. Frequentemente,

este tipo de enunciado sobre “autenticidade” enseja uma fala acusatória e moralista dentro do gênero, em geral, ancorada no que seria a verdadeira “ideologia” do rap, que precisa ser respeitada. Assim, ao consumir (ou “denunciar”) uma determinada música, o suposto ouvinte-modelo afirma-se culturalmente como parte de uma comunidade aglutinada em torno de um gosto musical.

Verificar como operam as regras econômicas e jurídicas (5) do gênero significa, como enfatiza Gumes (2011), é observar a cadeia produtiva e de propriedade intelectual naquele contexto musical, as formas de consumo daquela música e sua relação com o mercado de música em sentido amplo. Cabe aqui uma interpretação econômica daquela comunidade musical, enfatizando a relação entre músicos e indústria, os processos de gravação, as dinâmicas de divulgação e circulação daquela música tornada mercadoria. Tais normas são notadamente mais distantes da música e do público tendo em vistas aspectos mais sensíveis do consumo de música.

4 ENTRE O FUNK E O HIP HOP (TRAMA 1)

Para efetuarmos nossa análise, distribuímos a parte empírica do trabalho em três capítulos, que agora se sucedem. Chamamos os processos de descrevemos em cada capítulo de “tramas”. É partindo destas tramas que vamos mapear a cena carioca de rap e suas territorialidades sônico-musicais. A primeira trama ocupa-se da ação dos pioneiros do rap carioca e está muito associada à cultura Hip Hop. A segunda trama gira em torno dos processos de comunicação associados ao bairro da Lapa e todos os seus desdobramentos. Por fim, a terceira trama ancora-se nas batalhas de rima e rodas culturais que se espalharam pela cidade ocupando espaços públicos e renovando a cena.

Para nós está claro que, muitas vezes, estas tramas se entrechocam ou até mesmo tornam-se indissociáveis uma da outra. Além disso, reconhecemos a complexidade, descontinuidade e efemeridade das ações dos sujeitos na vida social, o que contraindica a sistematização dos resultados da pesquisa em formas esquemáticas. Contudo, acreditamos na organização da argumentação em torno destas tramas pelo fato de nossa análise estar muito fundamentada no relato dos atores da cena, e, além disso, pelo fato destes eixos serem capazes de agregar em torno de si muitas informações e reflexões sobre o rap do Rio que se encontram dispersas nas mais diversas fontes. Neste sentido, buscamos efetuar uma espécie de síntese analítica partindo destes eixos, para articulá-los numa ideia mais geral de Rap RJ, e assim contribuir com os estudos dedicados à compreensão da mediação carioca do rap.

Mais ainda, a divisão de nossas percepções nestas três sessões guarda relação indireta com uma proposta de cronologia. Estamos sugerindo, portanto, o estabelecimento de algum nexo histórico e relativa linearidade no encadeamento das tramas. Ou seja, em alguma medida, é possível encarar estas tramas como fases da cena carioca de rap, em que o movimento HH, a convergência para a Lapa e as batalhas de fristaile se sucedem como aglutinadores de determinados conjuntos

de práticas ligadas à comunicação da música na cidade. Também reconhecemos a limitação e imprecisão deste tipo de categorização, pois as ações dos agregados sociais se entrecruzam no tempo, nascendo, permanecendo e perecendo sem respeitar delimitações fixas e exógenas. Mesmo assim, acreditamos que organizar a reflexão desta maneira é uma estratégia apropriada para construirmos análises consistentes acerca dos agenciamentos do rap na cidade do Rio de Janeiro ao longo do tempo.

É desta maneira que mapeamos as práticas comunicacionais que se apresentam na cidade em torno do rap. Muitas vezes estas práticas estão ligadas a identificações ancoradas em processos de transmissão de conhecimento, trocas comerciais e rituais ligados à comunicação midiática transnacional (HERSCHMANN, 2000) e esta trilha de observação nos interessa. Em sua pesquisa sobre o movimento que “abalava” os anos 1990, o autor sugeriu que uma abordagem rica sobre o tema seria aquela que conseguisse ir além do que está estabelecido no imaginário social sobre o Hip Hop. Nossa proposta alinha-se a esta ponderação, e faz isso se debruçando também sobre as condições de produção e circulação mercadológica dos produtos midiáticos de rap, discutindo a “ação cultural e o exercício estético de fãs, artistas, produtores e indústria fonográfica” (XAVIER, 2016, p.27) nos marcos do debate teórico-conceitual que apresentamos até aqui.

4.1 **Mediações cariocas do rap dos EUA**

De início, precisamos entender qual foi o rap que aportou no Brasil e no Rio de Janeiro a partir dos anos 1980 e acabou por dar origem ao que chamamos neste trabalho de Rap RJ. Se levarmos em conta as menções dos atores e as citações dos poucos autores que se debruçaram sobre o tema em profundidade, encontraremos remissões àqueles que chamamos aqui de pioneiros do rap dos EUA, especialmente à figura do próprio Afrika Bambaata. Porém, mais do que ele, são citados os artistas pertencente aos subgêneros do rap de que tratamos anteriormente: o rap de NY,

com destaque para sua versão afrocêntrica, e o rap gangsta originário de Los Angeles.

Estas foram duas das principais vertentes do rap que foram internacionalizadas pela indústria cultural da época. De Nova Iorque, poderíamos destacar o amplamente citado Public Enemy, de Long Island, o Run DMC, do Queens, o Wu Tan Clan, de Staten Island, e posteriormente, Notorious BIG, do Brooklyn. De Los Angeles, os mencionados são predominantemente NWA e Dr. Dre, de Compton, Snoop Dogg, de Long Beach, e Tupac, que, apesar de nascido em NY, tem seu rap filiado à região da Bay Area, na cidade de San Fransciso, em LA. Tanto os artistas de NY, conhecidos como a "velha escola" da "era de ouro" do rap, quanto o rap gangsta de LA foram analisados em detalhe no capítulo 2, a partir da observação dos aspectos centrais destes subgêneros.

Contudo, além destas vertentes oriundas das influentes Costa Oeste e Costa Leste dos EUA, nos anos 1980 aportou no Brasil também o miami bass, subgênero do rap vindo da cidade de Miami, na Flórida. Cada um destes subgêneros tem características próprias, fortemente determinadas por uma maneira local de vivenciar o rap, a partir dos padrões societários que organizam aquele determinado espaço urbano (FORMAN& NEAL, 2004). Assim, podemos ver que existe uma pluralidade regional de raps nos EUA, e esta diversidade precisa ser levada em conta para compreendermos sua mediação carioca, especialmente no que se refere à proximidade entre o rap carioca e o funk carioca.

O miami bass nasce nos anos 1980 nos guetos negros de Miami, em regiões como Liberty City, Goulds e Overtown, como um tipo de rap com conteúdo lírico muito ligado à sexualidade e extremamente dançante. Criado numa cidade litorânea com intensa presença cubana, este subgênero, também conhecido como "booty music", tem como característica marcante as batidas criadas na máquina de ritmo Roland TR-808, com seu bumbo sustentado, suas frequências graves subsônicas e uma sincope intermitente. Além disso, esta vertente do rap é conhecida pela estridência no uso do hi-hat, pela sonoridade de videogame e os riffs feitos com vozes robóticas. Todas estas camadas de som ecoam com potentes frequências

graves dos alto-falantes que os habitantes de Miami interessados neste tipo de rap costumam instalar nas carrocerias de seus automóveis (BALDWIN, 2004).

As raízes do Miami Bass podem ser encontradas no álbum “Planet Rock”, de 1986, trabalho seminal de Afrika Bambaataa responsável por lançar as bases daquilo que depois seria codificado na música eletrônica como um subgênero chamado de “Electro-Funk”. Mesmo com esta filiação originária ao Hip Hop de NY, o miami bass nunca encontrou muita aceitação no mainstream estadunidense e foi estigmatizado pelos artistas do rap nova-iorquino como cafona e menos sofisticado (BALDWIN, 2004). Segundo o autor, o estigma de brega muito se deve ao fato desta vertente musical estar mais interessada na questão rítmica do que na dimensão discursiva, tão cara a um certo tipo de rap, então hegemônico, que nos remete diretamente à discussão que fizemos acerca da identificação do rap com o 5E. Além disso, este traço marcante do miami bass descortina um debate decisivo para a compreensão de sua mediação carioca, especialmente no que se refere à sua proximidade com o funk carioca.

Aquilo que chamamos de funk carioca é resultado da mediação do miami bass. Ou seja, o funk carioca deriva diretamente de um tipo específico de rap estadunidense (mesmo que não exclusivamente, como veremos adiante). O que chamamos de rap RJ também nasce da mediação do rap estadunidense, mas, fundamentalmente, como já enfatizado, do rap nova-iorquino e de Los Angeles. Por isso, é possível dizer que o Rio de Janeiro criou duas formas próprias de “rap” partindo da música dos EUA, hibridizando-a intensamente com as diversas outras referências estéticas associadas às inúmeras práticas culturais presentes na vida sociocultural da cidade. Esta origem comum foi discutida por Herschmann (2000), que, ao estudar os dois gêneros conjuntamente nos seus primeiros anos de desenvolvimento, matizou semelhanças e diferenças entre eles.

A mediação carioca do rap dos EUA que chamamos de funk tem este nome porque sua gestação inicia-se antes do miami bass, ainda que encontre neste subgênero um de seus principais elementos constituintes. A nomenclatura “funk” vem de uma complexa gama de processos culturais e práticas musicais que já ocorriam no contexto dos chamados “bailes black” do Rio de Janeiro dos anos 1970,

onde se tocavam os gêneros soul, disco e funk, também dos EUA. Com a força deste lastro social na vida cultural da cidade, o funk conseguiu produzir uma ressignificação estética do rap estadunidense muito intensa, a ponto de se configurar como gênero musical reconhecidamente carioca, com características estéticas e éticas particulares relativamente distantes do rap mais associado ao movimento Hip Hop. Talvez por isso o rapper brasiliense Don L, destacado representante do rap nacional contemporâneo, afirme que o funk carioca é o verdadeiro “rap nacional”, e que o rap brasileiro (e, dentro dele, o carioca) é o rap dos EUA cantado em português.

Concordamos mais com a primeira afirmativa do que com a segunda, o que nos leva, de fato, a reconhecer o funk carioca como um elemento decisivo na existência do Rap RJ. Como diz MV Bill, um dos maiores nomes do rap carioca e nacional, o funk encontrou uma “brasilidade musical” antes do rap feito aqui, já que conseguiu de maneira muito rápida e consistente ir além de uma simples apropriação local do miami bass. Talvez por isso possamos dizer que o funk carioca é, em alguma medida, um rap visceralmente carioca. Contudo, apesar desta inegável proximidade, que, em seus momentos iniciais estendia-se inclusive ao Hip Hop como um todo, o paralelo que se costuma fazer no meio do funk é com a música eletrônica, caracterizando-o como a “música eletrônica brasileira”.

Desta forma, é importante compreender mais a fundo como, nestes primeiros momentos, o rap RJ e o funk carioca estão umbilicalmente ligados. Como dissemos, a gênese de ambos na cidade é muito próxima, e se pensarmos pela chave do miami bass, eles se confundem. Como mostra Herschmann (2000), os gêneros da música afrodiapórica dos EUA, sintetizados genericamente na expressão “black music”, ganharam destaque no Rio por volta dos anos 1970, especialmente através do “baile da pesada” de Ademir Lemos e do DJ Big Boy no Canecão, então uma churrascaria, localizada em Botafogo, na Zona Sul da cidade. Com a necessidade de sair deste local, que tornar-se-ia, uma casa de shows, a ideia de bailes deste tipo se dissemina pela cidade e começam a surgir os chamados “bailes de subúrbio”, que ocupam terrenos baldios, clubes e outros espaços públicos.

Este tipo de processo está dentro de um fenômeno maior de configuração de um mercado transatlântico centrado numa “cultura pop negra” em que a música ocupa um lugar central, especialmente a partir dos gêneros como soul, funk e disco (LOPES, 2011). Nesta dinâmica, diz a autora, a música é matéria prima para uma nova metafísica associada à negritude, cuja afirmação se dá a partir do consumo cultural. Como mostra Xavier (2016), estas identificações ligadas à música, muito presentes nos bailes black, são capazes de configurar políticas de estilo em que se forjam possibilidades de mobilização através de vinculações sociais que giram em torno do lazer e do entretenimento popular.

Em termos musicais, portanto, o funk (e o rap no RJ) nasce em meio a esta efervescência cultural, ainda que existissem também bailes interessados em escutas ligadas ao rock. Como forte expressão cultural juvenil, o funk pode ser definido como uma música, uma linguagem e uma cultura, ou seja, formas de cantar, de se expressar, de vivenciar e de sentir o mundo (HERSCHMANN, 2000). Esteticamente, o funk nasce em um ambiente extremamente hibridizante, onde, o miami bass é atravessado, segundo o autor, pelas cantigas de roda, pelo que ficou conhecido nos 1990 como axé music, pelo pagode e pela chamada música brega.

Com instrumentação essencialmente eletrônica, entre baterias e sintetizadores que fazem colagens de samples, o funk foi criado por DJs e Mcs, na maioria das vezes, sem formação musical (HERSCHMANN, 2000). A esta altura, as músicas que nasciam neste contexto do funk eram chamadas de “rap”, o que leva o autor a chamá-las de “raps do funk”. Além disso, tanto no funk como no rap, os cantores são chamados de mc (mestres de cerimônias) e o dj desempenha papel central, tanto na composição como na performance musical.

Em sua relação orgânica com o território, o funk estabeleceu, segue o autor, uma forte ligação com o samba, cujo laço com o rap é também relevante, como fica comprovado através da poderosa síntese que Marcelo D2 produziu entre os dois gêneros, como comentamos anteriormente. Na época de sua pesquisa, Herschmann (2000) atestava uma origem social e geográfica comum entre sambistas e funkeiros, já que o samba e o pagode eram práticas muito presentes nas localidades de origem do funk. Este tipo de aproximação tem consequências estéticas, como se pode ver

na intensidade da fala cantada do funkeiro, que, segundo o autor, emula a energia dos puxadores de escola de samba, e no paralelo entre o ritmo extraído dos instrumentos eletrônicos e a força percussiva dos tambores. Por isso, o autor chega a sugerir que o funk pode ser encarado como uma espécie de herdeiro do samba (HERSCHMANN, 2000)

Entretanto, rap e funk vão se diferenciando, apesar de, ao longo dos últimos 30 anos, sempre permanecerem próximos. Em termos gerais, sugere o autor, os raps do funk têm um tom mais jocoso e entusiasmado, enquanto as primeiras músicas feitas no âmbito do Rap RJ estão, como detalharemos mais à frente, muito marcadas pelo 5E da cultura HH. Por isso, estão permeadas de letras de protesto, como expressão da insatisfação perante as tensões sociais experimentadas nos espaços urbanos (HERSCHMANN, 2000). Eventualmente, segue o autor, até era possível encontrar, nesta etapa inicial de desenvolvimento do gênero, funks com algum tipo de crítica social. Entretanto, em contraste com o rap, estas letras eram também carregadas de bom humor e ironia.

Por sua vez, o rap carioca em sua origem já era engajado, dramático e agressivo, e, portanto, mais distante de um formato comercial. Por vezes, relata o autor, os participantes do movimento HH à época salientavam criticamente o desinteresse do funk no que se refere à “conscientização desses indivíduos quanto à sua condição social ou mesmo racial” (HERSCHMANN, 2000, p.185). Neste sentido, podemos ver a versão brasileira do 5E da cultura Hip Hop como elemento de diferenciação entre um gênero e outro nestes primeiros anos de existência de ambos. Isso também é perceptível quando o autor relata uma certa aversão dos artistas de rap às forças de mercantilização da música, que poderiam “homogeneizar” sua musicalidade e performance, receio que não se encontra no funk. Talvez por isso, como enfatizamos acima, contemporaneamente, o mais comum na cena de funk é sua comparação com a música eletrônica e não com o rap.

Em termos de ocupação da cidade, Herschmann (2000) nos mostra o forte enraizamento do funk na Zona Norte e na Baixada Fluminense, especialmente através de bailes que chegavam a ter em média de 2 a 3 mil pessoas presentes.

Realizados, em geral, em clubes, agremiações de bairro, quadras de escolas de samba, casas de espetáculo, casas noturnas e escolas, os bailes funks carregam adiante a tradição das equipes de som, cujos “paredões” de amplificadores perto do palco garantem o volume e o impacto do ritmo sobre os corpos dos participantes do evento. Revelando uma forte ligação entre o funk e o espaço urbano, segue o autor, os Mcs de então costumavam fazer músicas sobre suas comunidades e locais de origem, buscando, assim, através da música, algum tipo de reconhecimento social.

Neste sentido, cabe destacar o depoimento de um dos pioneiros do Rap RJ, conhecido como SLOW da BF, artista originário de Duque de Caxias e ex-integrante do grupo Esquadrão Zona Norte (os outros integrantes do grupo eram da Zona Norte), muito identificado com o tipo de rap feito pelo grupo Wu Tan Clan, de NY. O “BF” do seu vulgo refere-se à Baixada Fluminense e confirma o que dissemos acima acerca da relação dos primeiros Mcs, de funk, mas também de rap, como suas localidades de origem. Slow relata que começou no rap nos anos 1980, através de apresentações dentro dos bailes funk, onde existiam gincanas específicas e uma delas era referente a performances de rap no baile. O artista diz que foi levado ao evento por amigos que o incentivaram a participar, já que ele era um dos poucos que frequentava a escola. Mais uma vez, vemos que apesar da gênese muito próxima, a constituição do Rap RJ está muito relacionada à cultura Hip Hop, percebida no Rio de Janeiro, nos momentos iniciais, em forte associação com o 5E, visto aí como conhecimento. Desta maneira, este tipo de relato mostra ao mesmo tempo a proximidade e a diferenciação entre um gênero e outro.

Além desta diferenciação epistemológica, foi se estabelecendo entre o funk e o rap uma considerável distância em termos de organização econômica. Segundo Herschmann (2000), nos anos 1990, o funk criou seus próprios meios de divulgação, através de programas de rádio e televisão. Mais do que isso, com o tempo, conseguiu industrializar-se como cultura, a ponto de se tornar um dos gêneros hegemônicos no mercado brasileiro de música popular já naquela década. Envolveu, assim, dimensões comerciais ligadas à moda e à publicidade, além de uma presença marcante no universo do futebol. Apesar de uma significativa penetração nas camadas médias, e mesmo em segmentos juvenis das elites, o funk, desde

seus primeiros anos, esteve sempre muito ligado aos atores econômicos forjados nas sociabilidades dos bailes do subúrbio, compostas por sujeitos das áreas periféricas da cidade (HERSCHMANN, 2000).

Notamos que o Rap RJ nunca se aproximou deste patamar de organização econômica, nem na época e nem mesmo agora, quando sua profissionalização se intensifica e seu mercado se amplia exponencialmente. Talvez por isso, num determinando momento de sua carreira, o rapper Funkero, cujo vulgo não veio do funk mais da pichação, tenha se interessado em aprender sobre a economia da música com o funk. Ele que já levou as batalhas de rima aos bailes funk, costuma dizer que o rap e o funk são uma só coisa. Ainda assim, por mais que outras expressões da cultura HH, como o break, sempre tenham tido espaços nos bailes, o que percebemos é que o Rap RJ foi se configurando, depois destes anos iniciais, como uma cena própria, com características específicas muito ligadas à cultura HH como um todo, num primeiro momento, e depois muito articulado às batalhas de freestyle e ao rap isoladamente em relação ao HH. Ainda assim, o funk nunca deixou de estar perto do Rap RJ, sendo inclusive uma de suas principais influências, como vemos na versatilidade de rappers como Filipe Ret e Orochi, que trafegam com naturalidade pelo funk, misturando-o ainda com o trap, ou em artistas como Mc Cabelinho, que se estabelece exatamente na fronteira indefinida entre um gênero e outro.

4.2 **Origens do Rap RJ: o Hip Hop e o break no Rio de Janeiro**

Como vimos, as origens do rap no Rio de Janeiro remontam à sua relação orgânica com o funk. O funk, por sua vez, tem vínculos intestinos com as sociabilidades engendradas nos bailes black que aconteciam nos subúrbios e favelas cariocas desde os anos 1970. Por isso, por se tratar de um fenômeno cultural complexo e repleto de atravessamentos, é improvável precisarmos uma origem exata para o nascimento da cena de rap do Rio. Além disso, se pensarmos

em termos conceituais, uma cena musical, encarada como trama de práticas socioculturais num determinado espaço, embebida tanto de dimensões afetivas e estéticas quanto de materialidades comunicativas e econômicas, é um fato social dinâmico demais para ser mapeado de maneira tão cirúrgica. Ainda assim, podemos propor algumas demarcações fundamentais dentro dos eixos que organizam nossa pesquisa, partindo da análise do material empírico levantado e consultado, e de seu rebatimento na teoria discutida previamente.

Neste sentido, o relato oral de alguns pioneiros do Hip Hop na cidade, como Def Yuri (Ryo Radikal Reps) e Slow da BF (Esquadrão Zona Norte) é um recurso precioso para uma investigação histórica e estética (CARDOSO & OLIVEIRA, 2013) das práticas comunicacionais ligadas à cena de rap do Rio. Como pensadores da cultura Hip Hop desde seus primeiros momentos, ambos produzem relatos a respeito das movimentações iniciais da cena, através de ações organizadas coletivamente e performadas tanto nos espaços públicos quanto privados da cidade. Assim, estes relatos compõem uma historiografia oral e escrita do rap carioca. Além de artista, Def Yuri sempre foi articulador cultural militante dentro da cena, desde seus primeiros momentos. Assim como Slow da BF, que é artista e produtor cultural, e cuja ancestralidade nordestina sugere uma aproximação entre a oralidade do rap e do repente, no âmbito dos intercâmbios e aproximações entre diferentes práticas culturais geradas pela diáspora africana.

Def Yuri e Slow descrevem sua vivência na cena e constroem uma reflexão acerca dos processos coletivos relacionados à comunicação do rap dentro de sua historicidade no território da cidade do Rio de Janeiro. Desta maneira, se estabelecem como autênticos intelectuais das primeiras fases da mediação carioca do rap, sintetizando em seu pensamento a dimensão epistemológica do 5E da cultura HH. A partir dela, o rap franqueia a força inegável de sua palavra ritmada a pensadores externos à institucionalidade acadêmica brasileira e oriundos das classes populares, cuja formação intelectual é a própria vivência ética e estética da música rap na vida prática da rua. Assim, esta forma musical reafirma sua capacidade se ser uma verdadeira linguagem de conhecimento, na forma de uma espécie de história cultural. Desta forma, o ciclo do 5E se completa e vemos como o

rap carioca exercita, através de seus praticantes, aquilo que muitos atores chamam de a própria “essência” do Hip Hop nacional: o conhecimento.

Partindo, portanto, destes relatos, precisamos passar pela história do Hip Hop no Rio de Janeiro, para, então, chegarmos ao surgimento do rap carioca. Neste sentido, parece-nos razoável localizar os momentos originários do Hip Hop na cidade na primeira metade dos anos 1980, mais precisamente em 1983. Naquela época, a dança (o break) foi o elemento central da chegada do HH no Brasil como um todo e na cidade em especial. Foi através do break que os atores ensaiaram suas primeiras aproximações com o rap. Os dançarinos apresentavam-se fundamentalmente nos bailes Black, ao som de equipes como Cashbox, A Cova, Saturno, Furacão 2000, Scorpion e Soul Grand Prix, mesmo antes de uma ideia mais ampla de Hip Hop chegar ao Brasil.

Nos bailes, podemos encontrar o protagonismo dos djs e um espaço aberto para a dança. Figuras como Alcir Black Power, Braguinha, Mister Sam, Messie Limá são nomes importantes da história carioca dos disque-jóqueis. Em termos de break, cabe destacar as articulações de praticantes das zonas Norte e Oeste da cidade, e da Baixada Fluminense (Nova Iguaçu, Mesquita Duque de Caxias e Belford Roxo) na região do Grande Rio. Grupos como Alfa Marina, Break Mania, Mechanic Man, Break Storm Funk Family, Sistema Visado, Fator Surpresa, Funk Clube e Original RAP (que também faziam rap) ocupavam as ruas e outros espaços como o “Ferro Velho”, no bairro de Botafogo, o Largo da Carioca, no Centro, e o “Rodão”, em Nova Iguaçu, na Baixada.

Além disso, estes coletivos participavam de bailes funk e de concursos que eram realizados em clubes, como o Recreativo Caxiense, em Duque de Caxias, o Cassino Bangu e o Bangu Atlético Clube, no bairro de Bangu. Ou como o Esporte Clube Mackenzie, no Meier, o Clube Municipal e o América Futebol Clube, na Tijuca, ou o Clube Everest, em Inhaúma. Mesmo cultivando eventuais animosidades entre si, estes grupos ajudaram a tatuar o Hip Hop nas ruas e espaços da cidade e, a partir de zonas suburbanas, conquistaram alguma presença na vida cultural do Rio. Assim, a cultura do break foi abrindo espaço para o posterior nascimento do Rap RJ

como linguagem musical específica, pois, no começo, sublinha Def Yuri, as práticas do break, do grafite e do rap caminhavam juntas.

Àquela altura, o Break estava também na TV aberta e através dela fazia o HH chegar a um público mais amplo no Rio. Os concursos dos clubes começaram a ser levados para os meios de comunicação de massa da época, como evidenciam edições de competições na TV Globo, no programa do Chacrinha (a “Break Legal”), voltadas para o carnaval, e as disputas que existiam também em programas do SBT. Na televisão, eram veiculados os clipes de Michael Jackson e filmes como “Beatstreet” (“Na onda do Break”). No rádio carioca, havia o programa BB Vídeo Break. Teperman (2015) mostra que no início dos anos 1980, o break era de fato muito popular nas grandes cidades do país, e estava presente em produtos midiáticos de todo tipo, como no clipe de “Funk-se quem puder”, de Gilberto Gil e na abertura da novela Partido Alto, da Rede Globo.

A cultura do break e o baile funk são, portanto, duas etapas fundamentais na gestação do Rap RJ. Por conta desta proximidade, quando se consolida no Brasil como prática cultural, nos primeiros anos da década de 1990, o Hip-Hop desfruta de expressividade cultural semelhante à do funk (HERSCHMANN, 2000), já que, como debatemos anteriormente, muitos dos que dialogavam musicalmente com o miami bass e o eletro-funk eram ligados à cultura Hip Hop. Ou seja, já existia rap dentro do funk, como em grupos como Funk Firmeza, Ponto 50, Movimento, que fundiam um gênero ao outro em sua música. Entretanto, ao longo do tempo, foi havendo uma dissociação relativa entre as duas linguagens musicais, emoldurando, assim, o começo de uma cena própria para o rap carioca.

Def Yuri costuma simbolizar a cristalização desta separação através de um episódio ocorrido num evento de nome “Sorriso de Criança”, no Aterro do Flamengo, na Zona Sul da cidade, no início dos anos 1990. Segundo ele, ao chegarem no evento para os shows, os artistas mais ligados ao funk carioca foram designados para tocar no palco principal, enquanto os de rap e Hip Hop foram encaminhados a um palco secundário, onde deveriam realizar suas apresentações. Este tipo de relato sugere como a diferenciação entre as duas cenas está ligada ao espantoso crescimento do funk em termos comerciais. Partindo da década de 1990, em pouco

mais de dez anos de história particular, o funk já havia construiu uma cena musical muito forte na cidade, o que não aconteceu com o rap, que não se tornou uma música de massa na época.

Em vez disso, o surgimento e consequente desenvolvimento do Rap RJ propriamente dito, diferenciado do funk como linguagem e do break como performance, dependeu da ação persistente de grupos de entusiastas que, uma vez afetados pela musicalidade e atitude do rap e do Hip Hop, decidiram dedicar-se a ele como prática musical na cidade. Primeiro, nas Zonas Norte, Oeste e na Baixada Fluminense. Depois, com alguma centralização no bairro da Lapa, no Centro do Rio, consolidando, assim, um dos principais espaços da cena carioca de rap.

Neste sentido, pretendemos apresentar a seguir os processos que engendraram a constituição daquilo que chamamos anteriormente de esferas de sociabilidade, criatividade e conexão (STRAW, 2013) ligadas a este gênero no Rio de Janeiro. Verificando, assim, como, a partir do compartilhamento de referências estético-comportamentais, os atores de diferentes partes do território e de diferentes momentos históricos configuraram um conjunto de práticas comunicacionais ligadas a esta música. Através da ação destes artistas, que são também produtores, ativistas e intelectuais, a cena do Rap RJ vem acontecendo vividamente na cidade há quase 30 anos de história.

4.3 **O Rap e a mídia de massa**

Contudo, antes de observarmos como estes atores iniciaram o Rap RJ é preciso mostrar como o rap na cidade tem relação também com a comunicação de massa. Assim como a cultura do break, o rap estadunidense chegava ao público carioca através da indústria cultural. Portanto, como pano de fundo da ação destes pioneiros, figurava a força dos signos transnacionais da cultura Hip Hop dos EUA, que naquele momento ocupavam espaços nas TVs, revistas e jornais. Como mostra Rose (1994), no final dos anos 1990, o rap de NY já estabelecera relações com a

publicidade e o cinema comercial nos EUA, o que o transformou em um bem cultural exportável para o mercado brasileiro. A vinculação entre o grupo Run DMC, do Queens (NY), e a marca de tênis Adidas, materializada na música “My Adidas”, é ilustrativa desta presença mercantilizada. Da mesma maneira, filmes como “Colors”, “Boyz in the hood” e “New jack city”, encenados em contextos urbanos onde o rap era prática musical corrente nas ruas, são icônicos do contexto midiático em que se deu a chegada do Rap no Brasil e no Rio de Janeiro.

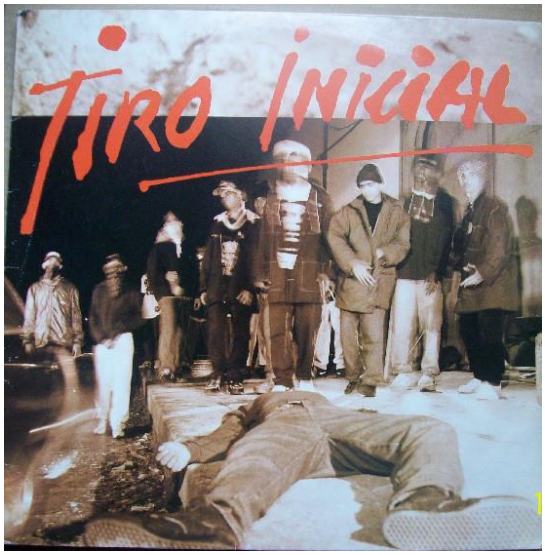
Além destes filmes, o longa-metragem “Faça a coisa certa”, em que o diretor Spike Lee mobiliza os elementos da cultura Hip Hop para debater a vida cotidiana num bairro multicultural do Brooklyn (NY) foi responsável diretamente pelo primeiro contato de alguns de nossos entrevistados com o rap, ao longo dos anos 1990. Desta maneira, seja através da MTV, que àquela altura tocava clipes de Beastie Boys, MC Hammer e Vanilla Ice, ou do cinema dos EUA, o rap povoou o imaginário de determinados segmentos juvenis do Rio na última década do século XX. Seja nas camadas médias, que tinham mais acesso às fontes originais de mercadorias audiovisuais vindas dos Estados Unidos, seja nas classes trabalhadoras, cujo contato com estes signos do HH estava mais ligado ao reprocessamento nacional desta cultura musical na TV aberta.

Neste sentido, as primeiras práticas comunicacionais ligadas ao rap por parte de atores sociais da cena carioca estavam associadas a um “referencial cultural transnacional difuso” (HERSCHMANN, 2000, p.266), que foi capaz de inspirar jovens artistas, djs, produtores e simpatizantes a parirem a cena do Rap RJ através de um engajamento cultural e musical consequente. Longe de ser uma prática social realizada por grandes contingentes de atores na cidade, o rap ficou, entre o final dos anos 1980 e o início dos 1990, muito restrito às posses e associações comunitárias interessadas em HH (HERSCHMANN, 2000). E somente excepcionalmente desdobrou-se em festas ou eventos públicos. Por isso, podemos dizer que o rap no Rio nasce a partir de articulações entre alguns atores dispersos no território da cidade de maneira a forjar, aos poucos, uma cultura urbana local em diálogo com o que o autor chama de uma cultura urbana global.

4.4 **O Disco “Tiro Inicial” (1993)**

Nossa questão central é investigar o que o Rio de Janeiro fez com o rap. Em outras palavras, é verificar como a cidade criou as suas próprias mediações para este gênero musical, a partir do encontro da música pop da diáspora negra com a cultura dos subúrbios cariocas. Uma das primeiras iniciativas concretas neste sentido foi o lançamento da coletânea “Tiro Inicial”, no ano de 1993 (Figura 1 e 2). Com participação de 7 trabalhos autorais diferentes, este disco pode ser encarado como um índice de auto-organização da cena que começava então a se articular na cidade. Como resultado da interação de comunidades de gosto em contato com um excessivo fluxo informacional ligado à música, estes atores seminais da cena viabilizaram a gravação de um disco coletivo que reunia os grupos: Filhos do Gueto (Gas. Pa e Caê MC), Consciência Urbana (DJ Leandro Neurose e Big Richard), Geração Futuro (M.V Bill, Michel M.V e DJ T.R), Poesia Sobre Ruínas (R1 e R2), N.A.T. (Reverendo, Buiu da 12 e Alexandre), Damas do Rap (Ed Wheeller, Patrícia Dias e Raquel Rosa) e Gabriel O Pensador.

Figura 1 - Capa do Disco "Tiro Inicial"



A partir de sociabilidades espontâneas e articulações transversais que já vinham das dinâmicas culturais espalhadas pela cidade e ligadas ao funk, ao break e ao movimento Hip Hop como um todo, este grupo de artistas reuniu-se no Centro de Articulação de Populações Marginalizadas (CEAP) para realizar o que viria a ser o primeiro disco do Rap RJ. Com produção de Mayrton Bahia (que produziu também o disco de outro grupo pioneiro, o Artigo 288, apresentado na Figura 3) e lançamento pelo seu selo independente, “Radical Records”, o álbum “Tiro Inicial” nos revela a forma como estes pioneiros do rap no Rio experienciavam realidade social da cidade.

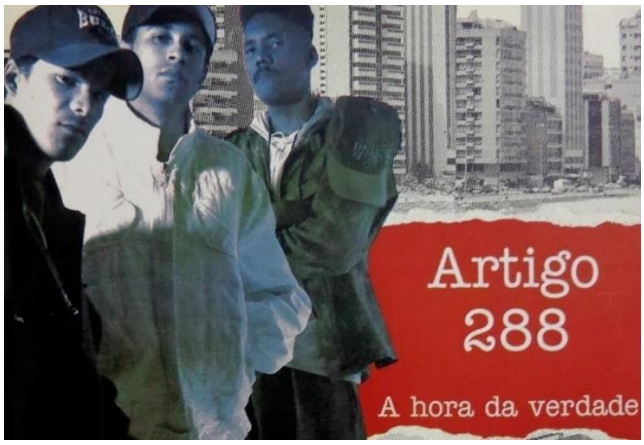
Figura 2 - Contracapa do disco "Tiro Inicial"

Em termos gerais, o rap apresentado no disco é um boombap muito filiado ao 5E do cânone do rap nacional, fazendo a crônica da realidade violenta dos guetos da cidade e convocando os ouvintes à conscientização política a esse respeito. Neste sentido, o disco é repleto daquilo que se chamava na época de “rap consciente”, e tematicamente, está interessado na denúncia do racismo e da violência policial e na crítica às desigualdades econômicas e sociais brasileiros. Isso fica claro ao observamos os nomes das 7 faixas da coletânea: "Racismo eficaz"

(Geração Futuro); "Menor carente" (Poesia Sobe Ruínas); "Porcos no poder" (NAT); "Sonho Real" (Damas do Rap); "A diferença é a farda" (Filhos do Gueto); "Malcom X" (Consciência Urbana) e na faixa coletiva "Filhos do Brasil" (Geração Futuro / Damas do Rap / Consciência Urbana / Filhos do Gueto / NAT / Poesia Sobre Ruínas / Gabriel o Pensador).

Assim, vemos como o Rap RJ nasce confirmando uma identidade do rap nacional muito atrelada ao 5E. Tanto do ponto de vista temático quanto do ponto de vista de suas articulações institucionais. O CEAP, espaço aglutinador que coordenou a produção do disco, é uma ONG voltada para o combate ao racismo e à discriminação religiosa e tem ligações com diversos setores do movimento negro da cidade. Neste contexto, lideranças como Ivanir dos Santos, babalaô e militante histórico da causa negra no Brasil, participaram da coordenação da coletânea. O CEAP cede o espaço físico para as reuniões daquele grupo de artistas, ou mesmo oferece os meios materiais necessários para a produção daquele fonograma que ajudaria o rap daquela embrionária cena local alcançar novos públicos.

Figura 3 - Capa do disco do grupo Artigo 288



Como HERSCHMANN (2000) já notava nos anos 1990, uma relação do Hip Hop com o movimento negro na cidade se processava, mas não de maneira estrutural. Segundo o autor, o Hip-Hop no Rio, nos seus primeiros anos, estabelecia diálogo com alguns setores do movimento sem participar exatamente de suas

organizações, exatamente como vemos no caso do “Tiro Inicial”. Mesmo que a menção dos artistas ao movimento fosse frequente, o que se podia ver, na verdade, era como, inversamente, foram as associações cariocas e fluminenses ligadas ao HH que tiveram papel decisivo para uma espécie de “revitalização” (p.188) do movimento negro tradicional. Especialmente, através de ações fragmentárias voltadas para a questão cultural. Confirmando esta percepção, outro importante intelectual do movimento no Rio, o DJ TR, membro da Universal Zulu Nation de Bambaata, afirma que o HH foi o “movimento negro” que chegou até ele na comunidade da Cidade de Deus, ocupando o terreno deixado pelo enfraquecimento do movimento Black Rio. Ali, o rap e o HH apresentaram-se como uma prática artística eficiente para a militância negra que lhe interessava.

Em termos gerais, sublinhamos aqui o aspecto fonográfico da cena para salientar uma espécie de nascimento artístico do Rap RJ. É o disco, que, em alguma medida, precipita, em forma de música autoral, uma série de práticas culturais que já vinham acontecendo na cidade há pelo menos uma década. Afirmamos isso mesmo cientes de que em 1992, um ano antes do lançamento do “Tiro Inicial”, Gabriel O Pensador já houvesse entrado no circuito comercial da música pop brasileira com seu rap, como discutimos anteriormente nesta tese. Primeiro através do single “Hoje tô Feliz (Matei o Presidente) ” e depois por meio do seu disco cheio, lançado também em 1993 por uma gravadora multinacional, a Sony Music.

Como partícipe no disco coletivo, Gabriel rima como artista cedido pela gravadora e é membro daquilo que pode ser caracterizado como o primeiro cypher do rap carioca e talvez até mesmo do rap nacional. A música “Filhos do Brasil”, que conta com a participação de todos os artistas que performaram no disco, revela, portanto, o caráter coletivo da cena, que queremos enfatizar aqui. Neste sentido, o disco é uma forte materialização das práticas comunicacionais da cena, pois sintetiza num álbum relações e experiências ligadas a espaços, lugares, temporalidades, artefatos midiáticos, apresentações ao vivo e escutas que já era existiam dispersamente em toda a cidade.

Com show de lançamento no Circo Voador e tendo recebido alguma atenção da imprensa especializada, “Tiro Inicial” revela um compromisso muito forte destes

artistas com o que eles chamam de “rap consciente”. Uma prática musical interessada em retratar a realidade brutal das grandes cidades brasileiras através da construção da imagem de um “avesso do país”, como analisa Herschmann (2000, p.205), em que uma poesia cantada de cunho social domina a música e praticamente não há espaço para temas já frequentes no funk de então, como o amor romântico e a sexualidade. Longe disso, os pioneiros do Rap RJ estavam completamente interessados em abordar temas pouco tratados até então pela música pop brasileira, partindo do que o autor chama de demarcações raciais fixas e com alguma radicalidade.

Este tipo de análise se confirma no relato de alguns dos artistas que integraram a coletânea. A pioneira Ed Wheeler, rapper e cantora do grupo Damas do Rap, diz que, no começo, seu grupo fazia uma música muito próxima do charme e distante da temática de protesto. Ao verem seu show, duas figuras de liderança do “Tiro Inicial”, o DJ TR, do Geração Futuro, e Big Richard, mc do grupo Consciência Urbana e também outro notável intelectual do movimento, convidam o Damas para a coletânea enfatizando a necessidade de uma maior politização da música do grupo a partir dos valores do HH. O que está em jogo aqui neste depoimento de Wheeler é, mais uma vez, a vinculação do rap ao 5E através da ideia de um conhecimento capaz de ser a trilha sonora do gueto e, por isso, gerar uma atitude consciente na juventude das favelas.

O 5E esteve, portanto, presente como elemento fundador do Rap RJ. E ao longo da história da cena, seguiu sendo um de seus traços constitutivos mesmo que não dominante. O trabalho de MV Bill esteve sempre comprometido com a crônica social, a luta antirracista e a auto-organização comunitária. Da mesma forma, Gabriel O Pensador continua escrevendo letras progressistas quando faz seus raps conscientes. A presença do 5E também pode ser notada na militância antiproibicionista de Marcelo D2 e BNegão no Planet Hemp, no compromisso de Marechal com a missão griot de transmitir a mensagem, na dedicação de Aori Sauton ao progresso da cena, na agitação cultural de Dropê Comando Selva e MV Hemp, no radicalismo negro dos Antiéticos, no comprometimento orgânico da ADL

com a favela, no trabalho poético-pedagógico de Dudu do Morro Agudo na Enraizados, na música crítica feita por Chico Tadeu, Sant, BK, entre outros.

Um dos casos mais expressivos desta aproximação com o 5E nos primeiros momentos do Rap RJ é o rapper pioneiro Gas.Pa, Mc do seminal grupo “Filhos do Gueto”, de Realengo. Um dos artistas que gravaram o disco “Tiro Inicial”, Gas.Pa pertence a uma linhagem de artistas muito comum no rap: aqueles que encontraram no HH uma forma de acesso não institucional ao conhecimento e que, de maneira profunda, se transformaram intelectualmente a partir de então. Ou seja, por meio do 5E da cultura HH presente no rap, um homem negro oriundo das classes populares do Brasil se apoderou de um conhecimento de si e do mundo. Como acontece com muitos outros rappers do Brasil, esta epifania deu-se através da música dos Racionais MCs.

No ano de 1991, Gas.Pa foi à cidade de São Paulo assistir ao show do Public Enemy, grupo de rap afrocêntrico de NY. Mas o que mais o fascinou foi a apresentação de abertura realizada pelos Racionais. O motivo do fascínio foi a forma como o grupo paulistano, formado por quatro homens negros e de periferia como ele, construíam sua música a partir do “conhecimento”. Na verdade, o HH de SP já intrigava Gas.pa por sua capacidade de manter a paz durantes bailes repletos de homens e mulheres negros da favela, enquanto nos bailes do Rio formados por este mesmo tipo de público, afirma o MC, grassava a violência. Através do 5E do HH, o rapper vislumbrou uma explicação para esta diferença de conduta comunitária, e a partir dele entregou-se à leitura. Por meio dos estudos, muito inspirado pelo rap, refundou sua auto percepção acerca de sua condição de homem negro proletário no Brasil.

Através dos livros, Gas.Pa chegou então, finalmente, ao marxismo e à crítica anticapitalista. Inspirado nela, construiu uma leitura ultrapolitizada do rap, localizando sua gênese na diáspora africana causada pelo escravismo, cuja reprodução era necessária à fase de acumulação primitiva do capitalismo europeu. Além disso, Gas.Pa associa o HH ao legado deixado pelo Partido Pantera Negra para Auto-defesa. Partindo desta associação, vincula as origens do rap dos EUA a uma juventude herdeira da militância marxista-leninista “dos panteras” dos anos

1960. Com este tipo de elaboração, o Mc carioca encampa a interpretação tradicional do 5E, segundo a qual é ele que guarda a verdadeira “essência” do HH. De acordo com Gas.Pa, a cultura HH precisa ser pensada como algo cíclico, onde é preciso saber de onde se veio para saber para onde se vai. Em última instancia, portanto, o mc advoga uma prática do rap muito marcada pela ideia da música como ferramenta de mobilização e pela necessidade de uma arte militante.

Remetendo a “The Message” – música do grupo Grandmaster Flash and the Furious Five que, em 1982, sintetizou o 5E em forma de rap – Gas.Pa explica o nascimento politizado do Rap RJ em conexão com o contexto sócio histórico vivido pelo Brasil ao final da década de 1980. Àquela época, segundo ele, o país testemunhava um significativo acúmulo de forças sociais associadas ao histórico processo de organização da luta das classes trabalhadoras. No momento do ocaso da ditadura empresarial-militar que governou o Brasil de 1965 a 1985, emergiam movimentos sociais como o MST, a CUT, a CEB, o Movimento Negro e de gênero e o Partido dos Trabalhadores, que teriam influenciado a subjetividade dos jovens da cultura Hip Hop de diversos centros urbanos brasileiros nos seus momentos originários (DE OLIVEIRA, 2012).

Como podemos ver, Gas.Pa sustenta uma posição de radicalidade anticapitalista dentro do rap carioca, o que revela a existência de alguma densidade do 5E na cena carioca ao longo de toda a sua história. Depois do trabalho com o Filhos do Gueto, Gas.Pa montou o coletivo Lutarmada em 2004 para desenvolver uma organização de HH que fosse de fato uma organização política (SOUZA, 2010). O coletivo é pensado como movimento político comunitário e é formado por dois grupos de RAP: O Levante e o Dialética. Em geral, segundo a autora, os militantes associados à organização realizam protestos, atos-show, palestras e debates em escolas, cursos e reuniões nos bairros e comunidades da Zona Norte. Nestes trabalhos, instrumentalizam o 5E do rap como ferramenta de luta contra-hegemônica para alertar as classes populares a respeito de suas condições socioeconômicas, culturais e políticas (SOUZA, 2010).

Em parcerias com o Movimento dos Sem Terra, o Movimento dos Trabalhadores Desempregados, o Movimento Quilombo Brasil e o Partido

Comunista Brasileiro, Gas.Pa faz um rap de mensagem e enfrentamento inspirado na música de artistas como Chico Buarque, Rage Against The Machine, Gil Scott-Heron, Victor Jara, Merdedez Sosa, Gonzaguinha e nos principais nomes da Black Music dos anos 1960 e 1970. Apoiado no legado do 5E do rap nacional de grupos como Facção Central, Realidade Cruel, Artigo 286 e Inquérito, seu coletivo, o Lutarmada, utiliza o HH como meio de comunicação necessário ao debate acerca das contradições da realidade brasileira.

4.5 **O Rap RJ para além do 5E**

O Rap RJ, portanto, sempre esteve perto do 5E e em consonância com o cânone do compromisso do rap nacional do início dos anos 1990. E esta é uma característica marcante da cena que perdurou ao longo dos subsequentes 30 anos de sua existência na cidade. Como destacamos, muitos artistas levaram esta regra ideológica do gênero adiante, com diferentes graus de conciliação e enfrentamento. Entretanto, como veremos daqui para a frente, precisamos ressaltar que esta é uma característica dentre várias outras desenvolvidas pela cena carioca ao longo do seu florescimento e adensamento. Pois, depois dos seus primeiros anos, o Rap RJ complexificou-se, abrigando muitas coexistências, diferenciações e variações dentro de si. Por meios de uma heterogeneidade de práticas comunicacionais, expandiu seu espectro temático e multiplicou suas articulações. Com isso, sua inclinação para a crítica social e a pedagogia da rua seguiram presentes em diversos segmentos da cena, é verdade, mas em convivência com muitas outras constelações de práticas, interesses e afetos, em meio a um hibridismo cultural, musical e temático.

No final dos anos 1990, Herschmann (2000) já sinalizava que, apesar da marcante presença das questões políticas em suas músicas e performances, muito do rap feito no RJ na época, não tinha a questão política como seu tema central. Seguindo na mesma direção, o que constatamos na pesquisa é que, ao longo de tantos anos, o Rap RJ configurou-se como uma linguagem musical e uma prática cultural atravessada pela vitalidade que a vida pulsante da cidade lhe ofereceu. Esta

é sua principal característica. A partir de diversos vetores socioculturais e geográficos, de diferentes padrões de interação com o poder público, distintos graus de organização econômica e de uma infinidade de sociabilidades gestadas pelas tramas da vida urbana contemporânea, o rap carioca tornou-se indiscutivelmente diverso. Com isso, estabeleceu-se sobre suas múltiplas facetas, o que o torna irredutível a um compromisso político supostamente essencial.

Em alguma medida, isso significa perceber o quanto o 5E tornou-se um elemento secundário ou mesmo uma regra ideológica obsoleta dentro do gênero, o que, num primeiro olhar, reduziria inevitavelmente a voltagem política de protesto e crítica do HH enquanto cultura de resistência. Talvez seja esta uma consequência inescapável de toda cena musical que ganha substância numa cidade grande como o Rio de Janeiro. Talvez seja esta uma consequência direta da profissionalização e da correspondente mercantilização (MOURA, 2017) da cena que empurraria o rap para uma ética de ostentação e hedonismo individualista numa chave liberaç. Estas são leituras válidas, com as quais debateremos conforme nossa análise for avançando.

Contudo, queremos sublinhar que não se pode resumir o rap nacional e carioca ao 5E em termos essenciais. Como vimos, o rap nasceu de uma complexa teia de processos socioculturais nos EUA e desde sua origem contemplou mais do que a mensagem política, sendo também festa, lazer, uma forma de trabalho e renda para os atores e, acima de tudo, música. O mesmo vale para o desenvolvimento da cena carioca de rap. Com este tipo de advertência, não buscamos desvalorizar o 5E. Antes disso, neste trabalho enfatizamos a todo momento a potência comunicativa do 5E e sua habilidade para gerar formas estéticas, interações sociais e afetos pautados por um forte sentimento comunitário, por um antirracismo inegociável e uma rebeldia contra o poder instituído, esteja ele representado pela polícia ou pela mídia empresarial. No entanto, para descrevermos o fenômeno, respeitando-o em sua complexidade, precisamos admitir que o rap do Rio foi sempre mais do que protesto e raras vezes apresentou-se com um caráter efetivamente anticapitalista. Isto não significa que sua identidade não esteja em

permanente construção e disputa, mas aponta para a localização dinâmica do rap carioca nesta área cinza de alternância entre o alternativo, o opositor e o pop.

Na nossa visão, o 5E segue presente em diversas práticas comunicacionais relacionadas ao Rap RJ, porém sendo constantemente tencionado, questionado, desafiado ou simplesmente ignorado. Para, logo em seguida, voltar à tona, especialmente como rebatimento do contexto histórico do Brasil naquele determinado momento. Neste sentido, quando tratamos de uma cultura musical, Hall (2003b) é claro em dizer que a valência política dos significados envolvidos será determinada pela relação desta forma cultural com o equilíbrio de força dos atores políticos do contexto, mais do que pela forma e conteúdo daquela arte. Assim, a questão é verificar que estágio do equilíbrio de forças se apresenta para aquele determinado momento da cena.

É inegável que a cultura dominante invade a cultura popular através da destruição, da obliteração, da deformação e ressemantização (BARBERO, 1997). Mas é preciso notar que, apesar das contradições sociais permanecerem em jogo na produção da música, a disputa pode mudar de território, tendo como eixo outros significados e outros valores (HALL, 2003b). Ou seja, o que antes esteve associado a uma luta política expressiva no passado, pode não mais ser combativo e contra hegemônico. Neste sentido, uma análise abrangente do fenômeno precisa levar em conta sua historicidade, para, dentro dela, perceber onde novas contradições se apresentam com mais ênfase e onde formas culturais antagônicas se chocam. Segundo o autor, é aí que as lutas culturais mais decisivas surgem, exatamente destes pontos de contato.

Mais ainda, às vezes é possível encontrar vetores relevantes de resistência na cultura popular em aspectos que não são vistos de forma imediata como aspectos políticos, mas que, de alguma maneira, inserem-se radicalmente no âmbito das contradições sociais presentes. Seria esta, então, uma forma dos atores lutarem, mobilizando suas formas de expressão e organizando os sentidos de suas práticas em torno de uma coerência política (BARBERO, 1997). Como se, através destas formas, fosse possível confrontar o poder a partir da força de um simbolismo

político que atua no cotidiano por meio de um “conservadorismo das formas e rebeldia dos conteúdos” (BARBERO, 1997, p.103).

Voltando à primeira trama do Rap RJ, no final dos anos 1990 Herschmann (2000) já mostrava como alguns dos principais agentes da cena de rap carioca foram as posses e associações comunitárias que promoviam atividades ligadas ao hip Hop. Estas atividades podiam ser encontros, palestras, campanhas beneficentes e oficinas de todo tipo voltadas para o rap, o break e o grafite. Por meio da música, da dança e da pintura, estas associações contribuíram substantivamente para a criação daquilo que Trotta (2013) chama de um “contexto material”, ou seja, de alguma solidez para a nascente mediação carioca do rap, que encontraria nesta militância de caráter sociocultural um de seus aspectos constitutivos. Assim, podemos dizer que o Rap RJ nasce muito ligado às ações coletivas que fomentam a arte local e ao mesmo tempo, como pontua Herschmann (2000), colaboram com o enfrentamento dos problemas que assolam as comunidades cariocas.

A emergência destas organizações expressa os primeiros momentos de um encontro mais intenso entre a cidade e a música rap. Um encontro que faz nascer o que chamamos anteriormente de uma “vida interior e secreta” do território (STRAW, 2013), relacionada a um determinado gênero musical. Uma efervescência de sociabilidades espontâneas que vai tecendo laços entre a comunicação do rap e os diferentes bairros do Rio. Desta forma, o rap foi construindo sua presença em localidades como Irajá, Bangu, Vigário Geral, Vila da Penha, Cidade Nova, São Gonçalo, Ilha do Governador, Rocinha, Mesquita e outros. Sempre através do lazer ligado à cultura e de outros tipos de práticas coletivas (VENTURA, 2009) que, inseridas no cotidiano, vão aos poucos ganhando visibilidade e alguma capacidade de influência nestas comunidades.

Ancorado em alianças e coalizões de todo tipo, portanto, o gênero foi se viabilizando no Rio através de uma forte inserção local nos territórios, através de atores interessados em colocar sua produção musical adiante. Para isso, os praticantes do rap foram estabelecendo pontos de contato geográficos, institucionais, econômicos e afetivos, com o objetivo de conseguir gravar seu material autoral. Foi a partir deste tipo de dinâmica, e em simbiose com a realização

da coletânea “Tiro Inicial, que nasceu a Associação Atitude Consciente (ATCON), uma das primeiras associações do Rap RJ. Segundo os relatos de alguns pioneiros, foi Eduardo, do grupo Filhos do Gueto, aquele que, entre outros artistas, se esforçou para aglutinar numa organização os atores desta parte da cena de que tratamos aqui nesta etapa do trabalho. Estes atores encontravam-se dispersos e, eventualmente, até mesmo em conflito. Para superar este tipo de empecilho, Eduardo aciona o já mencionado CEAP para ajudar na mediação e disponibilização dos meios materiais para reuniões e encontros na sua sede na Lapa. Encontros estes que finalmente dariam origem à ATCON e seguiriam acontecendo depois de seu nascimento.

Vemos, portanto, como nos anos 1990, artistas, produtores, ativistas e simpatizantes interessados em rap vão se articulando para começar a criar uma gama de possibilidades concretas de existência para a cena. Este tipo de mobilização é algo que pode ser encontrado ao longo de toda a história do Rap RJ: de tempos em tempos, é necessário algum tipo de intervenção coletiva para fazer o rap, notadamente uma cultura de rua, voltar a ocupar efetivamente as ruas e os espaços públicos no cotidiano. Nos seus primórdios, este tipo de intervenção acontece como forma de fazer a cena existir, e, assim, aos poucos, fazer o rap infiltrar-se em clubes, bares, equipamentos, aparelhos e palcos. Contemporaneamente, como veremos melhor adiante, a ocupação das ruas deu-se como maneira de fazer o gênero se manter vivo, renovando seu público e ressignificando suas práticas.

Desde de suas origens nos anos 1990, portanto, o Rap RJ dependeu da atuação de seus praticantes para criar suas plataformas de apresentação, sejam elas festas, bailes, eventos, shows ou festivais (HERSCHMANN, 2000). Em geral, em espaços originalmente destinados ao samba e aos esportes, como instalações de escolas públicas. Def Yuri, por exemplo, ao referir-se à coletânea “Hip Hop pelo Rio”, lançada em 1999 (Figura 4), revela que preferiu organizar um álbum coletivo pois não enxergava muito sentido em gravar um disco inteiramente do seu grupo, o Ryo Radikal Reps, num contexto em que a cena ainda era muito frágil . Por isso, preferiu movimentá-la gravando uma compilação com diversos artistas, de modo a

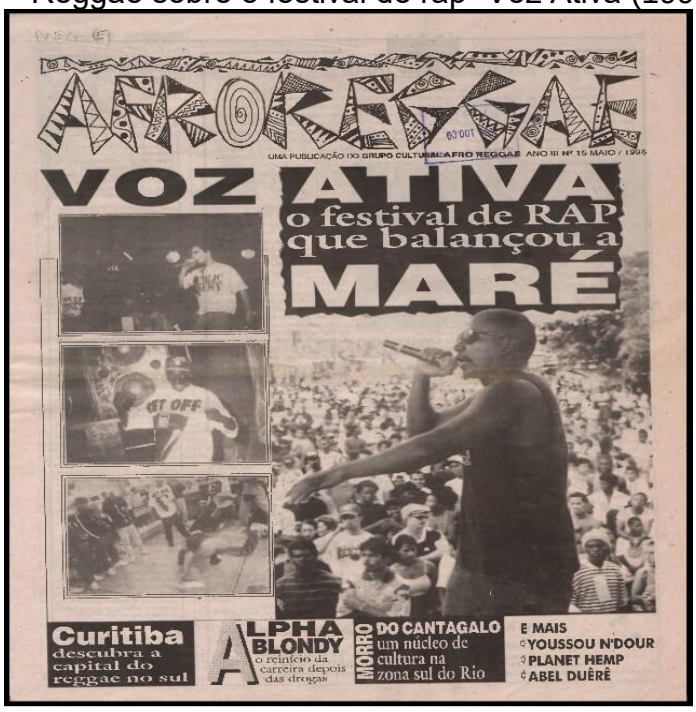
conseguir uma maior visibilidade para adeptos do rap no Rio. Em seguida, ainda organizou um evento homônimo ao disco para lançá-lo, como detalharemos adiante.

Este tipo de racionalidade tem cabimento porque está associada a um estágio da cena em que os eventos de rap, muitas das vezes, tinham públicos irrisórios, onde a plateia era composta pelos próprios músicos que iriam se apresentar em seguida, e praticamente todos os frequentadores presentes estão envolvidos profissionalmente no evento. Este é um relato unanime dos atores da cena acerca daquele momento do Rap RJ. Além disso, em termos criativos, era uma fase do fazer musical do rap na cidade em que os artistas encontravam grande dificuldade para gravar, pois as tecnologias de produção e gravação ainda eram praticamente monopólios das grandes gravadoras. Por isso, muitos destes pioneiros compunham, ensaiavam e se apresentavam em cima de bases de black music estadunidense que eram encontradas em discos que continham somente batidas. Muitas vezes, nas apresentações ao vivo, diversos artistas tinham que compartilhar o mesmo dj ou a mesma base para fazer suas rimas. Acessar ou criar batidas originais dependia do uso de um teclado, e não de um computador, o que dificultava sobremaneira o processo de composição.

Figura 4 - Capa da coletânea “Hip Hop pelo Rio”

Além deste tipo de dificuldade artística ligada a questões econômicas e tecnológicas da época, estes pioneiros do rap carioca tinham também que lidar com as permanentes tentativas de criminalização do gênero como um todo, vindas especialmente da mídia empresarial da época. Como mostra (HERSCHMANN, 2000), o rap era acusado de incitar a violência, especialmente por sua postura radicalizada e sua politização permanente, algo que, do ponto de vista dos detratores, incitaria o racismo às avessas, a intolerância e a revolta violenta contra as opressões sociais. Como já vimos, este tipo de detração deve-se muito à ambiguidade do 5E ligado ao street knowledge do gangsta rap que, frequentemente, é acusado de glamourizar esteticamente o universo do crime ao explicitá-lo através da crônica musical crítica.

Figura 5 - Capa de publicação da Ong Afro Reggae sobre o festival de rap “Voz Ativa (1995)



Assim, contrastando com estas dificuldades, e com o intuito de fazer existir a cena nos anos 1990, foram organizados alguns eventos desbravadores na cidade, constituindo o que VENTURA (2009) chama de uma rede “semi-industrial”. De Oliveira (2012) menciona festas ligadas ao HH ainda nos 1980, como a “Festa do Viaduto” em Madureira, e a festa do “Disco Voador”, no bairro de Marechal Hermes. Além delas, podemos citar as três edições do “CDD”, festival de Hip Hop na Cidade de Deus organizado pela própria ATCON já nos anos 1990. E o festival “Voz Ativa” (Figura 5), realizado em 1995 na Vila do João, na Favela da Maré, com a organização de Fernando Shackal, do grupo 3 Preto, e com o apoio da Caixa Econômica Federal e de outras associações.

Há registros também de uma segunda edição do festival “Viva Zumbi”, no Morro Santa Marta, em Botafogo, e na Lapa, mais um evento voltado para o rap, com organização de Marcelo Eloy em parceria com artistas e ativistas como Mr. Zoy, Vinimax, Marcelo Yuka, Dj Saci, e outros. Além do “Viva Zumbi”, no final da década, em 1999, a Lapa recebeu o já mencionado festival “Hip Hop pelo Rio”, com apoio da prefeitura do município. O evento foi promovido pela produtora do ativista e músico Def Yuri, do RRR, em parceria com a Ong Afroreggae. Cabe sublinhar que o Afroreggae - organização criada em resposta à chacina de Vigario Geral, em 1993 - assim como o Viva Rio, a CUFA e outras Ongs, cumpriram papel significativo no florescimento do rap do Rio naquela década.

Como vimos, “Hip Hop pelo Rio” é originalmente uma coletânea, a segunda que conseguimos mapear na cena, lançada no primeiro semestre de 1999. O disco foi produzido por Tito Gomes, Kleber França e Paulo Jeveaux com a liderança do próprio Def Yuri, líder do RRR e pioneiro que estava junto ao grupo que participou do “Tiro Inicial”. A princípio, o RRR teria uma música no álbum, mas a produção executiva do disco, comandada pelo CEAP, pediu para Yuri mudar a música escolhida para entrar no álbum. A faixa era “A desculpa” e continha um forte tom de crítica e ofensa à polícia do Rio de Janeiro, nos moldes da radicalidade daquilo que o NWA, dos EUA, tinha alcançado na música “Fuck the Police”, do disco “Straight Outta Compton”, de 1988. Yuri se recusa a efetuar a substituição e prefere sair da coletânea para não inviabilizá-la como um todo.

Seis anos depois, Yuri organiza sua própria coletânea, a “Hip Hop pelo Rio”, com o propósito expresso de ampliar as possibilidades da cena, em termos midiáticos e de público. O disco conta com participações do próprio Ryo Radikal Repz, e de artistas como os grupos Filhos do Gueto, Contexto, Juízo Crítico, Disciplina Urbana, Manifesto 021, Cooperativa, além de Tito e do DJ Cleston. No evento de lançamento do disco, que promoveu quase 10 horas ininterruptas de shows gratuitos na Lapa, em um grande palco construído próximo aos Arcos do bairro, participaram todos os presentes na coletânea e mais nomes como Thaide e DJ Hum, GOG, Marcelo D2, Câmbio Negro, Mister Zoy e Perigo Zona Sul, Jigaboo, o grupo de break da Rocinha GBCR e a Banda do Afro Reggae.

Apesar destas inciativas, os eventos dedicados exclusivamente ao rap no Rio não eram regulares, e aconteciam esporadicamente. Assim, para a prática cotidiana desta música na cidade nos anos 1990, foi fundamental a busca daquilo que HERSCHMANN (2000, p.188) chama de “espaços de socialização alternativos e não-exclusivos do hip-hop”, especialmente os “bailes de charme”. Além dos bailes, o rap precisou ocupar espaços cotidianos de convivência e lazer, como áreas públicas, praças e largos. Localidades como a Praça Saens Peña na Tijuca e outras zonas eram o ambiente possível para a realização de pequenas apresentações e performances, e para o intercâmbio cultural e político entre a comunidade musical que gravitava em torno do rap àquela altura.

Cabe mencionar que em torno da ATCON, de outras associações ou fora delas, gravitava um sem número de pioneiros do Rap RJ que, como artistas, produtores, comunicadores ou simpatizantes de todo tipo, encontraram na música uma razão para explorarem os espaços da cidade e, assim, engendrarem esta difusa interação pública no território (STRAW, 2013) que tentamos aqui elucidar. Além dos já mencionados no âmbito do disco “Tiro Inicial”, podemos citar muitos outros, tanto do rap quanto do HH como um todo. São eles: Carlos Natty Dread, Suave, Fat Boy, Paulão, Lord Sá, Gilmar e Wallan, do grupo Artigo 288, Nino Rap e Eddy, da banda Nocaute, Mr. Catra (conhecido então com Negativo), Nando E do grupo Disciplina Urbana, etc.

Além deles, podemos citar também Johnny do Ryo Radikal Reps, Mad, do grupo Vozes do Gueto, Luis Carlos Luck, do GBCR e do grupo Ponto 50, Genaro, MC/DJ Alex Jack, do grupo Fator Baixada, Mocassim, Afrika Batata, Tito Gomes, o já mencionado Slow da BF do grupo Esquadrão Zona Norte, Thogun Teixeira, Macarrão, Favela High Tech, Gangrena, Vinimax, Mano Tales, Fernando Shackal, Damien Seth, Dom Negrone, MC Boca, DJ Nado Leal, PJ, DJ Saci, Nego Tema, Magnum, Sancho, Dino Black, DJ Negralha, o grupo Realidade Social, DJ Kall, DJ A, DJ Boneco, DJ Juan, DJ Black, DJ Claysoul, DJ KSB, DJ Frias e muitos outros.

Herschmann (2000) ressalta como nos anos 1990 a mulheres tinham um lugar secundário no universo do HH da época, o que consolidava o rap como um universo predominantemente masculino. Ainda assim, apesar da dificuldade de se encontrar registros das mulheres do Rap RJ, é possível citar algumas pioneiras que desbravaram o terreno e fizeram a cena ser mais multifacetada. Neste sentido, podemos citar o trabalho de Nega Gizza, que foi a primeira locutora de rádio de um programa de rap, o “Hip Hop Brasil”, na rádio Imprensa FM entre 1999 e 2000. Além dela, vale mencionar a baterista da banda Nocaute, Andrea Wolff que foi uma das poucas mulheres presentes no contexto geral do rap/rock produzido no Rio de Janeiro na década de 1990.

Cabe também a menção a Kamila CDD e ao esforço de Janaina Oliveira, artista, cineasta e ativista que milita pela cultura Hip Hop na Ong CEAC-H2 (Centro de Apoio a Cultura Hip-Hop) e na Ong Enraizados. Oriunda do bairro de Parada Angélica, em Duque de Caxias, Janaina, que utiliza o vulgo Re.Fem, foi a realizadora do documentário “Rap de Saia”, que é praticamente o único registro audiovisual sobre a presença feminina no rap carioca. Neste filme de 2006, aparecem artistas de rap de todo o estado como Negra Rô, Paula Diva, as já mencionadas Damas do Rap, Michele Ivana (Lady black), Marcia 2Pac, as integrantes do grupo Geração Consciente Rap, Combatente, Lu Rap, Negre Soul, Afro Lady, Nega Lisa, as integrantes do grupo Negativas, Joy-C, Maninha, Queen (integrante do grupo Oeste Selvagem), Hannah Lima, Jc Mc e Luana Desltyle.

Mesmo com tantas pessoas envolvidas, àquela altura, o rap no Rio de Janeiro era menos desenvolvido do que o de São Paulo. Em SP, o HH também começa sua

trajetória nos anos 1980, muito baseado em circuitos culturais nas periferias e subúrbios, mas já nos 1990, se populariza e chega nas camadas médias, conseguindo, portanto, ir além de suas demarcações geográficas, sociais e comerciais de origem (HERSCHMANN, 2000). Neste sentido, como diz o autor, SP configurava-se, então, como o grande polo irradiador do rap nacional. Este tipo de afirmação confirma-se quando verificamos até hoje a quantidade de trabalhos acadêmicos que se debruçaram e se debruçam sobre o rap de SP, e, por outro lado, a escassez de pesquisas deste tipo referentes ao Rap RJ.

Além disso, na literatura especializada e mesmo dentro da própria comunidade musical que gravita em torno do rap, quando se fala em “rap nacional”, em geral, a referência imediata é ao rap paulista, ou, eventualmente, ao brasiliense. Enquanto isso, pouca atenção é dada ao rap feito no Rio de Janeiro em suas especificidades, encarando-o como uma cena local, constituída ao longo do tempo por dinâmicas atreladas ao território, com continuidades e descontinuidades, e com uma historicidade própria. É verdade que, como já mencionamos, existem alguns trabalhos importantes que tratam do tema e nosso propósito aqui é contribuir com este esforço coletivo de pesquisa. Neste sentido, nossa analise visa reposicionar o RJ dentro deste debate, partindo destes trabalhos e avançando a reflexão sobre o gênero na cidade e no Brasil como um todo. Por isso, no próximo tópico, debateremos um segundo momento da cena carioca, em que ela se potencializa e se expande a partir de sua relativa centralização no bairro da Lapa.

5 L.A.P.A. (TRAMA 2)

Intelectual do movimento HH no Rio de Janeiro nas origens da mediação carioca, Def Yuri nos fornece a pista para o movimento de transição da primeira para a segunda trama de práticas comunicacionais de que tratamos nesta parte da tese. Segundo o Mc, em temos gerais, é muito comum o rap nacional reivindicar uma retórica afiliada à ideia de “periferia”, como fica evidente, por exemplo, na notória expressão que caracteriza o gênero como a “trilha sonora do gueto”. Contudo, apesar da legitimidade desta reinvindicação, por todos os lugares por onde passou, o que o líder do RRR viu foi o rap ser praticado nas áreas centrais. Isso significa dizer que, de um ponto de vista “urbanístico-musical”, o coração do rap costuma ser o centro da cidade. Pois é ali que ele encontra de forma impactante a intensidade do cotidiano, o organismo vivo das urbes, onde se dá trânsito permanente das pessoas, em fluxos e devires, indo e vindo em derivas e compromissos, passando para ir ao trabalho, passeando ou caminhando para pegar o transporte até o descanso diário.

Este tipo de percepção nos lembra, mais uma vez, como o rap estabelece uma relação carnal com a cidade, espalhando-se e embrenhando por entre o corpo das ruas. Este parece ter sido o caminho percorrido pelo gênero na cidade. Chega pela periferia, alcança o centro da cidade e num terceiro momento se espalha por todo o território, num processo fragmentado e repleto de sobreposições. Este é o debate que nos propomos a fazer nesta tese. Porém, cabe agora, neste segundo momento, em que investigamos o subsequente adensamento da cena carioca, remeter ao bairro que viria a se tornar o sistema nervoso central do gênero na cidade: a Lapa. Nos seus momentos iniciais, a mediação local do rap esteve dispersa por bairros e favelas da Zona Norte, Zona Oeste e da Baixada Fluminense, onde floresceu por conta do engajamento de associações comunitárias e das estratégias estéticas e dos usos que seus atores fizeram da comunicação desta música. Especialmente, em espaços públicos de lazer e convivência compartilhada. E é importante valorizar o registro destas práticas, que foram desbravadoras do rap na cidade, mas que foram menos documentadas e receberam menos atenção

midiática ao longo do tempo. No entanto, foi no bairro central da Lapa que o rap do Rio, num momento seguinte, estabeleceu as bases para o desencadeamento de muitos dos processos que o hibridizariam, do final dos anos 1990 em diante.

Como argumenta outro intelectual da cena carioca, Aori Sauton, rapper original do grupo Inumanos e membro da Brutal Crew, o rap costuma ter a cara do lugar onde ele é feito, em forte sintonia com a mistura de pessoas e culturas que aquele território é capaz de lhe apresentar. No Rio de Janeiro, a Lapa desempenha exatamente este papel, de bairro transitório, lugar de entrechoque, confluência e encontro, que tanto impacta e ressignifica localmente uma música urbana como o rap. Portanto, mesmo sabendo que a mediação carioca do gênero nasceu espalhada pelos mais variados territórios da cidade, nas praças e esquinas das comunidades, nos parece inegável que, conforme os anos 1990 avançam para o século XXI, uma segunda fase da cena se desenvolve tendo como espaço aglutinador o centro do Rio, especialmente a partir de 1995. Desenvolvimento este, que transformou de maneira indelével o que chamamos aqui de Rap RJ.

Contudo, é necessário ressaltar que há uma sobreposição temporal entre a trama ancorada nas coletâneas “Tiro Inicial” e “Hip Hop pelo Rio” e aquela sobre a qual nos debruçamos agora. E isso deve ser sublinhado pois seria impreciso separar de maneira estanque os dois processos, já que há atores que participam de ambos, assim como há dinâmicas que se confundem entre uma trama e outra. Na verdade, o que de fato encontramos na pesquisa são interseções e diálogos entre os pioneiros do rap RJ e aqueles atores ligados à Lapa. Por isso, muitos daqueles que estão ligados ao rap no bairro podem também ser considerados pioneiros do rap RJ. Metodologicamente ciente das fronteiras móveis da cena, portanto, argumentamos aqui a seguinte hipótese: a convergência do rap rumo à Lapa, tão reconhecida pelos próprios atores, ensejou um novo conjunto de práticas e agenciamentos por parte dos atores da cena e inaugurou uma outra fase do Rap RJ.

Seguiremos, portanto, a orientação de Junior (2012) que sugere que a investigação das cenas musicais se dê através da observação das várias redes de pessoas, objetos, lugares e circuitos que sustentam e produzem aquela música naquele lugar. Verificando com atenção os processos através dos quais os atores

entram na cena, e em que estágio de sua constituição e desenvolvimento a cena se encontra quando isso acontece. Para operacionalizarmos nossa argumentação com base neste tipo de premissa, elucidando práticas, estilos e valores da cena, é preciso ir além da pesquisa sobre o consumo de música e do estudo de caráter etnográfico. É preciso adicionar a estas estratégias de pesquisa, a investigação daquilo que Junior (2012, p.5) chama de dinâmicas de "armazenamento, transmissão e processamento" das expressões culturais que a energia social que movimenta a cena é capaz de gerar.

5.1 **A Festa "Zoeira": Convergência e abrangência no Rap RJ**

Dentro da trama do rap carioca ligado à Lapa, a festa "Zoeira" ocupa um lugar de destaque. Segundo muitos dos atores, este evento, foi responsável por gerar a ambiência necessária para a catalisação de diversos processos ligados ao que viria ser uma nova etapa do Rap RJ. Talvez ali tenha sido gestada o que poderíamos chamar genericamente de uma "primeira geração" de artistas de rap da Lapa. Antes da "Zoeira", que foi criada em 1998, a Lapa já recebia eventos ligados à cultura de rua, e os pioneiros de que falamos anteriormente frequentavam a região, especialmente o CEAP, na Rua da Lapa. Mas faltava ao rap carioca um "ponto de encontro" que pudesse criar as condições para uma interação constante entre os atores que já desenvolviam iniciativas separadamente. Por isso, os relatos são unânimes a respeito do papel desempenhado pela Lapa, em geral, e pela "Zoeira", em específico, como o lócus de uma experiência de convergência da cena.

A necessidade de um ponto de encontro tornou-se ainda maior quando o Circo Voador foi fechado pela prefeitura em 1996, deixando o bairro sem um de seus principais equipamentos culturais. Com a intenção de suprir esta demanda, a produtora e fotógrafa Elza Cohen criou a festa "Zoeira" em 1998, que logo estabeleceu-se como um vetor de atração de muitos dos interessados em rap e Hip Hop da cidade. A festa foi tradicionalmente realizada na Rua do Riachuelo, na altura

do número 19, num lugar chamado “Sinuca Arcos da Lapa”, um grande salão com mesas de sinuca dispostas lado a lado e uma pequena pista de dança. Berço do que viria a ser o novo rap carioca do final dos anos 1990, a “Zoeira” precisou mudar de endereço algumas vezes, passando pela Galeria Severo 172, até encerrar suas atividades em 2001, quando residia na Rua do Riachuelo 73. Depois disso, a festa voltou a ser realizada em 2015 na Rua do Rezende e se estabeleceu também em São Paulo, sob o comando da própria Elza Cohen.

Ao final dos anos 1990, a Lapa já era o espaço de troca cultural de um determinado segmento da juventude carioca interessada em arte urbana. Tanto pela sua história pregressa ligada à boemia do samba e aos cabarés de música ao vivo, quanto pelo fato de ser uma zona central da cidade de relativo fácil acesso. Um lugar onde se consegue chegar com alguma eficiência vindo das Zonas Oeste, Norte e Sul da cidade, seja de ônibus, de carro ou mesmo de metrô. Como zona de confluência, a “Zoeira” parece ser uma das “instituições” (JUNIOR, 2012) - tal como bares, lojas e livrarias – que operam no nível cotidiano da rua e têm a função de criar as redes por onde as pessoas e a música de uma determinada cena circulam.

Na época, o rap era chamado de Hip Hop, por estar muito indissociado de toda a cultura ligada ao HH. Na “Zoeira”, apesar do protagonismo do rap, abria-se espaço para o grafite, recebendo notórios grafiteiros de São Gonçalo, como Fabio Ema, Marcelo Eco e Akuma, e outros como Binho, Airá OCrespo, Ment e Mackintal, que transformavam as paredes da festa numa galeria aberta de arte urbana. Além das artes visuais, a “Zoeira” recebia intervenções de dança, através de grupos de break, como o GBCR e o Atari Funkers, que se apresentavam informalmente durante a festa. Diferentemente de eventos como os festivais “Viva Zumbi”, no morro Santa Marta ou o “Voz Ativa”, na favela da Maré, a “Zoeira” era uma festa semanal, ou seja, um evento muito fortemente ligado à ideia de lazer e com uma periodicidade regular, o que forneceu a ela características peculiares no que se refere à sua capacidade de influenciar a cena.

O nome “Zoeira” significa algo como galhofa e brincadeira, e, por isso, sinaliza, em alguma medida, um contraste com a seriedade e o realismo crítico do 5E do rap nacional paulistano, mas também muito presentes nas músicas do “Tiro

Inicial" e do "Hip Hop pelo Rio". Por isso, apesar das inquestionáveis interseções entre uma trama e outra, argumentamos que a "Zoeira" foi responsável por colaborar decisivamente para a emergência de uma nova identidade estética no Rap RJ. Esta nova estética foi consolidada, com o tempo, por artistas que foram forjados na festa, ou seja, por atores que se profissionalizaram a partir das sociabilidades geradas por aquela parte específica da cena.

Nomes como Marcelo D2, Marechal, Black Alien, Speed, DJ Negralha, DJ Babão, Aori, Shawlin, Mahal, Rabu Gonzales, Iky Castilho, o Ciência Rimática e outros podem ser, mais ou menos, associados à "Zoeira" e aos processos através dos quais um coletivo de pessoas cultiva valores comuns, num ambiente que é claramente multidimensional, e, decerto, repleto de sobreposições e contradições. (BENNET, 2004). Contudo, para nós, há nesta parte da cena um atravessamento entre contexto e conteúdo, e, por isso, argumentamos que esta geração de artistas forneceu à cena novas características. Qual seja: uma maior diversificação sócio espacial no que se refere à origem dos Mcs, Djs e produtores, uma maior abrangência temática para o rap autoral feito no Rio, e uma fusão de gêneros musicais que torná-lo-ia ainda mais hibridizado e complexo. Como veremos adiante, a partir da sintonia entre as forças criativas que orbitavam em torno da "Zoeira" e da Lapa, foram lançadas duas importantes coletâneas do Rap RJ, o gênero aproximou musicalmente ainda mais de vertentes do rock, do reggae e do dub, e nasceram alguns dos principais artistas da cena em todos os seus mais ou menos 30 anos de existência.

5.2 **O Rap RJ e a lógica da fusão: as coletâneas "Zoeira Hip Hop Carioca" e "Hip Hop Rio"**

A menção à necessidade de uma força de atração como a "Zoeira" (Figura 6) é uma constante nos relatos dos atores da cena. A criação de espaços que operem como "unidades de cultura urbana" (STRAW, 2013) é um problema permanente dos

atores do Rap RJ. Ao longo da história da mediação do gênero na cidade, podemos encontrar diversas iniciativas dos atores buscando criar novos espaços de interação e troca com o objetivo de superar a perda de um polo anterior que deixou de existir. A importância deste tipo de espaço pode ser compreendida a partir daquilo que MAFFESOLI (2000) chama de “relação táctil”, ou seja de um tipo de agregação social em que as pessoas têm a oportunidade de se entrecruzar e se tocar, numa ambiência dentro da qual podem mergulhar. Ainda que sejam poucos indivíduos vivendo juntos aquelas circunstâncias, num evento como a “Zoeira, os sujeitos interagem e podem engrenar suas paixões uns com os outros.

Figura 6 - Foto icônica de divulgação da festa "Zoeira"

Legenda: DJ Negralha, Marcelo D2, Aori Sauton e Mc Marechal

Como nos mostram Fernandes & La Rocca & Barroso (2019), numa festa, os indivíduos podem experimentar um tempo outro diferente do que se passa no cotidiano, proporcionando aos seus corpos uma entrega à catarse. Em acontecimentos como estes, os participantes podem aventurar-se em novos agenciamentos sensíveis e culturais em coalizão com o imaginário festivo. Na “Zoeira”, as pessoas se conheciam, trocavam informação em comunhão com o

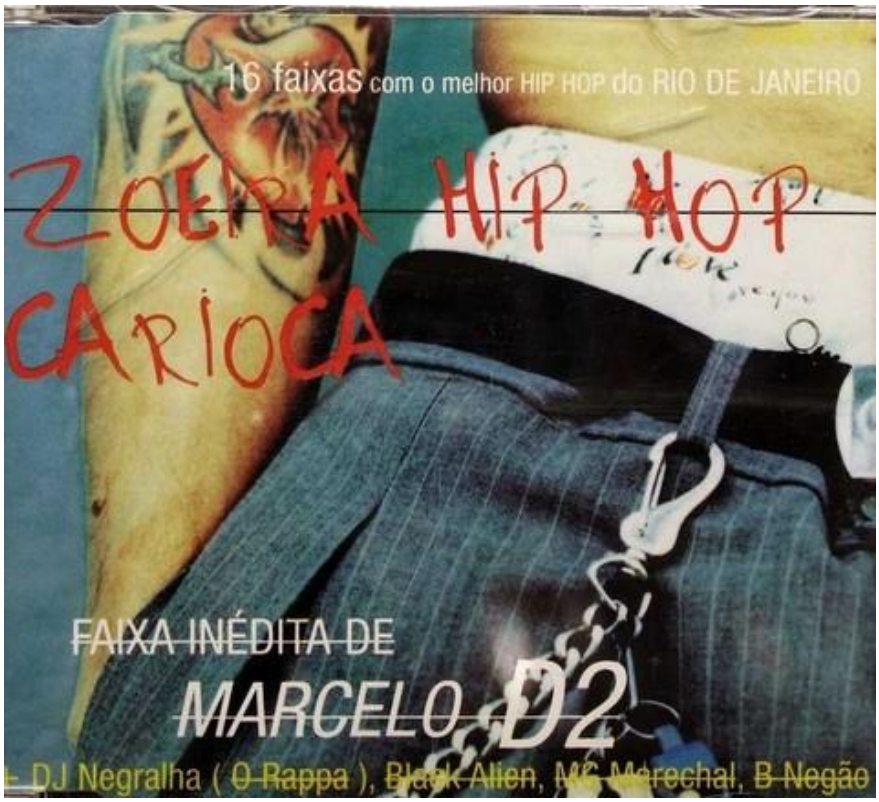
espaço, jogando sinuca com desconhecidos, ou conversando numa pequena pista de dança onde só tocava rap alternativo alheio ao circuito de música pop da época. Onde se podia rimar livremente, num lugar “mágico”, como define o Mc Aori Sauton. Rompendo com o que os autores chamam de “programação aparente” da vida diária, neste tipo de evento se processam formas plásticas de contato, mediadas pelo corpo que dança, pela música que ocupa a centralidade daquela experiência e ajuda a dispor os objetos e as práticas de uma forma particular. Como se naquela socialidade pudesse ser experimentada uma espécie de autonomia temporária (MAFFESOLI, 2000)

Vibrando em uníssono, portanto, este grupo de atores da cena ligados à “Zoeira” criou dois álbuns. A coletânea “Zoeira Hip Hop Carioca”, diretamente ligado à festa, foi lançado em 2000 pela Revista Trip. A coletânea “Hip Hop Rio”, que não é organizado pela “Zoeira”, mas é composto predominantemente pelos mesmos artistas de rap da Lapa, foi lançada em 2001. Operando a partir daquilo que Maffesoli (2000) chama de lógica de fusão, o que era uma festa tornou-se música criada pelos atores e gravada em fonograma. Trata-se, portanto, de compreender como uma socialidade que produzia uma cena com excessiva carga de informação semiótica precisava transformar-se em som e gravar seus artistas. Precisava fazer-se conhecida, ultrapassando a invisibilidade e, inclusive, a desconfiança da revista Trip, que, inicialmente, não se interessou pelo projeto.

Neste sentido, a intenção da produtora Elza Cohen, que também organiza a coletânea da festa, era exatamente fazer a cena que ela considerava tão rica tornar-se vista e reconhecida nacionalmente. Cohen via na “Zoeira” o florescimento de um rap inovador, com uma identidade própria e uma linguagem carioca. Aqui, portanto, a cena vira registro através do álbum. Mais uma vez, a fonografia ocupa um lugar importante na nossa análise, já que se trata de uma época em que a paisagem mercadológica da música ainda era protagonizada pelo disco e pelas gravadoras. Ao final dos anos 1990, as transformações geradas pela internet ainda não haviam se consolidado como o novo parâmetro de produção distribuição e consumo de música no Brasil, como iria acontecer num momento seguinte do Rap RJ.

Contudo, apesar do lançamento de um álbum em suporte físico, as iniciativas da cena carioca da época já buscavam meios alternativos de distribuição. Por isso, a coletânea “Zoeira Hip Hop Carioca” (Figura 7) foi vendida no encarte da revista Trip, que já se articulava com a distribuição de álbuns, mas nunca havia lançado nada relacionado ao HH. Originalmente, o propósito de Cohen não era gravar uma coletânea, mas criar um selo que pudesse escoar toda a riqueza musical da festa. Mas isso não era possível pois os meios de produção de áudio e gravação musical não estavam tão acessíveis para uma cena musical que atuava de forma independente do grande capital ligado à música. Ainda assim, a coletânea consolidou-se no imaginário da cena como um grande êxito no circuito alternativo, pois colocou a cena de rap da Lapa em contato mais intenso com o rap feito fora da cidade, especialmente com artistas de SP, como fica claro na faixa em que o DJ Negralha grava com Dexter, reconhecido rapper paulista do final dos anos 1990.

Figura 7 - Capa da coletânea "Zoeira Hip Hop Carioca" (2000)



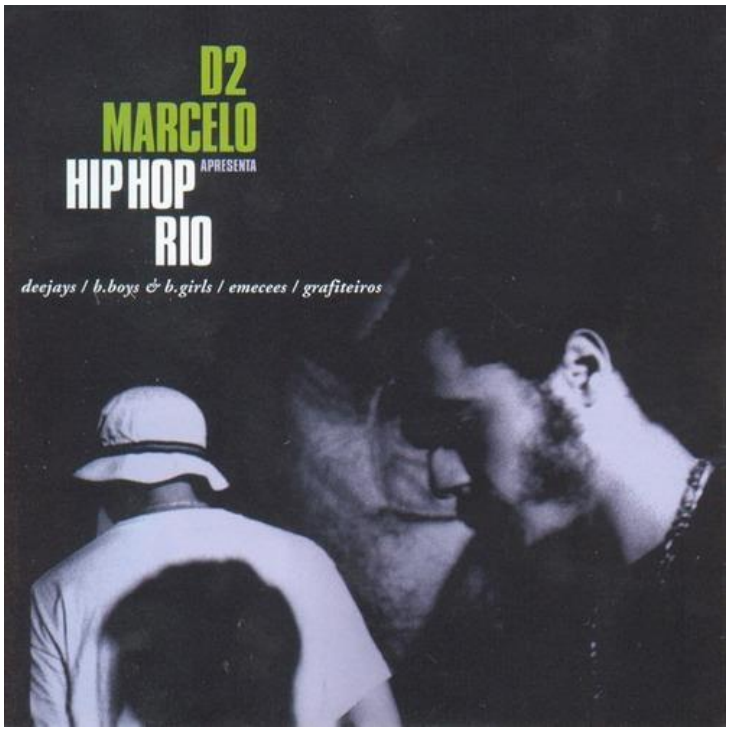
Portanto, podemos considerar esta coletânea como o resultado da aliança de pessoas que se reconhecem naquela sociabilidade engendrada pela “Zoeira”. Como mostra JANOTTI & PIRES (2011), a partir deste tipo de reconhecimento, os atores engajam-se na reprodução da própria cena, produzindo informações sobre ela e fortalecendo suas dimensões de agregação social e suas atividades mercadológicas. Neste caso, tratou-se de consolidar um novo rap carioca, criado por Mcs, DJs e produtores como: Marcelo D2, Marechal, Aori, DJ Castro, Dexter, DJ Negralha, Black Alien & Speed, De Leve, Esquadrão Zona Norte, Damien Seth, Mahal, Shawlin, 3 Prêto, Anfetaminas, O Bando, DJ Pachú, Inumanos, DJ Babão, A Resistência, Nego Tema, Edu K, Rogério Saci, Ronier, Kassin, B Negão, Rodrigues e Stylus. Além destes nomes presentes no disco, podemos destacar outros pela presença constante na festa Zoeira de acordo com o relato dos atores, como dj Nepal, João Woo, King Mack e Tigrão.

Depois do disco da “Zoeira”, Marcelo D2 lançou a coletânea "Hip Hop Rio" em 2001, em parceria com o produtor Bruno Levinson, através do selo Coletivo. Mais uma vez, podemos considerar o disco como uma consequência da efervescência da cena de rap da Lapa. O projeto foi distribuído nas bancas como “cd-revista”, através do selo Net Records, também como uma tentativa de implementar uma distribuição alternativa, alheia às lojas. Assim como a Zoeira, a “Hip Hop Rio” (Figura 8) era originalmente uma festa na Lapa organizada por D2 e Levingson desde 97. Participam da coletânea o próprio Marcelo D2, que naquele momento tinha contrato com a Sony por conta de sua banda Planet Hemp, e mais Mahal, 3 Preto, Black Alien & Speed, Inumanos, Negaativa, BNegão, Nucleo Sucata Sound, DJ Negralha, Artigo 331 e o Esquadrão Zona Norte.

O lançamento da “Hip Hop Rio” mostra como Marcelo D2 estava atento à necessidade da cena se materializar num disco, exatamente como haviam feito os pioneiros do “Tiro Inicial” a partir da mediação do CEAP. Contudo, é preciso destacar como esta coletânea de 2001 está ancorada numa cena que acontece organicamente num espaço geográfico da cidade que acabou por tonar-se muito identificado com o rap, precisamente por conta dos processos e dinâmicas

ensejados por este conjunto de atores ligados à festa Zoeira. Diferentemente do que aconteceu com os artistas que participaram do “Tiro Inicial”, que estavam dispersos nos bairros da Zona Norte, Baixada e Zona Oeste e se associam especificamente por causa do disco.

Figura 8 - Capa da coletânea "Hip Hop Rio" lançada em 2001



5.3 **A Conexão Rio – Niterói: Black Alien, Speed, Quinto Andar e Marechal**

A maior parte dos artistas ligados à “Zoeira” não residia na Lapa, com a exceção de alguns membros do grupo Inumanos e da Brutal Crew. Neste sentido, precisamos esclarecer que quando falamos da Lapa estamos falando do bairro como espaço de convergência. E não como residência ou berço do gênero como acontece com o Bronx do Sul em sua relação com o rap em NY, ou com bairros

como Madureira e Estácio, no que tange os vínculos que estabelecem com o samba carioca. Neste sentido, como já dissemos, foi por causa de sua capacidade de atrair um intenso fluxo de interessados em rap e cultura HH que a Lapa engendrou estas dinâmicas comunicacionais que analisamos aqui. Aquele território central da cidade era o polo gravitacional por onde moradores de diversos bairros da cidade circulavam para fazer, ouvir e falar sobre rap.

Portanto, quando nos remetemos aos rappers da Lapa, na verdade, estamos falando de artistas oriundos de diversos lugares da cidade, de atores de todo o Rio de Janeiro. Desde o Largo do Machado e o Catete, bairros da Zona Sul colados no Centro, onde Marcelo D2 foi morar depois de se mudar do Andaraí, até Santa Tereza onde mora B Negão. Do Irajá, de onde vem O Bando, ou de localidades da Zona Norte e Oeste, de onde vem JC, Doug D e DJ Brankynho, do grupo Esquadrão Zona Norte. Ou, do bairro de São Conrado, de onde vêm Mahal e Shawlin. Assim, trata-se de compreender que o rap foi apropriado e retrabalhado de forma tão intensa na Lapa, que foi por isso que o bairro ficou identificado dentro da cena como um espaço onde nasceu uma reconhecida reformulação local do gênero (BENNET, 2004).

Entre estes diversos lugares da cidade, a cidade de Niterói, tem uma papes especial. É fundamental destacar o papel desempenhado por artistas daquela cidade nesta segunda geração do Rap RJ. É possível dizer que eles têm até um certo protagonismo neste momento da cena, ao lado de Marcelo D2. Rio de Janeiro e Niterói são municípios vizinhos, separados por uma imensa ponte sobre a Baia de Guanabara. Mas, em termos de rap, as duas cidades estão ligadas de maneira umbilical, pois, muito do que ficou conhecido no Brasil como o rap carioca nasceu de artistas oriundos de Niterói. Ao mesmo tempo, foi o rap da Lapa que colocou Niterói na geografia do Rap RJ, já que, nos discos “Tiro Inicial” e “Hip Hop pelo Rio”, só havia artistas da capital do Estado (a cidade do Rio de Janeiro) e de município da Baixada Fluminense.

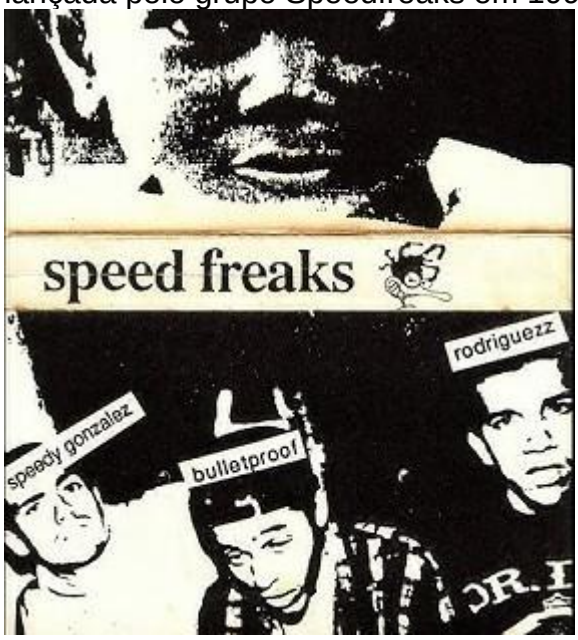
De carro, ônibus ou através das barcas que cruzam a baía, os artistas niteroienses saíam de sua cidade natal para fazer rap na Lapa. Este movimento era necessário porque, no final dos anos 1990, não havia cena de rap estruturada nas

ruas de Niterói, apesar de já existir uma relevante cena de grafite em São Gonçalo, cidade vizinha. Mas foi de Niterói que vieram dois dos principais artistas desta geração de rappers e djs do final dos anos 1990: a dupla Black Alien & Speed e o grupo Quinto Andar. Ambos artistas participaram da coletânea da festa “Zoeira” e marcaram profundamente a identidade estética do rap carioca a partir de então. É verdade que o projeto Black Alien & Speed já existia e já tinha gravado antes das movimentações na Lapa, mas tanto para dupla quanto para o grupo, as duas coletâneas forjadas pela geração dos 1990 foram importantes registros fonográficos de seus respectivos trabalhos.

Antes da dupla, Black Alien (Gustavo Ribeiro, que na época usava o vulgo Bullet Proof) e Speed (Claudio Marcio de Souza Santos) já haviam formado o grupo SpeedFreaks, que, contando também com o DJ Rodrigues, existiu de 1992 a 1996 e lançou apenas um trabalho demo chamado “Speedfreaks” (Figura 9). Depois do fim do coletivo, os dois primeiros voltariam a se reunir em 1999, agora como a dupla Black Alien & Speed. Como tal, participaram tanto da “Zoeira Hip Hop Carioca” (2000), quanto da “Hip Hop Rio” (2001), além de terem gravado em São Paulo um álbum nunca lançado, produzido por Carlo Bartolini, cujo nome deveria ser “Na Face”. Observando toda esta trajetória, Neiva (2012), qualifica a dupla formada por Gustavo Black Alien e Speed Gonzales como uma das principais referências para os demais artistas da cena associada à “Zoeira”

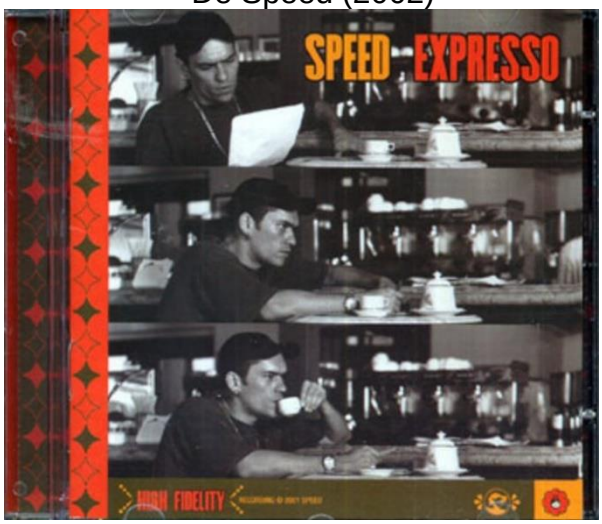
Artistas únicos por sua intensa mistura entre rap, eletro-funk e dancehall, Black Alien & Speed eram capazes de fazer o mesmo show em três formatos musicais diferentes: um tendo como base a estética do rap, outro a partir dos ritmos do drum & bass e ainda um terceiro em forma de miami bass. Como diz BNegão, a dupla talvez tenha sido o único projeto a se manter atual dentre os três grupos de rock e rap que transitavam pela Lapa nos anos 1990 (Planet Hemp, Funk Fuckers e Black Alien & Speed). Com o fim deste duo, Speed construiu uma carreira solo em que lançou sete álbuns: “Expresso” (2001) (Figura 10), “Sangue Sob o Sol” (2003), “Só o Começo” (2006), “Meu Nome é Velocidade” (2008), “De Volta No Jogo” (2009), “Remixxx-Speedfreaks Featurings Vol. 1” (2009) e “Freakland” (2010). No mesmo ano do seu último lançamento, o artista foi encontrado morto em Niterói.

Figura 9 - Capa da fita K7 demo homônima lançada pelo grupo Speedfreaks em 1992



Já Black Alien, depois do fim da SpeedFreaks, ingressa na banda Planet Hemp para substituir BNegão em 1996. O nome “Black Alien”, era originalmente usado por DJ Rodriguez (da Speedfreaks) para assinar todas as suas produções, mas acabou ficando com o rapper individualmente com o consentimento do colega. Em 2004, Black Alien assinou com a gravadora Deck Disc e lançou seu primeiro disco solo, “Babylon by Gus – Vol. 1: O Ano do Macaco 2004” (Figura 11). Depois dele, lançaria seu segundo trabalho como artista solo somente em 2015, depois de superar a dependência química, o disco “Babylon By Gus – Vol. II: No Princípio Era O Verbo”. Em 2019, lançou “Abaixo de Zero: Hello Hell”, álbum em que renovou sua música a partir da parceria com dj Papatinho, líder do grupo Cone Crew Diretoria e um dos produtores de maior sucesso no rap carioca contemporâneo. Com este trabalho, Black Alien renovou seu público e consolidou sua reputação como um dos principais rappers brasileiros da história do gênero no país.

Figura 10 - Capa do disco "Expresso",
De Speed (2002)

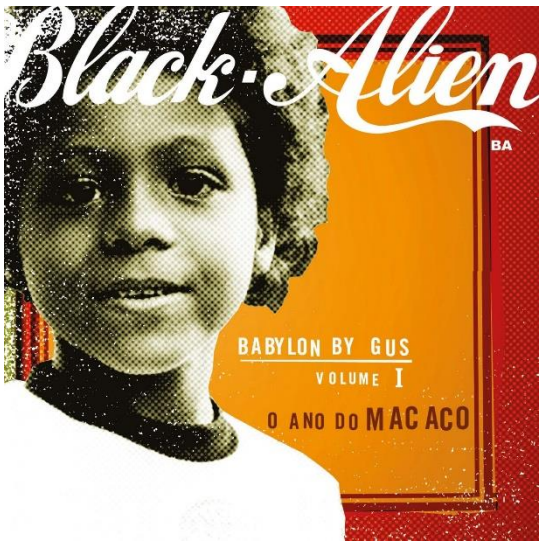


Segundo Neiva (2012), o que fez de Black Alien & Speed a "'pedra de toque" do rap produzido no Rio ao final dos anos 1990 foi a energia e vitalidade que a dupla conseguia imprimir em seu projeto estético. Neste sentido, a produção poética dos dois está atravessada por uma incessante formulação de imagens do cotidiano, que é expressa através de um "ritmo cômico" (p.55), como diz o autor. Valendo-se dos bpms acelerados do ragamuffin e do funk, o trabalho de Black Alien & Speed têm nesta dimensão cômica um de seus elementos centrais. Segundo o autor, muitas das vezes, a comédia é feita através da aceleração dos ritmos de ação e, de fato, esta é uma boa chave para pensar a música da dupla: uma forma de arte urbana talhada pela velocidade e pela irreverência. Uma música com sonoridade frenética e texto fragmentado, remetendo a um imaginário da rua videografado e ultraclipado.

Analisando o trabalho de Black Alien isoladamente, BNegão, costuma dizer que Gustavo é o Mc mais influente do Brasil, depois de Mano Brown, dos Racionais Mc's. A força de sua música deve-se ao estilo lírico e vocal original que Gustavo Black Alien consegue entregar ao seu rap, extrapolando fronteiras estéticas e temáticas convencionais dentro do gênero. Em termos de Hip Hop, Gustavo é muito filiado à velha escola do rap de NY, de artistas como De La Soul, Jungle Brothers, A Tribe Called Quest, Run DMC e o onipresente Public Enemy. Mas agrega a isso

uma forte influência de música jamaicana, especialmente do Reggae e do Dance Hall, de artistas como Peter Tosh e Burning Spear, retornando à Jamaica para oxigenar o rap nas suas próprias origens e, assim, fechar o círculo musical que movimenta o Atlântico Negro (GILROY, 2001).

Figura 11 - Capa do álbum "Babylon by Gus"
de Gustavo Black Alien (2004)



Desta maneira, podemos dizer que Black Alien conduz o rap carioca da Lapa para caminhos pavimentados por uma musicalidade imaginativa e repleta de cores variadas, muito distintas daquelas que foram canonizadas pelo rap paulista. Diferencia-se também dos pioneiros do Rio e mesmo de alguns artistas da primeira geração da Lapa. Além disso, articula o rap a referências literárias e cinematográficas não tão comuns à cultura de rua essencial ao Hip Hop. E ainda carrega o rock como um de seus traços fundadores, muito por conta da vivência de skate que teve no Campo de São Bento em Niterói. Mobilizando estas mesclas e fazendo transações entre matrizes culturais relativamente diferentes, Black Alien conseguiu se movimentar musicalmente na música brasileira em sentido amplo, alargando os limites do rap e gravando com artistas como Raimundos, Banda Black

Rio, Os Paralamas do Sucesso, Fernanda Abreu, Funk Como Le Gusta, Rappin' Hood, Sabotage, Acabou la Tequila, Ultramen, Frejat, Forfun, Dead Fish e outros.

Formado em 1990, o Quinto Andar tem uma relação ainda mais estreita com a festa “Zoeira”. O projeto é composto originalmente por Marechal, De Leve e DJ Castro. Os dois primeiros tinham um grupo anterior chamado “Soldados Armados de Raciocínio”, que fazia rap consciente e de onde Marechal tirou seu vulgo. Todos os membros do Quinto Andar participaram da coletânea da “Zoeira”, mas não ainda como um coletivo. Mas Castro foi DJ residente na festa, e De Leve também frequentava a Lapa. Na coletânea, aos 19 anos, fez sua primeira gravação profissionalizada. Já Marechal estabeleceu laço ainda mais direto com a festa, tendo sido dj, barman, porteiro e caixa da “Zoeira”, destacando-se, assim, como um dos principais personagens do encontro e da cena. Além disso, era o responsável por estimular a prática de freestyle no evento, o que, como veremos, teve consequências para o desenvolvimento posterior do Rap RJ.

O Quinto Andar nasceu entre 2000 e 2001 e, muito inspirado no Whu Tan Clan, foi se pensando cada vez mais enquanto processo coletivo. Por isso, estabeleceu parcerias com outros coletivos, como o Apavoramento Sound System, com quem gravou o clipe "Eu Rimo na Direita". Além disso, foi recebendo novos membros como Shawlin/CachorroMagro, Lumbriga, Gato Congelado, Tapechu, Pai Lua, Matéria Prima, DJ Primo, Xará, DJ King e outros artistas de São Paulo e Belo Horizonte. Com o tempo, Marechal deixaria o grupo, que seguiria existindo até 2006, quando De Leve decide sair também e Castro, o último membro original a permanecer, decide encerrar o projeto. O único disco lançado pelo grupo foi “Piratão” (Figura 12), de 2005, que apresenta um rap de lírica despojada e instrumentais muito influenciados pela vertente estadunidense do Rap Jazz. Este tipo de subgênero é a base fundamental do rap underground de NY, tocado por artistas como Digable Planets, Brand Nubiam e Guru, e cujas raízes descem até o trabalho de Gil Scott-Heron e The Watts Prophets.

Como mostra MOURA (2017), o Quinto Andar também tem como característica uma postura pioneira acerca dos processos de distribuição de música na internet. Àquela altura, início dos anos 2000, a internet começava a se apresentar

de fato como uma opção às lojas de discos convencionais. Por isso, o grupo liberou seu trabalho para compartilhamento livre na rede através de plataformas da época como o Napster. Neste sentido, o trabalho do autor relata como De Leve implementava estratégias de marketing individualizadas, buscando usuários que baixavam discos dos Racionais Mcs e, a partir daí, tentando apresentar o trabalho do Quinto Andar para este público. É curioso notar que, segundo De Leve, esta audiência, muito influenciada pela hegemonia do rap paulistano, frequentemente desacreditava da existência de rap no Rio de Janeiro.

Com este método, o grupo conseguiu algum alcance na cena, valendo-se primeiro desta troca de MP3s e posteriormente da distribuição do disco “Piratão” através da revista “Outra Coisa”, que na época era uma alternativa aos circuitos de distribuição controlados pelas grandes gravadoras. O nome do disco deve-se exatamente a esta proposta, muito debatida internamente, de se usar o grupo para pesquisar alternativas econômicas que viabilizassem a existência de artistas independentes do grande capital num momento em que a discussão sobre a propriedade intelectual e a pirataria estavam em voga por conta da popularização da troca de música na internet.

Há, entretanto, outro aspecto fundamental a se discutir acerca do rap do Quinto Andar e seu papel na cena carioca. Em sua pesquisa, Neiva (2012) encaminha este debate a partir da análise que faz do trabalho solo de De Leve, artista que lançou quatro discos cheios: Estilo Foda-se (2001), Leme (2008), Manifesto ½ 171 (2010), De Love (2010). O autor mostra como o trabalho do rapper desafia algumas das principais convenções do 5E da cultura Hip Hop em sua mediação nacional. Isso se dá especificamente a partir da relação entre o rap e o humor. O trabalho de De Leve é invariavelmente debochado, valendo-se de batidas muitas vezes próximas ao funk, e fazendo experimentações humorísticas e performáticas, com coreografias descontraídas que em nada remetem ao trabalho dos pioneiros do rap do Rio ou de SP.

Figura 12 - Capa do disco "Piratão” (2005)
do Quinto Andar

Neste sentido, De Leve afasta o rap carioca das narrativas ligadas à realidade das favelas, do compromisso com a crônica social e da pedagogia para a conscientização, distanciando-o do 5E como “knowledge of self” e como “street knowledge”. Este tipo de abordagem tira o mc da posição de porta voz da periferia ou mesmo de cronista da rua, perto do crime, e o credencia para uma irreverência praticamente impossível de se encontrar no rap de são Paulo. Por confrontar o que a regra ética do gênero preconiza, De Leve não desfruta de reputação consensual no rap nacional (NEIVA, 2012), já que, segundo seus detratores, introduziria no gênero elementos “impuros” que o afastam da “essência” do Hip Hop. Mais uma vez, aparece aqui o debate acerca do 5E que encaminhamos em capítulo anterior, sinalizando para nós as formas através das quais o Rap RJ foi forjando uma linguagem própria dentro do rap nacional.

Em termos gerais, Neiva (2012) é crítico a este tipo de detração. Para o autor, o que De Leve e o Quinto Andar fazem é desenclausurar o rap de barreiras raciais e de classe, remetendo a um espirito jocoso encontrado em outros artistas brasileiros

vindo das classes populares, como Bezerra da Silva. Mais ainda, o autor argumenta que a presença do humor no rap não significa necessariamente um esvaziamento da crítica social. Longe disso, no trabalho do Quinto Andar, a crítica social e o deboche caminham juntos. Porém de uma forma mais metafórica e menos explícita, ensejando um processo de politização através de uma identificação mais sensível do que explicativa. Este é um projeto consciente do grupo, que buscava, como argumenta DJ Castro na entrevista que fizemos com ele, driblar a pregação tão frequente no rap consciente e encontrar uma forma própria e carioca de fazer um rap underground crítico.

Para desenvolver sua análise acerca das aberturas geradas por De Leve no Rap RJ, Neiva (2012) vai até a origem dos jogos verbais em que o rap também está baseado. Mostra como há uma tradição afro americana de práticas orais de insulto em que a destreza com as palavras ritmadas é fundamental, como vemos nas dozens. Neste tipo de prática, o portador da palavra precisa de criatividade e humor para, utilizando analogias e metáforas, ofender e vencer o oponente. Este tipo de jogo busca também o riso da plateia, e, portanto, coloca a zombaria na linha de ancestralidade direta do rap. Com isso, o autor nos mostra como o tom jocoso e o deboche são variáveis decisivas na composição estética da fala musicada do rap, exatamente como acontece nos freestyles criados no contexto das batalhas de sangue que tomariam as ruas do Rio nas décadas seguintes.

Além disso, podemos notar que, em seu trabalho solo, De Leve pode não refletir a realidade das periferias brasileiras, mas dialoga com as questões vividas pelas camadas médias da sociedade brasileira (NEIVA, 2012). Este é um ponto chave para nossa argumentação. Além de uma maior abertura temática e uma retórica mais descontraída, encontramos no Rap RJ, a esta altura, uma pluralidade de origens de classe dentro do grupo de artistas que se forja na Lapa. E talvez aqui, como já sinalizamos anteriormente, esteja outro traço marcante da mediação carioca do gênero: uma presença destacada de uma classe média predominantemente baixa dividindo o protagonismo da cena com as classes populares. Como mostram os casos de Gabriel O Pensador, Shawlin, Black Alien, dos membros do Quinto

Andar, dos integrantes da Cone Crew Diretoria, do Oriente, do Cartel Mc's, do 3030, de Felipe Ret e outros.

Patrono do fristaile dentro do Rap RJ, Marechal emergiu da Zoeira para se constituir como artista em estreita conexão com uma tradição crítica da cultura HH. Intensamente ligado ao adensamento da cena provocado pela força centrípeta da Lapa, o rapper desenvolveu seu trabalho autoral muito ligado ao 5E, especialmente no seu sentido pedagógico. A partir dele, mobiliza o conceito de "rap de mensagem" propondo-se a fazer uma música que desempenha o papel de ferramenta de informação. Reivindicando o imaginário dos griots africanos, Marechal (Figura 13) foi o responsável pela criação da Batalha do Conhecimento como alternativa educativa às batalhas de rima baseadas na ofensa, como discutiremos melhor adiante, além de ter criado o Projeto Livrar, que distribui livros em escolas e eventos de HH.

Figura 13 - Marechal improvisa durante show

Apesar de ser respeitado por todas as gerações do Rap RJ e seguir sendo mencionado como grande nome da cena nacional, Rodrigo Marechal e sua proposta artística ancorada na filosofia que ele chama de "Um Só Caminho" representa uma vertente de rap absolutamente minoritária na mediação contemporâneo do gênero no Rio. Por conta da insistência na ideia deste rap "consciente", Marechal é pejorativamente taxado de "pastor" por setores da cena, o que pode sugerir um certo anacronismo da regra ideológica do 5E no Hip Hop. A este tipo de caracterização, o

rapper respondeu em forma de música na cypher “O Hip Hop é foda”, gravada ao lado de Rael, Emicida e Fernandinho Beat Box, em 2014, onde rebate: “ ‘Tu é pastor, é? ’ Sou, mas não de ovelhas, de leões livres, domador, mas só de orelhas”.

Autodenominado “espírito independente” e muito afeito à filosofia do “faça você mesmo” dentro da economia do rap, Marechal criou sua própria gravadora, a VVAR (Vamos Voltar à Realidade), pela qual grava e lança todos os trabalhos que realiza e alguns outros rappers. Em nome de uma postura de total desconfiança em relação ao mercado, nunca lançou um disco cheio, motivo pelo qual é objeto de piada dentro da cena. Predominantemente, apresenta seu rap através de singles que não se encontram nas plataformas de streaming convencionais mas podem ser encontrados no Youtube através de compilações feitas por fãs, e não por ele, que tem um canal praticamente inativo. Entre as faixas lançadas em carreira solo estão: "Espírito Independente", de 2007, "A Guerra", "Viagem" e “Griot", de 2011 e "Primeiro de Abril", lançada em 2017 e sua única música disponível no Spotfy. Como rimador, Marechal é notório pelo domínio que tem da técnica da “flipada”, também conhecida como speed flow que nada mais é do que a habilidade de rimar em alta velocidade.

5.4 **O rock e as hibridações do Rap RJ: Planet Hemp e Nocaute**

As razões para compreender este fenômeno são difíceis de encontrar. Como explicar o fato da cena de rap do Rio ter uma maior diversidade social e temática do que São Paulo? Talvez pela participação de atores mais ligados à música do que aos movimentos sociais. Talvez pela proximidade com o funk, que há muito abriu-se para o lazer e o divertimento sem hesitação. Filipe Ret, por exemplo, rapper de uma geração posterior e membro da cena de que trataremos a seguir, refere-se ao fato de no Rio de Janeiro, por conta da geografia, haver uma maior mistura de classes sociais no cotidiano. Algo que não acontece em SP, onde há uma separação mais estanque entre os extratos sociais e uma consequente hegemonia dos setores

populares na produção do rap feito na cidade. Esta explicação aparece com frequência na fala dos atores, mas nos incomoda o determinismo geográfico que ela carrega, e, portanto, nos parece que não há substância argumentativa suficiente para que possamos apostar nela como elemento explicativo para o mosaico de características que compõem a identidade hibrida do Rap RJ.

Como debatemos ao longo de toda a pesquisa até agora, portanto, discutir o rap a partir de uma ideia de essência é muito complicado. O rap é dinâmico, é cultura de rua, é cotidiano. É atravessada pelo popular massivo, mas, acima de tudo, é organicamente constituído pelos agenciamentos concretos realizados pelos atores de onde ele é cantado. Assim, o que percebemos é que a cidade, com sua diversidade de práticas e signos, atua de forma decisiva nos processos locais de absorção e reformatação do rap. E o Quinto Andar e a dupla Black Alien & Speed são agentes centrais de algumas das sínteses estéticas que foram fornecendo ao Rap RJ sua identidade. Como mostra Canevacci (1993), a cidade é polifônica e os atores da cena estão permanente hibridizando suas tradições culturais, questionando identidades fixas e unidirecionais que tentam enclausurar em si mesma (CANCLINI, 2003) uma cultura que já é heterogênea, como é o caso do rap.

É certo que o rap é um dos instrumentos mais importantes de comunicação política que surgiram dentro da música popular nas últimas décadas. Não nos cansaremos de repetir isso. Talvez nenhum outro gênero musical comunique uma rebeldia difusa com tanta eficiência quanto o rap, especialmente no que se refere à experiência cultural das Américas, tendo em vista o genocídio da colonização europeia e o correlato holocausto da escravização como elemento fundante do capitalismo industrial moderno. Entretanto, como discutimos no capítulo acerca do mito de origem do gênero, o rap sempre teve muitas outras dimensões constituintes enquanto prática sociocultural.

Por isso, o rap pode ser festa, pode ser uma possibilidade de renda para as camadas populares e pode ser bufonaria verbal feita na rua em meio ao cotidiano. E todas estas formas de ação têm dimensões políticas. Nos parece que o Rap RJ mobiliza estas facetas, as liquidifica a partir da incessante dinâmica de reconversão das trocas culturais que ocorrem no ambiente urbano, e vai encontrando com isso,

um certificado de autonomia estética dentro do gênero, especialmente em relação a São Paulo. O rap feito na Lapa por artistas de Niterói pode ser visto como um dos principais vetores deste processo. Pelo menos até a emergência de outra trama de encontros e processos dentro da cena, ensejando novas práticas comunicacionais para o Rap RJ, como veremos um pouco mais adiante.

Quanto mais nossa pesquisa avança, mais podemos perceber como a pulsação vivenciada na Lapa fertiliza a cena e como as múltiplas forças culturais vão atuando nos processos de constituição do Rap RJ. Esta reelaboração permanente do gênero é uma construção coletiva e histórica que foi, aos poucos, gestando um rap local, atravessado por estéticas e práticas ligadas aos modos de viver encontrados no cotidiano da cidade. Estejam eles ligados ao jogo do bicho, ao samba ou à pichação. Neste sentido, a Lapa expressa de maneira muito viva esta dinâmica intercultural, em que a heterogeneidade de artistas, os usos e as camadas de sentido que criam vão se sobrepondo e criando a mediação carioca do rap. Estas tramas se dão como realidades "supra-singulares" ou "supra-individuais" (MAFFESOLI, 2000) resultantes da espontaneidade vital dos encontros na cidade, em conexão direta com práticas musicais minoritárias e transgressivas que podem ser ouvidas no espaço urbano (FERNANDES & HERSCHMANN, 2018)

Em termos de fusão de gêneros, como já vimos em mais detalhe, os relatos dos atores contêm frequentemente menções ao funk. Seja em termos de pesquisa, como ocorreu com DJ Tamempi, que passou pelo funk antes de chegar ao rap, seja através de um trabalho musical que navega efetivamente entre os dois gêneros, como acontece com Vinimax. Há também muitas menções ao samba, por parte de músicos de rap que começaram musicalmente ou estiveram sempre perto dele, como Mãolee e MV Bill. Além destes dois gêneros, muito identificados com a vida cultural do Rio, o rock também aparece constantemente no imaginário dos atores da cena de rap. Especialmente na formação do gosto musical, como vemos no caso de Bruno Suav e Charles Boricelli, jovens artistas do Rap RJ que entrevistamos para este trabalho. Ou na fala de artistas tão distintos e de gerações tão distantes como Salada Maleiko, Funkero e Choice, que mencionam o rock quando falam de sua música.

Neste sentido, queremos destacar momentos em que a estética do rap foi posta em contato com o rock no âmbito do Rap RJ. Como influência direta, este diálogo pode ser percebido já na música dos pioneiros, no início dos anos 1990. No trabalho do grupo Ryo Radikal Reps, de Def Yuri e Johnny, é possível encontrar guitarras distorcidas (geralmente tocadas por Márcio, da banda Contexto) e o peso do rock em interação com as rimas agressivas e de forte teor político dos dois mcs. Isso fica claro na faixa “A desculpa”, por exemplo. Este tipo de escolha estética aproxima as formulações musicais dos desbravadores do Rap RJ das experimentações que estavam sendo feitas nos EUA na mesma época, fosse por iniciativa de artistas de rock, como a banda de thrash metal Anthrax, ou de artistas de rap como o nova-iorquino LL Cool J.

Além disso, em termos de performances ao vivo, Def Yuri costuma dizer que sempre se embrenhava nos circuitos de shows de punk e de metal da cidade, pois a cena de rap no Rio era insipiente naquele momento e não havia muitos eventos onde o RRR pudesse se apresentar. Este tipo de mistura de linguagens musicais e de atitude perante esta proto-cena que engatinhava, nos mostra como o rock esteve próximo do rap carioca desde sua gênese. E se o RRR não tivesse aberto mão de sua participação na gravação do disco “Tiro Inicial” (1993) por conta de divergências com a produção da obra, já na primeira coletânea do Rap RJ haveria um rap com explícita inclinação roqueira.

Este mesmo tipo de aproximação é visível na trajetória de outro pioneiro da cena carioca, o rapper Macarrão. Oriundo da região da Vila Mimosa, no bairro do Estácio, o artista iniciou-se na música através do punk rock, com a banda IML, circulando por uma micro-cena ligada ao gênero nos arredores da região central da cidade. No “camelódromo” da Rua 13 de maio, na Cinelândia, onde se podia trocar informações culturais, comprar camisas de banda e fitas cassete, Macarrão encontrou repertório para se formar enquanto artista e migrar para o rap. Como um Mc entre o rap e o punk, Macarrão injeta no rap carioca sua vivência de apontador de Jogo do Bicho, através da crônica do cotidiano feita por alguém que passa o dia inteiro nas calçadas, anotando o que vê e para transformar esta vivência ultra

urbana em poesia da rua, escrita nas folhas que se apresentam em branco entre uma aposta e outra.

Um dos espaços centrais desta micro-cena de punk rock por onde passou o IML de Macarrão foi o Garage Art Cult. Casa de shows ativa entre 1991 e 2007 no bairro da Praça da Bandeira, o Garage também abrigou apresentações das principais bandas da cena de rock carioca dos anos 1990, recebendo o “saravá metal” do Gangrena Gasosa, o noise rock do Second Come e a anarquia performática do Zumbi do Mato. Localizado na Rua Ceará, o Garage estabeleceu-se num território de profunda sócio-diversidade urbana, entre centros espíritas, oficinas mecânicas e uma extensa área de prostituição feminina. A casa, tocada por Hans Bill, Fabio Costa e Junior Quintans, foi um importante espaço do "underground" carioca, com shows todos os dias de sexta a domingo. O Garage abriu espaço para o rap ao receber o primeiro show da história do Planet Hemp, banda liderada por figura central do rap da Lapa, Marcelo D2. Com este tipo de abertura, o Garage repetia dinâmicas que haviam acontecido em Nova Iorque e Londres, onde a música de gueto afrodiaspórica do final dos anos 1970, o rap e o reggae, respectivamente, encontrava abrigo em redutos de punk rock.

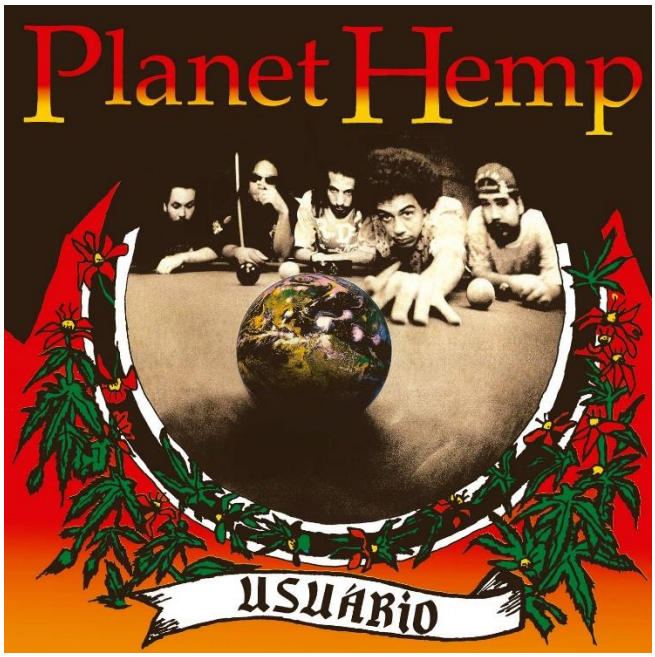
O Planet Hemp é a grande força centrípeta dentro do nosso debate no que se refere às influências do rock sobre o Rap RJ. Criado em 1993, o grupo nasceu do encontro fortuito entre Marcelo D2 e Skunk (Luís Antônio da Silva Machado) na rua, quando o último interpelou o primeiro sem conhecê-lo por conta da camisa da banda punk norte-americana Dead Kennedys que Marcelo vestia. Relatamos este episódio específico por ele ser sintomático da imprevisibilidade dos encontros cotidianos numa metrópole, e da potência que a cidade tem de engendrar este tipo de choque disruptivo ligado à música. Desta interpelação poeticamente gerada pelo acaso, nasceria uma banda de rock em que o rap seria protagonista.

É fato que o Planet Hemp utilizava o hardcore e o raggamufin para fazer sua música extremamente híbrida. Mas é do rap que ele extrai sua identidade, com uma oralidade ritmada de forte teor de protesto antiproibicionista. A formação mais comum da banda conta com uma instrumentação fundida entre o rap, dois Mcs e um DJ (Marcelo D2 e BNegão/ Zé Gonzales), e o rock, com guitarra, baixo e bateria

(Rafael Crespo/ Formigão/Bacalhau, primeiro, e depois, Pedro Garcia). Como já dissemos, outro importante rapper fluminense, Black Alien, participou do grupo por um tempo, assim como Daniel Ganjaman, renomado produtor e instrumentista da cena de rap de SP. Durante 12 anos de existência, a banda lançou três álbuns: “Usuário” (1995) (Figura 14), “Os Cães Ladram, mas a Caravana Não Pára” (1997) e “A Invasão do Sagaz Homem Fumaça” (2000). Oficialmente, o PH encerrou suas atividades em 2001, mas acabou voltando aos palcos em 2012.

Mencionamos o Planet Hemp pois acreditamos que a banda tem um lugar central dentro da efervescência cultural ligada ao rap da Lapa. Elza Cohen, criadora da “Zoeira”, era produtora do grupo, e depois de colocar o Planet Hemp para tocar no seu festival Superdemo, no Circo Voador, a banda conseguiu atenção midiática, maior abrangência de público e finalmente assinou com a Sony Music, através do selo Superdemo / Chaos. Além disso, foi buscando uma locação para o clipe de “Legalize Já”, música do primeiro disco da banda, que Cohen encontrou a Sinuca Arcos da Lapa, onde se estabeleceria a festa “Zoeira”.

Figura 14 - Capa do disco "Usuário" do Planet Hemp (2005)



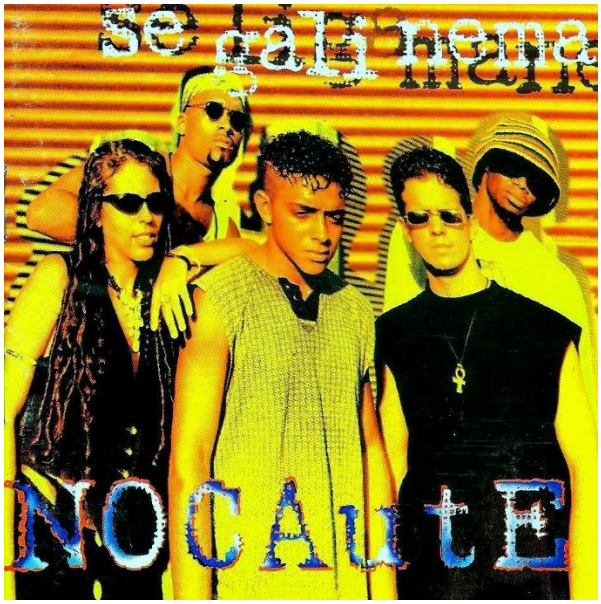
Nesta equação entre o rock e o rap da Lapa, Marcelo D2 sempre desempenhou um papel de liderança e é, certamente, um dos principais representares do Rap RJ ao longo de toda a sua história, ocupando lugar de veterano, mas, ao mesmo tempo, dialogando com artistas mais jovens, como a Cone Crew Diretoria e Filipe Ret, além do Start Rap, de seu filho Sain. Apesar de vir originalmente de uma banda de rock, Marcelo D2 sempre se reivindicou como Mc e foi em diálogo com a "Zoeira" e a cena da Lapa que foi construindo sua carreira solo dentro do rap após o fim do PH. Como pioneiro da cena, D2, que era camelô antes de ser rapper, relata que conhecia os nomes ligados ao disco "Tiro Inicial", apesar de não transitar exatamente pela mesma cena de rap que eles.

Outra banda relevante para estabelecermos as conexões entre o rock e o rap no Rio de Janeiro nos anos 1990 é a Nocaute (Figura 15). Formada em 1992, em Belford Roxo (nos bairros de Areia Branca e Piam), o grupo é o exemplo mais acabado da exata fusão entre os dois gêneros no contexto fluminense. Tem a formação tradicional de rock, com baixo, guitarra e bateria (Cesar Belieny, Ed Esteves, Andrea Wolff) e dois rappers, Nino Rap e Eddy. Orginalmente, Nino Rap e Eddy tinham um projeto de rap sem banda, o Resistência Mútua, até criarem a Nocaute, cujo primeiro nome foi Blackout, e depois Blecaute. O grupo fazia parte de uma cena cultural atuante em Belford Roxo, próxima ao Centro Cultural Donana, na Baixada Fluminense, que contava especialmente com bandas de reggae, como o Cidade Negra e o KMD5 (de Lauro Farias e Marcelo Yuka, d'o Rappa, que teve como integrante, a partir de 1999, o DJ Negralha, também oriundo da "Zoeira"), além de outros artistas, como o Postura Africana, o Baixáfrica e o Ubando Gaia.

A Nocaute gravou três discos: "Se Gali Nema", de 1996, "Nocaute", de 1999 e "CD Pirata", de 2001, o primeiro de forma independente e os dois seguintes pela gravadora Sony. O último disco chegou a receber uma indicação para o Grammy Latino, na categoria de melhor álbum de rap/hip hop, em 2002. O primeiro trabalho da banda, o álbum "Se Gali Nema" foi gravado pela Radical Records, selo de Mayrton Bahia que também produziu e lançou a coletânea pioneira "Tiro Inicial". As letras do Nocaute tinham um teor de crítica social muito ligado ao cotidiano da

Baixada Fluminense e ao 5E da cultura Hip Hop, porém sempre com humor. Com isso, encontramos, mais uma vez, uma abordagem do rap carioca que o inclina ao cômico, o que nos mostra que a crônica de rua realista, porém descontraída, pode ser vista como um atributo lírico típico do Rap RJ.

Figura 15 - Capa do disco "Se gali nema", da Nocaute (1996)



Além disso, o nome do primeiro disco, “Se Gali Nema”, trabalha com a inversão de sílabas das palavras, querendo dizer “Se Liga, Mané”. Este mecanismo de inversão é uma tradição de oralidade encontrada em diversos espaços urbano pelo Brasil, como no bairro da Lapinha, em Salvador, na Bahia. Mas, no Rio, está ligado à cultura da pichação, como uma ferramenta de disfarce perante as autoridades instituídas e as pessoas que não pertencem ao grupo. Alguns atores se referem a ela como a “Gualin do TTK”, o que remeteria este jogo verbal especificamente ao bairro do Catete, na Zona Sul da cidade. Este tipo de inversão se misturou com o rap de forma intensa, e se estabeleceu como uma operação estética comum no universo de nomenclaturas do gênero na cidade, como

percebemos no batismo da festa de HH, “Xarpi”, no vulgo dos DJs Tamempi e Tapechu, dos Mcs Dropê Comando Selva, Lekin, entre muitos outros exemplos.

A fusão entre o rap e a “Gualin do TTK” ganhou sua forma mais acabada em “Gonê”, faixa do disco “Audaz” (2018), de Filipe Ret, que é toda cantada de acordo com esta estilística que incide ludicamente sobre o português. Ret é oriundo do Catete (precisamente, o próprio “TTK) e costuma reforçar seu pertencimento a esta localidade na sua música, logrando com ela consolidar o bairro no imaginário do rap carioca contemporâneo. Como um dos principais nomes do Rap RJ da última década, o rapper executa, neste tipo de uso da oralidade, precisamente aquilo que BARBERO (1997) nomeia como um estilo constituído por restos de saberes marginalizados que “carregam simbolicamente a cotidianidade” (pg.115).

Desta maneira, vemos como a transação entre o rap e o rock proposta pelo Nocaute se funde também com uma estética oral construída a partir da subversão da língua portuguesa, recheando-a de gírias, códigos e outras operações linguísticas ligadas às vivencias concretas dos atores na cidade. Com isso, à heterogeneidade dos componentes originários (CANCLINI, 2003) do rap se somam incorporações e exclusões relacionadas ao desenvolvimento do gênero no Rio. Assim, fica claro, como debatemos anteriormente, como a recepção do rap na cidade pode ser encarada como uma dinâmica de recodificação dos sentidos sociais, dentro da qual encontramos apropriações e ressignificações particulares operadas pelos receptores (BASTOS, 2008) e onde torna-se muito complicado buscar encontrar essências ou valores ligados à autenticidade.

Neste processo de mediação, não há como compreender o que foi sendo feito com o rap carioca em sua aproximação com o rock sem levar em conta o entrechoque entre estas práticas culturais locais e os fluxos internacionais de cultura pop que chegavam aos atores através dos meios massivos. Neste sentido, os artistas do Rio, atravessados por suas circunstancias culturais e sociais, ofereceriam a estas gramáticas, disseminadas pelas mídias empresariais, réplica e lhes proporia intercâmbio. Assim, o cruzamento feito no Rio entre o rock e o rap nos fornecem ainda mais elementos para pensarmos o Rap RJ como uma música popular-massiva, repleta de ambivalências e impurezas (HALL, 2003a). Dizemos isso porque

este tipo de aproximação estava em diálogo direto com as experimentações estéticas que já vinham sendo feitas nos Estados Unidos nos termos do rap rock, do rap core ou do rap metal.

Em 1986, no disco “Raising Hell”, o grupo RUN-DMC, do Queens, em NY, já havia transformado a música “Walk this Way”, da banda de rock clássico Aerosmith, num sample de um rap seu. No mesmo ano, o trio do Brooklyn, também de NY, Beastie Boys, lançou o disco “Licensed To Ill’, trazendo para a cena de punk rock dos EUA a pesquisa que realizava acerca das possibilidades musicais geradas pelo encontro do rock com o rap. Do primeiro, o grupo trazia as guitarras distorcidas, os riffes e refrães melódicos. Do segundo, a palavra falada, o fluxo verbal ritmado e toda a complexidade sonora vinda da estética dos tocas-discos, passando pelo turntablism e o pelo scratch.

Em seguida, viriam a faixa “Epic”, do grupo Faith No More, lançada em 1989, e os discos do Red Hot Chili Peppers, (“Blood Sugar Sex Magik”, de de 1991), do Rage Against The Machine, (Rage Against The Machine, de 1992) e do Body Count, (“Body Count”, de 1992), todos transitando com maior ou menor variação pela estética do rap rock, rap metal e rap funk, no contexto da cena de rock da Califórnia, nos EUA. Podemos colocar nesta lista também o grupo Cypress Hill, que lança seu primeiro disco em 1991 e parece ter sido uma das grandes inspirações do Planet Hemp no momento de sua criação em 1993, não só pela questão musical, mas também pela questão lírica focada no tema do consumo da maconha.

Parece-nos claro que os artistas de rap do Rio tinham acesso a estes trabalhos musicais, que chegavam ao público brasileiro através da TV aberta, das rádios comerciais, dos cadernos de cultura da grande imprensa e, especialmente, através da MTV. Entre os mais iniciados e muito interessados, se processava também uma circulação informal de fitas cassetes e VHS, com material copiado de produtos originais que algum ator eventualmente conseguia trazer de uma viagem ao exterior. Como, por exemplo, um disco com a trilha sonora do filme “Judgement Night”, lançado em 1993, que propunha encontros inéditos entre aristas de rap e de rock, como aqueles que se realizaram entre o Helmet e o House of Pain, o Teenage

Fanclub e o De La Soul, o Living Colour e o Run DMC, o Biohazard e o Onyx, e outros.

Em diálogo com estas formulações, os artistas cariocas que transitavam pelo rock pareciam captar o que estava colocado no estado da arte do rap norte-americano e quais eram suas possiblidades em termos de experimentação. Com isso, configuraram no Rio aquilo que FREIRE FILHO&FERNANDES (2006) chamam de “subcorrentes locais” de algo na fronteira entre o rap e o rock. Além da Nocaute e do Planet Hemp, podemos citar também como um caso deste tipo de dinâmica a banda Funk Fuckers, liderada por BNegão, que fazia um rap core cristalino, e cujas letras frequentemente versavam de maneira debochada sobre temas sexuais (o que mais uma vez mostra uma abertura de setores do rap carioca para tencionar o 5E). Alguns anos depois, esta tendência de mistura entre o rap e o rock/metal tornar-se-ia hegemônica no rock comercial dos EUA como um subgênero denominado de New Metal, ou “Nu Metal”, no qual figuravam bandas como Limp Bizkit, Linkin Park, Papa Roach e outros.

5.5 **O Rap RJ e o Circo Voador**

Os artistas da cena carioca de rap que trabalhavam nestes termos estéticos puderam se desenvolver também por que encontraram na Lapa infraestruturas voltadas para a troca e a interação, viabilizando, assim, a agregação de uma complexa rede de entusiastas e artistas (STRAW, 2013). Nesta dinâmica, o Circo Voador teve papel fundamental. Como mostra VIDAL (2011), o Circo Voador tinha uma história muito associada ao rock que se desenvolveu no Brasil a partir dos anos 1980. Estabelecido na Lapa desde 1982, esta casa de shows se configuraria, segue o autor, como o principal mecanismo de difusão do rock nacional daquela década, especialmente através de projetos como o Rock Brasil e o Rock Voador. Neste processo de fortalecimento da cena de rock na cidade, a parceira com a Rádio Fluminense foi também decisiva. Por meio dela, o Circo Voador pôde oferecer as

primeiras oportunidades de performance ao vivo para a geração de artistas que ficou conhecida no jornalismo cultural como “BRock”, de artistas como Barão Vermelho, Camisa de Vênus, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Lobão e os Ronaldos, Paralamas do Sucesso, entre outros.

Além de ocupar um espaço importante na cena nacional de rock da década seguinte, os anos 1990, o Circo Voador também tem um papel relevante no contexto do rap carioca. Neste sentido, podemos considerar a casa como um aparelho cultural central para ambas as cenas, constituindo-se, portanto, como um terreno onde se processam transações entre os dois gêneros em questão. Assim, em 1994, no dia 25 de fevereiro, o Circo recebeu o show de lançamento do disco “Tiro Inicial”, que além dos artistas que gravaram a coletânea, contou também com apresentação do grupo Artigo 288. A partir de então, a relação da casa com o rap se consolidaria através da receptividade do Circo Voador ao rap rock do Planet Hemp, que, entre 1993 e 1997, se apresentou ali onze vezes, entre shows próprios, festivais e tributos.

A primeira destas apresentações foi exatamente com o pioneiro do Rap RJ, Gabriel O Pensador, ainda em 1993 (9/10), no âmbito da quarta edição do já mencionado Festival Superdemo. Desde então, o Circo Voador consolidou-se, ao lado da Fundição Progresso, como o principal palco grande de rap da Lapa e do Rio de Janeiro, recebendo sob sua tenda, por exemplo, shows do grupo nova-iorquino De La Soul e o Festival Hutúz, principal prêmio de Hip Hop do Brasil, existente entre 2000 e 2009. O Circo Voador também abrigou os eventos “Hip Hop Voador” e “Rap RJ”, além de ter visto shows de praticamente todos os grandes nomes contemporâneos do gênero no Rio, como a Cone Crew Diretoria, MV Bill, Filipe Ret, BK, Delacruz, 1 Kilo, Black Alien, BNegão, Marechal, De Leve e muitos outros.

Desta forma, vamos percebendo como o Rap RJ foi adquirindo com o tempo um caráter bastardo (RINCÓN, 2016), fornecido especialmente pela trama de processos comunicacionais ligados à Lapa. Neste sentido, o bairro pode ser visto como o espaço onde se deu um embaralhamento e uma desterritorialização que foi “degenerando” uma suposta natureza do rap. Segundo o autor, como vimos, uma cultura bastarda é aquela que navega no sujo, no impuro, no promíscuo, e cuja herança vem de muitos lugares diferentes. Por isso, este tipo de cultura imita muito,

tentando constituir uma identidade e um estilo próprios. Este parece ser, precisamente, o caso da mediação do rap no Rio de Janeiro, que, segundo o autor, apesar de bastarda, tem uma mãe: a cultura local.

5.6 **A Lapa no imaginário do Rap RJ**

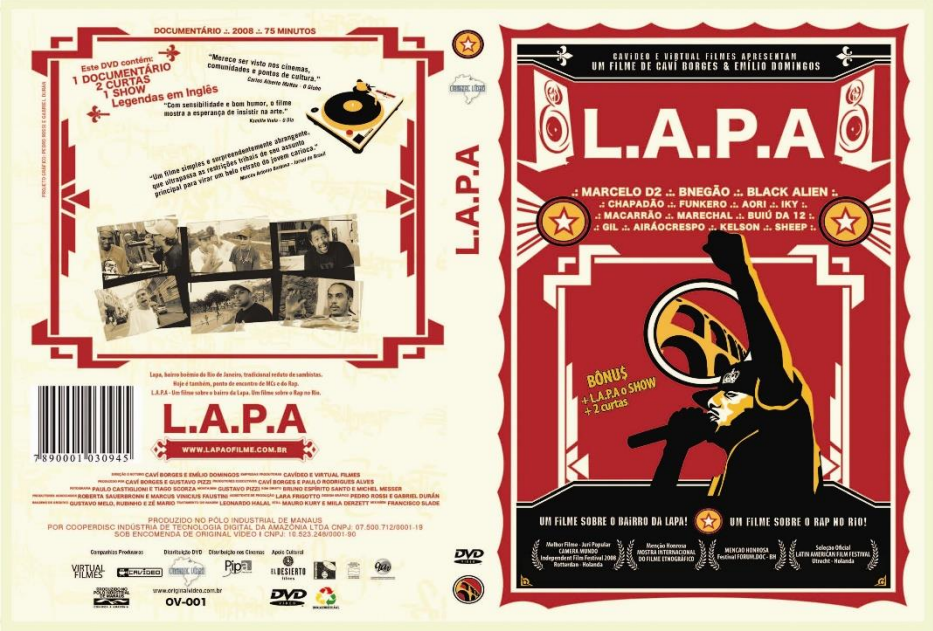
Como nos mostra Maffesoli (2000), o imaginário resulta de um corpo social e retorna a ele, materializando-se nele. Dentro desta dinâmica, a Lapa tem um lugar especial no imaginário do rap carioca. Seu aqueduto em estilo romano recepcionando quem chega ao bairro quase esbarrando na entrada do Circo Voador e na lateral da Fundição Progresso, um ônibus passando pela Mem de Sá em frente à fila que se forma na porta do Teatro Odisseia, a fachada da Federação dos Blocos Afro do Rio de Janeiro (FEBARJ) com um cartaz convocando para o evento “Fúria Hip Hop”, um homem rimando na rua com um microfone na mão e as pessoas aglomerando-se no seu entorno. A Batalha do Real, o Hip Hop Lapa, a rua Joaquim Silva lotada com música na rua, a “sinuca do baixinho” no número 73, a Praça do rap. São todas imagens consolidadas como ícones da mediação carioca do gênero que sustentam as práticas comunicacionais que formataram um momento importante do Rap RJ.

É fato que o rap carioca teve uma história anterior e posterior a esta trama. E nos dedicamos neste trabalho a avançar na compreensão dos fenômenos que transcendem o rap do bairro, como no debate que fizemos a respeito da trama anterior, em que apresentamos importantes artistas como MV Bill e Gabriel O Pensador, que já tocaram no bairro, mas não se forjaram como artistas ali. Contudo, nos parece razoável afirmar que a geração da Lapa deu grande contribuição para inserir o Rio de Janeiro na cena nacional do gênero de forma mais significativa, através das práticas que engendrou e do lançamento de nomes como Marcelo D2, Marechal e Black Alien, entre outros. Além disso, como vimos, a Lapa propiciou ao rap um território para onde pudessem confluir atividades antes dispersas, o que

colaborou, indubitavelmente, para a pavimentação do caminho que levaria o gênero a uma futura profissionalização. E, por fim, podemos dizer que esta geração foi também capaz de movimentar questões estéticas dentro gênero, tanto em termos de mistura de sonoridades, quanto em termos de temática.

Parte da sua presença no imaginário do rap carioca, deve-se também ao fato da cena da Lapa ter recebido bastante atenção midiática e ter tido muitas de suas práticas registradas em termos de audiovisual. Os filmes “L.A.P.A” (2008) (Figura 16), de Emilio Domingos, e “De Repente: Poetas de Rua” (2009) e “O Som do Tempo” (2016), de Arthur Moura, são exemplos mais ou menos precisos desta capacidade de produzir acervo por parte de cineastas efetivamente ligados à cena. Além disso, Elza Cohen, a produtora da festa “Zoeira”, e figura central nas dinâmicas do rap no bairro, tinha algum trânsito com o jornalismo cultural hegemônico da época e com um circuito musical alternativo mais amplo na cidade. Cohen já havia produzido eventos na Fundição Progresso como a “Rave Hip Hop”, e era produtora da gravadora Sony, onde comandou um selo de rock, o já mencionado Superdemo/Chaos. Este tipo articulação, mais sólida do que aquela que tinham os pioneiros, ajudou a “Zoeira” e seu entorno a terem mais espaço midiático, como revelam, por exemplo, os diálogos estabelecidos com a MTV Brasil e a revista Trip.

Figura 16 - Cartaz do filme L.A.P.A (2008).



Além de espaço midiático, a festa recebia também importantes nomes do HH nacional, vindos de São Paulo, Belo Horizonte e Brasília, como os DJs Tamenpi, KLJay, Primo, Nuts e Zegon, além de artistas internacionais, como Madlib, JRock e Eric Coleman. Em termos de jornalismo, a festa foi reportada pela MTV Brasil, foi objeto de uma longa matéria na importante revista estadunidense de Hip Hop, The Source, assim como de reportagens para veículos de comunicação do Japão, França e Espanha. Este tipo de visibilidade também abriu portas para convites para os festivais Rock in Rio e Free Jazz. Ainda assim, a cena carioca de rap, naquele estágio, deve ser vista como uma empreitada de forte caráter artesanal, dependendo predominantemente dos afetos compartilhados pelos participantes e simpatizantes, o que reforça nossa proposta de caracterizá-la conceitualmente, de fato, como uma cena (HERSCHMANN, 2018).

Segundo Janotti Jr. (2012), historicamente as cenas constituíram-se como uma espécie de refúgio para grupos de pessoas que não encontravam outras outros sujeitos com o mesmo gosto musical em grandes cidades. Este parece ser exatamente o caso da “Zoeira” e do rap da Lapa desta época. Ao mesmo tempo que nos EUA o rap consolidava sua posição destacada dento da indústria do entretenimento através do sucesso do disco “2001” (1999), de Dr. Dre, no Rio de

Janeiro, o rap ainda era predominantemente uma cultura underground, apesar do sucesso isolado de Gabriel O Pensador e do Planet Hemp. E foram as territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN, FERNANDES, 2012) vividas em torno do rap no bairro, ou seja, as ambiências geradas no cotidiano a partir da produção, circulação e consumo de música pop (SOARES, 2015), que de alguma maneira criaram uma moldura para a cena musical dali em diante, como veremos no próximo capítulo.

6 O ESTILO É LIVRE E A BATALHA É DE SANGUE (TRAMA 3)

A partir do início dos anos 2000, o rap carioca entrou numa nova fase condicionada especialmente pela consolidação e expansão de uma plataforma de comunicação específica: a batalha de rima. Esta modalidade de comunicação musical fez com que uma série de processos se desencadeassem para alterar de forma profunda o Rap RJ. Nesta terceira trama buscaremos analisar as dinâmicas que fizeram com que as batalhas de rima ensejassem um novo conjunto de práticas capaz de criar um novo momento para a música rap no Rio. A partir de um contato cada vez mais intenso com os mais diversos territórios, estas novas práticas comunicacionais encampadas transformaram o rap feito na cidade, expandindo seu alcance em termos de público, gerando uma quantidade inédita de artistas, hibridizando esteticamente o gênero ainda mais e fazendo surgir um mercado de rap mais consistente no Rio de Janeiro.

A primeira batalha que surge na cidade, como veremos mais à frente em detalhe, foi a Batalha do Real, criada em 2003, na Lapa, como alternativa ao fim da festa “Zoeira”. Como consequência desta iniciativa carioca desbravadora, surgiram centenas de batalhas por toda região fluminense, que, aos poucos, transformaram esta plataforma no principal instrumento de visibilidade do rap (VIEIRA DA SILVA, 2018), alterando decisivamente o imaginário do gênero dentro da cidade. Nossa argumentação nesta parte final da tese incide precisamente aí, buscando compreender em que medida a disseminação das batalhas de rima pelas ruas e praças foi capaz de fazer nascer uma nova trama dentro da cena, repleta de conexões e dinâmicas, formatando as condições para o surgimento de uma nova safra de rap autoral carioca na segunda década do século XXI. Em forte associação com o Youtube, as batalhas de rima espalhadas pela cidade operaram como vetor de composição, propiciando a emergência de novas costuras associadas à produção, circulação e consumo do Rap RJ.

A forma musical mobilizada nas batalhas para a comunicação do rap é improviso musical. Isso significa dizer que este novo rap autoral ao qual nos

referimos nesta trama está baseado fundamentalmente em artistas cuja carreira inicia-se a partir do fristaile (*freestyle*) praticado nas batalhas. Praticamente todos os artistas do Rap RJ contemporâneo inseridos no mercado foram forjados assim, nas batalhas ou em articulação com elas, com exceção daqueles filiados ao trap. Na lista encaixam-se artistas como Filipe Ret, Maomé (Cone Crew Diretoria), Felp 22 (Cacife Clandestino), Ber e Funkeiro (Cartel Mc's), Nissin (Oriente), Rico Neurótico, Mr Break, Mc Coé, Rod e LK (3030), Mozart Mc, BK, Buddy Poke, PK, Xamã, Orochi, Choice e muitos outros. Os nomes que não têm ligação direta com o circuito de batalhas, como L7nnon, por exemplo, já chegam num ambiente musical já transformado pelas batalhas.

No início dos anos de 2010, as territorialidades (FERNANDES& HERSCHMANN, 2018) ensejadas pelas Rodas Culturais que têm a batalha de rima como principal atração eram praticamente invisíveis para quem não era próximo do Hip Hop. Com o tempo, entretanto, estes agenciamentos cotidianos foram constituindo-se como uma prática regular de ocupação cultural da cidade, capaz de fornecer ao rap um protagonismo ainda maior dentro da cultura Hip Hop. Com isso, intensificou-se um fenômeno que Herschmann (2000) já notava ao final dos anos 1990: o rap tornara-se ainda mais destacado do HH, constituindo, assim, a partir do fristaile, um caminho próprio mais consolidado.

Por conta do protagonismo do fristaile, o mc também começa a ter uma proeminência maior dentro da cena. Na gestação do Hip Hop nos EUA, djs e dançarinos desempenharam os papéis principais (MARQUES, 2013). O mesmo aconteceu no caso carioca: no momento de chegada desta cultura na cidade, a dança e a pilotagem dos toca-discos são práticas centrais. Contudo, paulatinamente, e muito impulsionado pelas batalhas de rima, o rapper se destaca como figura central no rap carioca do século XXI, contribuindo decisivamente, enfim, para uma autonomização do rap dentro do Hip Hop como um todo. Neste sentido, o que faremos adiante é a cartografia das práticas de comunicação ligadas a esse momento histórico dentro da mediação carioca do gênero.

Através deste mapeamento, poderemos verificar como o rap carioca foi criando suas próprias lógicas e processos, variações e subgêneros, distanciando-se,

assim, por exemplo, das regras ideológicas do gênero preconizadas pelo 5E da cultura Hip Hop e da suposta essência do rap nacional paulista. Na cena contemporânea, este tipo de compromisso está mais em cheque do que nunca. Não que tenha desaparecido, como mostram o trabalho de BK, Antiéticos, ADL, Sant, Marcão Baixada, Mazin e Guiu. Mas às noções de sentimento comunitário e crítica social tão presentes no “Tiro Inicial” e no “Hip Hop pelo Rio” vão se sobrepondo novas camadas de sentido, especialmente na direção de reforçar a imagem do mérito individual do sujeito que vence no game, que é como os atores chamam a cena e, principalmente, no mercado de rap. Elemento central das batalhas, a ideia de rivalidade individual também ganha relevo. Por um lado, é inegável que a jactância e a disputa através da fala ritmada sempre foram elementos orgânicos do rap. Contudo, este tipo de retórica liberal nunca havia sido hegemônico dentro do rap carioca e muito menos do rap nacional paulista, como agora parece ser. Esta e outras tendências contemporâneas do Rap RJ serão apresentadas a seguir, a partir do debate acerca da centralidade da batalha de rima como principal plataforma de comunicação do rap carioca contemporâneo.

6.1 **O rap improvisado e as batalhas de rima**

Em termos conceituais, podemos definir uma batalha de rima como um embate entre dois ou mais rappers improvisando um discurso ritmado em coordenação com a música. Nesta disputa, o objetivo é demonstrar maior destreza na capacidade de processar esteticamente uma alquimia entre o uso das palavras e a fluidez musical, enunciando ideias concatenadas dentro de um ritmo determinado pela batida que está tocando no momento. Sempre na presença de alguma plateia, uma batalha de rimas é um ritual coletivo de culto ao rap feito na hora num contexto de rivalidade.

O dj solta a música e o microfone está aberto para o rapper compor em ato, com o objetivo de demonstrar mais carisma, fluência e habilidade que seu

adversário. A composição que o rapper realiza neste contexto é o que se chama de fristaile (freestyle), que, em termos genéricos, podemos definir como o estilo de se improvisar livremente em forma de rap. A regra básica do fristaile é concretizar rimas. É ela que fixa os limites do que é dito, e é perseguindo ela que o Mc organiza suas ideias para sobrepor com eficiência sua levada vocal à base instrumental.

Como lembra Vieira da Silva (2018), as batalhas de rima acontecem no Rio de Janeiro fundamentalmente dentro de dois modelos: as Batalhas de Sangue e de Conhecimento. As de Sangue obedecem à prática básica que expusemos acima, tendo como objetivo a ofensa direta ao oponente para ridicularizá-lo perante o público, que, em geral, será o juiz que definirá o vencedor da batalha. Já as Batalhas de Conhecimento encampam a mesma prática performática, porém nelas o Mc tem o objetivo de, como diz o autor, articular algum saber minimamente sofisticado através das rimas. Em geral, um tema é apresentado de antemão e o fristaleiro (sujeito que pratica o fristaile), precisa elaborar um discurso rimado, cativante e inteligente a respeito do tópico definido, impactando o público, que, assim como na Batalha de Sangue, irá decidir quem ganha a disputa. Todo nosso argumento nesta seção do trabalho baseia-se fundamentalmente nas Batalhas de Sangue, que são, de fato, as que se configuraram como grande vitrine dentro do gênero no Rio, com sucesso de público nas ruas e nas redes e impressionante capilaridade dentro da cidade.

Dentro das batalhas, o fristaile ocupa o lugar central. Ele é a prática que está no coração das Rodas mobilizando artisticamente os artistas e cativando o público. Podemos compreender o que é fristaile partir de algumas pistas históricas. Vieira da Silva (2018) vai até às dozens, das quais já tratamos anteriormente, para encontrar a ancestralidade do rap de batalha. Segundo assinala o autor, há nas dozens uma espécie de “síntese primaria do rap”, onde se exercita a ofensa a um oponente no âmbito de uma brincadeira de rua em que a habilidade oral é o valor central. Segundo o autor, uma outra possibilidade dentro deste tipo de pesquisa costura a conexão entre o gênero e tradições culturais africanas de transmissão oral de provérbios e poemas, especialmente em línguas bantas e ijalás. Este tipo de

comunicação costuma ter dimensões semi-musicais e eventualmente se dá através do canto.

Dentro destas tradições culturais de origem afro, encontramos com frequência a existência de “historiadores orais” que exercitam o “fetichismo lírico” e a “advocacia política” (BLANCHARD, 1999, p.2). Como exemplo, a autora cita a cosmologia dogon, oriunda do Mali, na África Ocidental, em que vigora a noção de uma propriedade generativa associada à palavra falada. Algo que a divindade suprema mobiliza para criar o primeiro humano. Como conceito filosófico, a ideia que está em operando aí valoriza a potência que as palavras têm de dar vida aos objetos. Na mesma direção, segue a autora, é possível associar o rapper à figura do griot, historiador e louvador oral que guarda e transmite o conhecimento tribal, viajando pelo território para comunicar de forma falada e acessível as notícias de nascimento, morte e guerra nas comunidades da região.

Conectando estas reminiscências com as festas musicais do Bronx do Sul, podemos encontrar as origens modernas do rap na prática intuitiva do fristaile (VIEIRA DA SILVA,2018). Como demonstra o autor, os primeiros rappers são os mestres de cerimônias que comandavam os encontros de Hip Hop, fazendo intervenções orais ligadas ao contexto para se comunicar com o público. Tanto num sentido informativo quanto de entretenimento. Ao lado do dj, o mc era responsável por fazer o evento acontecer com o microfone na mão, animando a audiência, frequentemente através do uso da galhofa e do autoelogio. Além disso, o autor mostra como o fristaile nos EUA é muitas vezes considerado uma espécie de subgênero dentro do rap, definido como um rap escrito previamente com frases fragmentadas sem conexão com um tema geral ou simplesmente como rap livremente improvisado.

Para Teperman (2013, p.130), podemos definir o fristaile como a música feita no calor do momento. Tanto na forma de brincadeira entre amigos ou como parte especifica de um show de rap. Como animação de festa ou atração da batalha de rima. Em termos gerais, o fristaile tem como característica essencial um canto falado e ritmado em que se escuta pouca variação melódica, o que faz o autor mencionar uma espécie de “uso precário das alturas” no rap. Apesar de ser inegável que neste

gênero haja menos melodia do que na maioria dos gêneros musicais ouvidos no Brasil, como o samba, a MPB, o pagode, o funk e o sertanejo pop, é preciso enfatizar que é comum no Rap RJ um uso mais intenso da melodia no rap. Talvez por conta do sotaque da cidade que contrasta muito com a (mono) tônica (VIEIRA DA SILVA, 2018) do rap feito em São Paulo, de onde o Teperman escreve suas reflexões.

No Rap RJ contemporâneo, encontramos, por exemplo, um mc como Pelé Milflows, jovem rapper oriundo de São Gonçalo que ganha visibilidade através da Batalha do Tanque, uma das principais competições para mcs de fristaile dentro da cena. Segundo ele, o vulgo “Milflows” deve-se aos comentários sobre os vídeos de suas batalhas no YouTube em que é elogiado por sua capacidade de criar uma grande diversidade de levadas vocais na hora de cantar seus improvisos. E esta versatilidade, segundo Pelé, vem exatamente da intensa presença de frases mais melódicas em seu rap. Estas ideias musicais são especialmente inspiradas pela estética gospel dentro da qual o rapper transitava quando cantava na igreja. Este tipo de exemplo mostra como é necessário relativizar a propalada monotonia melódica do rap, pelo menos, quando estamos falando do rap carioca. E como precisamos trazer a música evangélica para a lista das influências estéticas que formaram os novos artistas da cidade pois este tipo de relato - que revela uma formação musical baseada no gospel - é frequentemente encontrado também na fala dos outros artistas contemporâneos.

No que se refere à questão rítmica, o fristaile respeita predominantemente a métrica do “bum-clap” em oito tempos (TEPERMAN, 2013). O dj da batalha solta a batida e a escanção dos versos improvisados pelo mc provavelmente vai respeitar a levada do bumbo (“bum”) no primeiro e terceiro tempos, e da caixa (“clap”) no segundo e quarto tempos, tendo em vista que se está improvisando dentro de um compasso quaternário. Como mostra o autor, as rimas geralmente acontecem no quarto tempo de cada par de compassos, ainda que os mcs mais habilidosos consigam criar rimas paralelas em todos os tempos do compasso, que, em geral, vem da cadência de uma base eletrônica pré-gravada, normalmente chamada de “instrumental” (MARQUES, 2013). Em termos gerais, estas batidas estão

esteticamente referenciadas nas baterias de artistas de funk e soul dos EUA. Eventualmente, em batalhas mais profissionalizadas e com maior patamar de produção, são utilizadas batidas inéditas compostas por beatmakers profissionais, o que acaba por transformar as batalhas numa plataforma de exposição também para artistas voltados para a composição de beats, como Mr Break, DJ Babão, WC no Beat, Terror dos Beats, MãoLee, DJs Machintal, GoriBeatzz e muitos outros.

Um critério fundamental na arte de um mc de batalha é aquilo que Teperman (2013) chama de “exploração sofisticada do ritmo”, o que nos remete a ideia de suingue, ou seja, da manifestação de um ritmo forte onde as notas têm duração desigual. Trata-se de um formato musical muito sincopado em que se experimenta a sensação de um efeito de ruptura, quando a regularidade dos acentos rítmicos é frustrada pela alteração de um acento esperado. Como duração desigual, este tipo de musicalidade gera uma “surpresa prazerosa” (p.134) que convoca o ouvinte a preencher o tempo vazio com o movimento do próprio corpo, que, é o que, no final das contas, faz com que as pessoas dancem ao som do rap. Para o mc, o fundamental é criar sua música através do uso irregular das linhas melódicas e brincar com as durações dos tempos, fazendo com que sua fala se transforme num canto que constrói o ritmo através da enunciação das silabas (TEPERMAN, 2013).

Do ponto de vista da oralidade, o nome que se dá este uso da voz no fristaile é flow, que em tradução livre do inglês significa “fluxo”, mas que metaforicamente remete à fluidez das palavras derramadas em cima da batida, sempre cumprindo a regra de ouro da rima. No rap brasileiro, costuma-se chamar o flow também de “levada”, o que, como sugere o autor, remete a um paralelo com uma “torrente d’água” . Essencialmente, portanto, criar o seu próprio flow significa encontrar uma forma particular de falar musicalmente, tentando achar a forma rítmica de sua própria voz (MARQUES 2013) e construindo um canto cujos contornos melódicos são muito semelhantes ao da fala. Além disso, o fristaleiro precisa ter muita presença de espirito na hora de improvisar, para ser capaz de captar as ideias que estão circulando no entorno e transformá-las em rap. E, assim, conquistar a simpatia do público e vencer a batalha.

Por ter relativamente menos variações de notas que outros gêneros, uma levada de rap está mais inclinada a descrever trajetórias e experiências do que refletir estados subjetivos pré-verbais, como tradicionalmente faz uma canção com um uso mais melódico da voz (TEPERMAN, 2013). Neste sentido, sugere o autor, podemos encontramos no rap uma presença muito intensa da ideia de "naturalidade", em que se canta o que se vive, e o canto é muito vinculado à fala, o que faz com que tenhamos a impressão de que o rap é "simplesmente" uma inflexão estetizada da linguagem do cotidiano. No final das contas, este tipo de naturalidade cria um forte caráter de "verdade enunciativa" (p.135) para o relato, fornecendo a ele maior capacidade de conquistar a confiança do ouvinte.

Um último aspecto importante a ser discutido sobre a prática do fristaile é a problematização da própria noção de improviso na arte. Sem dúvida, a sensação de assistir à arte sendo feita em ato é um dos elementos mais fascinantes de uma batalha de rap. Assistir ao momento que se vive ser transformado ao vivo em música é o grande vetor de entretenimento do fristaile e de uma batalha como um todo. Entretanto, podemos encontrar ambiguidades na própria ideia de improviso (TEPERMAN, 2013), já que é muito difícil estabelecer uma diferenciação precisa entre aquilo que é cantado na hora e aquilo que foi memorizado. Um mc de fristaile sempre cria seu flow baseado no que já carrega consigo em termos de vocabulário adquirido, inspirado naquilo que estudou de batalhas anteriores e em todo seu repertório cultural. Por isso, como sugere o autor, talvez seja mais produtivo pensar numa relação contígua entre composição e improvisação, caracterizando o fristaile como algo que acontece entre os polos do improvisado e do decorado, entre uma composição rápida e uma composição lenta (Bruno Nettl apud TEPERMAN, 2013).

6.2 **A batalha de rima como plataforma de comunicação**

Como já mencionamos, a Batalha do Real (BDR), criada em 2003 na Lapa, foi a grande pioneira deste tipo de formato no rap nacional, apesar de podermos

encontrar o fristaile como prática associada ao rap desde o início do Hip Hop no Brasil. Os relatos da existência de batalhas eventuais remontam ao Festival Dulôco, realizado em 1999, em São Paulo e à própria “Hip Hop Rio”, festa organizada por Marcelo D2 entre o final dos anos 1990 e início de 2000. Contudo, a BDR é o grande marco nacional por ter se configurado como um encontro regular, aberto ao público e capaz de iniciar um processo de transformação aguda da cena de rap da cidade. A BDR consolida um formato que seria replicado pelas Rodas Culturais que alguns anos depois mais tarde se espalhariam pelo Rio. Portanto, consideramos a BDR como o símbolo do início de uma nova fase dentro das práticas comunicacionais associadas ao Rap RJ. Por isso, apesar de ser produto direto da efervescência do rap na Lapa, posicionamo-la nesta terceira parte da nossa análise.

A história da BDR tem como principal motivação para sua criação o fim da festa “Zoeira”, cujo papel no Rap RJ discutimos na sessão anterior deste trabalho. Por conta da força de convergência que esta festa exercia entre os diversos atores da cultura HH na cidade, a “Zoeira” conseguiu inaugurar um segundo momento do rap carioca, gestando duas coletâneas e uma nova safra de artistas vindos de Niterói e de outras partes do Rio. Além disso, teve importante papel nas transações culturais entre o rap e o rock e ajudou a forjar outras inovações estéticas dentro do gênero, consolidando, assim, uma proposta de identidade artística para o rap carioca. Com o fim da “Zoeira”, toda esta força criativa perdeu sua sede, apesar da Lapa continuar abrigando eventos de HH, como o Universo Hip-Hop, na Fundição Progresso e outros encontros na FEBARJ (Federação de Blocos Afros e Afoxés do Rio de Janeiro).

Como já dissemos, a cena carioca de rap é atravessada por descontinuidades desde sua origem. A própria “Zoeira” já havia nascido exatamente para resolver a lacuna anterior da dispersão das iniciativas na cidade e do fechamento do Circo Voador em 1996 que tornaram patente a necessidade de um espaço físico que pudesse abrigar o gregarismo ligado ao Hip Hop de então. Com o fim da festa, mais uma vez, a ebulição do rap na Lapa se viu sem um aparelho cultural básico que pudesse abrigar suas práticas e servir de ponto de encontro. Esta recorrente falta de infraestrutura física para o desenvolvimento da cena nos revela seu status

predominante underground e pouco profissionalizado à época, e, por isso, sempre muito dependente dos afetos e da disposição dos atores. Algo que, como demarcam alguns deles, só começaria a mudar a partir do final da década de 2000 com a estruturação de um mercado de rap economicamente um pouco mais sólido.

Mas a ausência de espaços para interação e troca acabou fazendo os atores criarem novas estratégias estéticas para permitir que aquela música seguisse existindo enquanto prática na cidade (FREIRE FILHO&FERNANDES, 2006). Dois anos depois do fim da “Zoeira”, alguns mcs e djs antigos frequentadores da festa confabulando no “Campo de Concentração” (estúdio e casa dos membros do coletivo Brutal Crew na Lapa) resolveram levar os toca-discos para a rua e fazer um evento de rap improvisado. Como não tinham lugar para sair para ouvir rap, eles formatar ali na hora a criação de uma batalha de fristaile, que seria realizada exatamente onde havia sido o último reduto da “Zoeira”, na “sinuca do baixinho”, na Rua do Riachuelo 73, na Lapa.

Podemos dizer que a BDR é fundamentalmente uma realização da Brutal Crew, do DJ Babão e do Mc Aori Sauton (os componentes do duo Inumanos) e de Iky Castilho, produtor e Mc. Nos parece que os dois primeiros são as figuras mais longevas dentro da organização do evento, além de Funkero, que durante muito tempo participou da Brutal. Porém, os relatos que falam destas movimentações iniciais, mencionam outros personagens da cena como Marechal, Akira Presidente (o vencedor da primeiríssima batalha, no dia de sua criação), Dom Negrone, Shawlin e Tigrão. Com o tempo, o produtor Cesar Schwenk também tornar-se-ia figura central dentro do projeto. Segundo os fundadores da BDR, no primeiro dia, não havia muita gente presente além dos próprios participantes.

Este episódio absolutamente banal do cotidiano urbano juvenil revela a potência de estetização da vida presente num “estar-junto à toa” que não inscreve em si nenhuma finalidade maior a não ser viver o presente coletivamente (MAFFESOLI, 2000). São amigos que compartilham o mesmo circuito de estilo cultural e decidem criar coletivamente um evento aberto para que possam interagir a partir do rap. Todos os participantes da batalha dão 1 real (daí o nome do evento) em dinheiro e o melhor na disputa de fristaile leva o montante arrecado como

prêmio, tradicionalmente, 16 reais. Nesta expressão cristalina de gregarismo contemporâneo organizado em torno da música, como diz o autor, a ludicidade é o afeto predominante. Ali, de maneira muito singela, estava sendo implementada uma iniciativa decisiva para mais uma etapa da mediação carioca do rap.

Contudo, não acreditamos que a BDR seja fruto de um lampejo criador isolado. Em vez disso, pensamos nela como algo inserido num ativismo musical (HERSCHMANN&FERNANDES, 2014) ligado aos fazeres culturais de determinados grupos no território, cujas atividades se acumulam desde 1993. Seja através das articulações realizadas por Edu, do grupo Filhos do Gueto, e Def Yuri, do RRR, da diligência de Elza Cohen ou da presença constante de Slow da BF. Na festa “Zoeira”, por exemplo, já havia o exercício do fristaile, estimulado especialmente por Marechal, que abria o microfone para os interessados rimarem no palco. Em todas estas iniciativas, encontram-se elementos que se multiplicam e fazem do Rap RJ uma construção histórica e coletiva. A diferença é que, desta vez, o ativismo encampado pela persistência dos membros da Brutal Crew favoreceria a emergência de práticas comunicacionais capazes de transformar todo o rap feito na cidade.

Em paralelo a estas condições particulares do ambiente cultural e do imaginário do gênero no Rio, a emergência da batalha de rima revela como a cena carioca de rap estava mais uma vez em diálogo com a cultura pop dos EUA a partir de sua disseminação pelos meios massivos. Um ano antes da criação da BDR, havia sido lançado no Brasil o filme “8 Mile - Rua das ilusões”, protagonizado pelo rapper estadunidense Eminem. O longa dramatiza a vida de um jovem branco da classe trabalhadora norte-americana tentando se destacar nas batalhas de rima de Detroit e tornar-se um artista profissional. Certamente, as movimentações musicais ligadas ao rap como música popular-massiva no Rio estavam impactadas pelo filme. Neste sentido, vemos como os atores da cena carioca mediaram este tipo de informação a partir de suas vivências cotidianas e transforam esta estética “estrangeira” em um “vetor de comunicabilidade” e de “comunhão dos sentidos" no contexto da cidade (FERNANDES & LA ROCCA & BARROSO, 2019).

Com o tempo, portanto, a BDR transformar-se-ia numa bem-sucedida empreitada de qualificação da cena carioca, abrindo possibilidades imprevistas para o gênero. Tanto para artistas quanto para o público, a batalha pode ser lida como uma experiência musical e sensível, que opera, como dizem os autores, de forma afetiva e estésica sobre os sujeitos, independente dos seus resultados econômicos. Como evento de rap, a BDR transformou-se num dos centros energéticos da cena da cidade (FERNANDES & LA ROCCA & BARROSO, 2019), favorecendo a integração do rap à vida cotidiana.

6.3 **A tradicional Batalha do Real**

A BDR teve sua primeira edição em 2003 e a última em 2018. Durante este intervalo de tempo, houve momentos de regularidade em sua periodicidade, interrupções e sazonalidades. Buscaremos aqui, portanto, apresentar o formato mais bem-acabado do evento para que o leitor possa ter em uma visão geral desta plataforma de comunicação. Do ponto de vista da batalha em si, a BDR funciona como uma disputa de um contra um. Cada mc tem duas sessões de 45 segundos para fazer suas rimas atacando o oponente. Em geral, o fristaile se dá em dinâmica alternada, ou seja, quem começou a primeira sessão não começa a segunda. As regras proíbem versos com xenofobia, homofobia, pederastia e ofensas ao apresentador e ao dj, além do contato físico entre os adversários. O vencedor é sempre definido pelo público presente. Originalmente, as vagas para batalhar na BDR sempre foram preenchidas por ordem de chegada com o custo de 1 real, configurando 16 competidores se enfrentando de forma eliminatória. Nos últimos anos, porém, com o desenvolvimento do formato e uma maior profissionalização das práticas, as formas de inscrição se transformaram, como veremos adiante.

Na BDR, há espaço entre as batalhas para pequenos shows de artistas que já têm um trabalho autoral. Há também abertura para que djs, dançarinos de break e gente das artes visuais ligadas à cultura de rua se apresentem. Este é um

mecanismo decisivo para a cena. Como vimos ao longo de todo a tese, muitas das iniciativas dos atores têm o objetivo de criar espaços para divulgação do trabalho de artistas autorais. Portanto, além de servir como uma espécie de “show de talentos” que garimpa mcs fristaleiros com potencial para se tornarem rappers, a batalha movimenta a cena como um todo, cedendo espaço para artistas que já têm alguma trajetória dentro do gênero tornarem-se mais conhecidos do público. Há também, nas fases em que a batalha é feita na rua, um momento de microfone aberto para intervenções orais de todo tipo como protestos, declamação de poesia e divulgação de eventos de cultura jovem. Em cada edição, um rapper mais conhecido é convidado para ser o apresentador.

A BDR já aconteceu semanalmente, e depois transformou-se num evento mensal, que ocorria aos primeiros sábados do mês, para então tornar-se sazonal. Seu local de realização também foi mudando ao longo do tempo. Saiu da Rua do Riachuelo, onde começou em 2003, para se estabelecer na Fundição Progresso, em 2006, num espaço chamado CIC (Centro Interativo de Circo). Ali, sua força de aglutinação e capacidade de catalisação dos fazeres ligados ao HH na cidade se potencializaram intensamente, como veremos mais à frente em detalhes. Nesta época, a batalha podia até mesmo sair do prédio da Fundição Progresso e ocupar a área mais central da praça Cardeal Câmara em frente aos Arcos da Lapa.

Depois disso, na última década, a BDR (Figura 17) se estabeleceu na chamada “Praça do Rap” ainda na Lapa, na extremidade dos Arcos mais próxima à Catedral Metropolitana, num espaço entre as praças Cardeal Câmara e Monsenhor Francisco Pinto. Antes da chegada da Batalha, a Praça do Rap era dormitório de pessoas em situação de rua. Com o evento, a partir de territorialidades ligadas à música que ressignificaram o espaço público e geraram uma nova cartografia sensível da cidade (FERNANDES& HERSCHMANN, 2018), esta praça tornou-se mais um lugar tradicional do Rap RJ no bairro. Depois disso, a BDR tornou-se um evento itinerante que realiza suas etapas preliminares em lugares pequenos e médios, como o Ganjah Coffeeshop, no Centro, o Teatro Odisseia, na própria Lapa e a Arena Carioca Fernando Torres, em Madureira, e sedia suas etapas finais em espaços maiores como o Circo Voador e o Imperator, no Meier.

A partir de 2016, a BDR mudou seu método de seleção de participantes, começando a reservar 11 de suas 16 vagas para as Rodas Culturas que são realizadas regularmente por toda a cidade do Rio de Janeiro. Cada organização de Roda escolhe seus representantes entre seus melhores fristaleiros. As Rodas com vagas garantidas são: a própria Batalha do Real, a Batalha da Caixinha (Marechal Hermes), a Batalha do Bairro de Fátima, a Batalha da ONG Enraizados (Morro Agudo), a “Quarta Under” (Jacarepaguá), a Roda Cultural da Ilha do Governador, a Roda Cultural do CDC (Petrópolis), a Roda de Rima de São Gonçalo (Batalha do Tanque), a Roda de Rima de Vila Isabel, a Roda de Rima de Volta Redonda e a Roda Racional Tim Maia (Recreio). As ultimas 5 vagas são preenchidas dentro do método tradicional, através da inscrição diretamente no local da BDR, por ordem de chegada e respeitando o histórico preço de 1 real.

Figura 17 - Batalha do Real realizada na “Praça do Rap” na Lapa

Fonte: Henrique Madeira

Ao analisar a trajetória de constituição da BDR, o que percebemos é que ela começa como um evento feito por amigos na sinuca do bairro que cresce muito rapidamente. Nos primeiros sábados, vão somente os conhecidos e aqueles muito interessados em fristaile. Contudo, este formato da batalha revela-se muito capaz de

satisfazer algumas necessidades da cena naquele momento. Por isso, a presença do público vai aumentando exponencialmente (Figura 18). O crescimento é tal que os organizadores sentem a necessidade de criar um campeonato de Mcs mais estruturado, aquilo que viria a ser a Liga dos Mcs. Assim, em 4 meses, a BDR que nasce como um encontro improvisado num fim de semana de tédio gera um torneio de rap interestadual capaz de colocar 700 pessoas naquela sinuca da Riachuelo 73, tendo o rapper paulista X como artista convidado a se apresentar.

Figura 18 - Edição da Batalha do Real realizada no Imperator, no bairro do Méier

Fonte: Henrique Madeira

No ano seguinte, em 2004, a Liga dos Mcs teria sua final realizada no Teatro Rival, com alguma cobertura em programas dominicais com muita audiência na TV Globo e no SBT. Além disso, a Liga participa da programação do festival Humaitá Pra Peixe, em 2006 e do Hutúz Rap Festival no mesmo ano. Na sua 5ª edição, em 2007, a Liga dos MCs faz sua final no Circo Voador (2007), assumindo um formato nacional, a partir de etapas eliminatórias realizadas no Rio e em Belo Horizonte, Recife, Porto Alegre e São Paulo. Com isso, a Liga torna-se um torneio nacional de fristaile em formato de batalha. Neste mesmo ano, surge o Duelo de Mcs, em BH,

organizado pelo coletivo Família de Rua. A partir de 2012, o Duelo tornar-se o sucessor da Liga na condição de evento nacional de batalhas de sangue.

Ao longo dos seus 17 anos de existência, passaram pela BDR, muitos nomes relevantes do fristaile carioca e do Rap RJ como um todo. Ali batalharam Mcs como Drop + Sinistro, Naan, Big Black, Mc Xan, Toni Mariano, Jhony, Estudante, Pelé Milflows, e muitos outros. Entretanto gostaríamos de enfatizar a trajetória artística de dois Mcs que fizeram uma transição muito bem-sucedida do circuito das batalhas para o rap autoral: PK e Xamã. O primeiro é um rapper oriundo da Ilha do Governador, tradicional vencedor da roda cultural local e campeão da Batalha do Real, edição de 10 anos, em 2013. Forjado como mc nas batalhas, PK transformou-se em 7 anos no terceiro rapper carioca mais ouvido no Spotfy, tendo mais de 3,7 milhões de ouvintes mensais na plataforma.

O outro nome que extraímos das dinâmicas das batalhas é Xamã, finalista da edição da BDR de 2016 e frequentador assíduo de outras batalhas no Rio e fora do estado. Nascido em Sepetiba e criado em Campo Grande, na Zona Oeste da cidade, Xamã é o rapper carioca mais ouvido no Spotfy, com mais de 4,1 milhões de ouvintes mensais. Ambos artistas escolhidos aqui têm mais do dobro de ouvintes mensais dos Racionais Mcs, por exemplo, que tem 1,4 milhões, além de serem mais ouvidos do que artistas como Gabriel O Pensador, MV Bill, Marcelo D2 e Gustavo Black Alien. Estes dados nos confirmam a hipótese acerca da destacada capacidade das batalhas de rima em geral e da BDR, em específico, de servirem como plataforma de comunicação privilegiada para a formação e revelação de novos artistas de rap autoral no Rio de Janeiro.

6.4 **Rap RJ e o fristaile: Gil Metralha, Beleza, Maomé, Orochi, Choice, Aori e Funkero**

Além de ter sido o local de organização da principal batalha de rima do rap nacional, o Rio de Janeiro detém o maior número de títulos de campeonatos

nacionais de fristaile em contextos de batalha. Ao total, são sete mcs fluminenses campeões da “Liga dos Mc’s” e do “Duelo de Mc’s” . Assim, podemos considerar o fristaile como um traço característico do Rap RJ que operando como porta de entrada para o desenvolvimento de uma carreira autoral dentro do rap. Como alguns atores dizem, o fristaile é o equivalente às divisões de base do futebol, pois formam o jogador para que ele possa ascender à categoria profissional, que, no rap, seria a condição de rapper, ou seja, de mc compositor. Portanto, é na batalha que o mc normalmente inicia sua trajetória artística, aprendendo a lidar com o palco e com o público e exercitando seu carisma e musicalidade.

Certamente, este não é o único caminho possível de visibilidade e profissionalização, pois há artistas que desde cedo escrevem seu próprio texto e se inserem diretamente na cena a partir dele, como mostram os exemplos de Kayuá, Delacruz e dos integrantes da ADL. Por outro lado, existem Mcs que são exímios fristaleiros mas não conseguem fazer transição para a carreira autoral, seja por conta de razões estéticas, econômicas, psicológicas ou pela falta de profissionalismo artístico. Ou seja, há muitas explicações para um trabalho musical “virar” (termo nativo que significa se viabilizar economicamente no mercado e ter sucesso de público) ou não. Ainda assim, argumentamos que pelo menos desde 2003 o fristaile é um dos principais mecanismos de formação de novos artistas dentro do Rap RJ, ainda que sua capacidade de gerar visibilidade e facilitar a entrada no mercado da música tenha aumentado exponencialmente a partir dos anos 2010, como veremos adiante.

Estas dinâmicas presentes na transição entre o fristaile e a carreira autoral podem ser verificadas nas trajetórias dos rappers cariocas que foram campeões da Liga e do Duelo de Mcs. São eles: Big Papo Reto (2003), Gil Metralha (2004), Beleza (2005), Maomé (2008) Coe (2009) TK (2010) e Orochi (2015). Além deles, Aori e Funkero foram vice-campeoes e também serão mencionados aqui. Todos eles tentaram ir além do fristaile buscando uma carreira no rap autoral. Big Papo Reto é um mc nascido no morro do Encontro, no bairro do Grajaú, na Zona Norte da cidade. O rapper começa na música em 1999 através do funk, como muitos outros artistas do Rio. Mas logo volta-se para o rap e lança, em 2000, seu único álbum, um EP

chamado “Lição da vida”, gravado e distribuídos de forma autônoma. Por volta de 2002, Papo Reto cria, junto com MV Hemp, o coletivo cultural Comando Selva, que anos depois seria responsável pelo circuito de rodas culturais da cidade, como discutiremos em seguida.

Oriundo da favela da Chacrinha em Jacarepaguá, Gil Metralha é reconhecido como um dos maiores fristaleiros de batalha no rap carioca. Um dos grandes vencedores da Batalha do Real, Gil começou no rap quando vivia no bairro da Praça Seca, em JPA, através do grupo RAPress. Depois disso, integrou o coletivo Firma Brasileira, ao lado do Mc Sheep Rimador e Mc Coé. Com este grupo, lançou um álbum de musicais inéditas produzido por Dino T-Rex nos anos 2000. Em 2011, lançou seu EP solo, “Máfia Latina”, produzido por Papatinho, DJ do grupo Cone Crew Diretoria. Importante nome do rap underground do Rio nos anos 2000, Gil faleceu em 2017.

Outro grande personagem do fristaile carioca é Fabio Beleza, também oriundo da Zona Oeste, do bairro da Freguesia, e também ex-integrante do grupo RAPress. Interessado em reggae, surf e hardcore, Beleza participou da efervescência das batalhas de rima no início dos anos 2000 na Lapa e logo sagrou-se campeão dos principais torneios de fristaile do Sudeste. Em 2005 e 2006, unificou o título de vencedor da Liga dos MCs, do Prêmio Hutúz, do Opalão 76 Fresstyle Contest, do Desafio Six de MCs, da Batalha do Real e do Desafio Rio X SP. Além de lançar em 2008 o disco “O Surto da Lucidez” como membro do grupo U-Flow, Beleza já gravou com diversos artistas como Oriente, Hélio Bentes, Rico Neurótico, Filipe Ret, Daniel Shadow, André Ramiro e Dropê Comando Selva. Em 2015, lançou seu único álbum solo, “Visão Da Noite - Vol. 1”.

Formado em cinema pela ONG “Nós no Morro” da favela do Vidigal, no Leblon, Mc Coé foi o campeão da Liga dos Mcs de 2009. Muito influenciado pelo funk, pelo pagode e pelo blues, Coé faz um rap interessado a poética da Zona Norte, valorizando o Rio de Janeiro suburbano que existe ao redor da linha do trem e distante do litoral. Lutador de Jiu Jitsu e ex-estudante de teatro, se recusa a encampar o discurso muito ligado às drogas comum no trap e prefere se filiar à

organização filosófica “Um só caminho”, de Mc Marechal. Em 2016, o também grafiteiro Coé lançou seu único disco solo, “Coé Rap”.

Aori Sauton é um nome central do Rap RJ desde o final dos anos 1990. Figura presente na ebulição cultural da festa “Zoeira”, Aori é fundador da dupla Inumanos (ao lado do DJ Babão) e diretor executivo da Brutal Crew, criadora da pioneira Batalha do Real, em 2003. Vice-campeão da Liga dos Mcs de 2004, o rapper é muito envolvido com a cena de rap da Lapa, onde mora e onde está sediado o estúdio do Inumanos, com quem lançou um único disco, “Volume dez”, em 2005. Em 2008, Aori foi trabalhar no departamento de marketing da Nike para ajudar a aproximar a marca esportiva estadunidense da cultura de rua carioca. Em 2009, lançou a mixtape “Aumenta o Volume”, e em 2015 gravou o EP solo “Anága”, produzido por Berna e DJ Babão, com participações do Mc Maomé, do grupo Cone Crew Diretoria e do rapper Marcão Baixada.

Nascido no bairro de Jardim Catarina em São Gonçalo, Funkero foi vice-campeão da Liga dos Mcs em 2004 e 2005. Um dos rappers mais longevos da cena carioca, Funkero se envolveu com rap através da festa “Zoeira” em 1999 e, desde então, segue lançando discos, atuando na cena como produtor e dialogando com as novas gerações. Oriundo da cultura da pichação e dos bailes funk, lançou a mixtape “Poesia Marginal”, em 2007. Em 2014, ingressou no grupo Cartel Mcs, com quem gravou os álbuns “Sin City”, de 2014, e “Bastardos Inglórios”, de 2017. No ano anterior, 2016, havia lançado o EP “Psycho”, e um ano depois, em 2018, lançou o álbum cheio “Em Carne Viva”. Intelectual da cena, cinéfilo e muito respeitado no Rap RJ, Funkero participou do histórico cypher “Favela Vive”, de 2016, ao lado de MV Bill, BK e ADL. Em 2019, lançou seu quarto álbum, “Poesia Marginal Pt 2”, produzido pela banca 1Kilo.

Campeão da Liga dos Mcs de 2008, Mc Maomé é membro da Cone Crew Diretoria, grupo que nasce em 2006 e se torna um dos maiores sucessos do rap carioca da segunda metade da década de 2000. Maomé é fristaleiro qualificado, ganhou oito vezes a Batalha do Conhecimento (BDC) e em 2009 venceu também a Batalha da Festa B.E.A.T.S. Maomé é um dos exemplos mais bem-sucedidos desta transição entre o Mc de batalha e o compositor, pois seu grupo deixou uma forte

marca na identidade do Rap RJ contemporâneo. Muito deste sucesso, deve-se também ao talento do seu produtor, DJ e líder, Papatinho, que criou sua própria gravadora, a Papatunes, e com a qual estabeleceu parceria com a multinacional Warner Music.

Por cima dos beats de Papatinho, o grupo de Maomé criou versos que seguiram a tradição desleixada e “largada” do rap carioca muito influenciada pelo trabalho de De Leve, artista do grupo Quinto Andar que já analisamos aqui. A Cone Crew é formada por Mcs do Recreio dos Bandeirantes e está muito distante do 5E da cultura HH, reiterando uma vertente da mediação carioca do rap muito associada ao humor, à “gastação” e à maconha. O grupo começou seu trabalho autoral com a demotape “Ataque Lírico”, de 2008. Em seguida, lançou os discos “Com os Neurônios Evoluindo”, de 2011, “Bonde da Madrugada pt. 1”, de 2014 e “Bonde da Madrugada pt. 2”, de 2017.

Rapper mais jovem a ser o campeão da Liga dos Mcs, TK tinha apenas 15 anos quando venceu a disputa nacional em 2010. No ano seguinte, TK criou o grupo Caixa Baixa na cidade de Niterói ao lado de CT, outro Mc fristaleiro, campeão de três edições da Batalha do Real. Em 2013, o grupo lançou o disco “Quem falou que a boca é tua? ”, muito influenciado pelo reggae e por um rap de formato acústico, com violão de náilon e muita melodia, característica marcante do rap contemporâneo de Niterói, que depois se espalhou por outros grupos do Rap RJ. Em 2017, os dois vocalistas da banda entraram para a gravadora 1 Kilo.

Destaque da novíssima geração do rap carioca, o fristaieliro Orochi é o exemplo mais acabado da transição que aqui debatemos entre o sucesso nas batalhas e a construção de uma carreira no rap autoral. Oriundo de São Gonçalo, onde sustenta a mãe e a irmã, Orochi tornou-se muito famoso por conta de seu desempenho na Batalha do Tanque, que talvez seja a maior janela do rap improvisado do Rio na internet e uma das maiores do país. Campeão nacional em 2015, aos 16 anos, Orochi começou no grupo Modéstia Parte, fundado no mesmo ano, ao lado de Azevedo e Maquiny, parceiros que conheceu na própria batalha de São Gonçalo. Com bastante sucesso em alguns singles, o grupo se desfez logo e Orochi seguiu em carreira solo muito voltado para o Trap. Com este tipo de

abordagem musical, transformou-se num dos rappers cariocas mais ouvidos no Spotfy com mais de 3,6 milhões de ouvintes mensais.

Filho de sambista e fã de artistas como Chorão (ex-líder falecido da banda de rock Charlie Bronw Jr), Seu Jorge, Renato Russo e T-Pain, Orochi (Figura 19) simboliza a faceta mais moderna do rap carioca voltada para uma descontração e descompromisso completo com o 5E. Assim como acontece com a Cone Crew, a identidade estética de Ororchi como fristaleiro está totalmente associada ao lazer, à diversão e à ironia, algo pelo qual ele é atacado nas batalhas, por ser supostamente contrário à "essência" ideológica do rap nacional. No seu primeiro disco autoral, "Celebridade", de 2020, o rapper aproveita-se desta fama ao mesmo tempo em que tenta converter seu sucesso como "gastador" no fristaile em êxito artístico.

Figura 19 - Orochi rimando na Batalha do Tanque,
São Gonçalo/RJ

Fonte: Youtube com fotografia de Felipe Gaspary.

Por último, queremos destacar a trajetória do rapper Choice (Figura 20), que não foi campeão nacional de fristaile mas ilustra com precisão, assim como Orochi, a relação entre rap improvisado e uma carreira no rap de composição. Nascido no Morro do Atalaia, em Niterói, Choice também se destacou na Batalha do Tanque por suas rimas de sangue. A partir deste êxito, iniciou-se na cena de rap carioca lançando um disco por ano: "Ruby King 7102", de 2018, "O Alpinista do Século XXI",

de 2019, e “Reais Mesmo, Vol.1” de 2020. Além disso, participou da série de cyphers “Favela Vive”, na edição 3, em 2018, e de duas faixas da série de rap ultrapop “Poesia Acústica”, em 2017. Em 2019, participou como ator da série “O Escolhido”, na Netflix. Em 2020, Choice, que tem mais de 1 milhão de ouvintes mensais no Spotfy, fez inusitada colaboração com Hamilton de Hollanda e João Bosco no Youtube.

Figura 20 - Choice rimando na Batalha do Tanque, em São Gonçalo/RJ

Fonte: Youtube com fotografia de Felipe Gaspary

6.5 **O CIC fertiliza a cena**

A trajetória da batalha como plataforma de comunicação na cena carioca de rap contempla também uma relação com a Fundição Progresso, um importante aparelho cultural localizado também na Lapa. Depois de sair da Sinuca da Lapa, no ano de 2006, a BDR estabeleceu uma parceria com o CIC (Centro Interativo de Circo) e transferiu-se para dentro do casarão da Fundição Progresso no mesmo bairro. A Fundição já tinha uma história pregressa de relação com o rap, por ter abrigado diversos eventos ligados ao Hip Hop carioca como o Freestyle, o Fundisom

e outros tantos que já mencionamos. No entanto, desta vez, seria firmado um acordo que transformaria o rap numa prática regular dentro deste importante aparelho cultural, o que forneceria à cena um espaço físico para a realização das batalhas. Mais ainda, através da aproximação com o CIC, a prática do rap no Rio, simbolizada aí pela estética das batalhas, teria à sua disposição infraestrutura e fermentas inéditas para a execução de projetos ligados ao gênero musical.

Além do encontro semanal para a realização da BDR, os atores da cena e segmentos juvenis interessados em cultura de rua teriam acesso a computadores, ilhas de edição, uma rádio comunitária (a Fundisom) e oficinas de break e grafite com importantes artistas da cidade. Neste contexto de valorização de todos os elementos da cultura HH, poderiam ser estabelecidas parcerias com produtoras de cinema, por exemplo, como a Cavídeo e a Favela Filmes. Este tipo de abordagem redundaria numa colaboração que ajudou a concretizar o documentário L.A.P.A, dirigido por Emilio Domingos e Cavi Borges, e uma das principais reflexões acerca da efervescência em torno do rap na Lapa. Assim, como um polo de cultura underground localizado no Centro do Rio, o CIC se constituiria como um espaço rico em articulações para o desenvolvimento futuro do Rap RJ.

Por isso, os atores da cena são unânimes em caracterizar a entrada das batalhas de rima no CIC como um momento de plantio e florescimento dentro da história da mediação carioca do gênero. Especialmente por essa entrada ter dado acesso e disponibilizado meios para que muitos jovens pudessem se engajar na reprodução e expansão da cena. Esta aproximação tem relação direta com o criador do CIC, Gerard Miranda, produtor e ativista da cultura underground. Nascido na Paraíba e envolvido com a cultura circense, Miranda migra de João Pessoa para o RJ para participar da “revolução cultural e transformação social” que a ebulição do rock dos anos 1980 ensejava no Rio, especialmente por conta do BRock e da realização da primeira edição do festival Rock in Rio, em 1985.

Depois de chegar na cidade, Miranda se envolve com uma cena cultural muito vinculada à Lapa, especialmente representada pelo trabalho de artes circenses da “Intrépida Trupe”, pelo projeto estético da companhia teatral “Asdrúbal trouxe o Trombone” e pelas movimentações musicais que aconteciam na época em torno do

Circo Voador. Através deste envolvimento com a lona, Gerard Miranda começa a fazer trabalhos sociais nas favelas da cidade, mobilizando a arte do circo como instrumento de ativismo. Contudo, faltava-lhe um conteúdo para sua atuação comunitária, na forma de um conjunto de ideias que pudesse dar substância crítica e discursiva à sua militância cultural. Esta lacuna seria preenchida exatamente pela aproximação com o movimento Hip Hop e o 5E.

Para selar o encontro, o CIC disponibiliza o espaço conquistado dentro da Fundição Progresso para a BDR passar a ser realizada ali, como uma espécie de contrapartida social oferecida pela Fundição, que é uma concessão pública. Além da infraestrutura física, o CIC foi dando à BDR um sentido mais comunitário, trabalhando também com a distribuição de livros, aulas de português e aulas de poesia. Mais ainda, com o propósito expresso de viabilizar a formação de novos artistas, Miranda convoca o Mc Marechal para criar um projeto paralelo às batalhas de sangue da BDR. Em resposta, Marechal desenvolve a ideia da Batalha do Conhecimento, completamente inspirada no ideário do 5E, e cujo formato explicamos anteriormente. Envolvendo também cinema e literatura, e com o objetivo de gerar um “núcleo de conhecimento” ligado ao HH, a BDC encontrou no CIC as condições materiais para existir dentro da cena.

Seguindo a trilha aberta pela BDC (Figura 21), o coletivo Comando Selva, capitaneado por MV Hemp e Dropê Comando Selva, cria o projeto “Reciclando Pensamentos”, que funciona praticamente como uma escola de rimas (ALVES, 2013), que parte de uma visão do 5E para pesquisar as possibilidades de criação de um rap enraizado na música brasileira. Iniciativas como estas demonstram claramente as potencialidades de incremento de uma cena musical quando se tem uma sede física e acesso aos meios de produção necessários para se criar cultura. No CIC, esta parte do rap do Rio teve, pela primeira vez, ferramentas para se multiplicar, tanto no que se refere à música, quanto à dança, ao cinema, e às artes visuais. Nos parece claro, portanto, que ali se deu uma intensa fertilização da cena, cujos frutos seriam colhidos algum tempo depois com a emergência das Rodas Culturais e da CCRP.

Figura 21 - Edição da Batalha do Conhecimento acontecendo no CIC

Fonte: CIC

No que se refere especificamente à prática do rap na cidade, a BDR, a BDC e o CIC tiveram papel decisivo por conta de sua capacidade de atração de um público juvenil para as batalhas. Diferentemente do que acontecia antes quando as batalhas eram realizadas à noite, num contexto de festa, no CIC ela passou a acontecer às 19h, às terças-feiras. Este detalhe que parece irrelevante facultou a participação de jovens que antes enfrentavam dificuldades para frequentar encontros realizados tarde da noite. Fosse por conta da questão do transporte de volta para casa ou até mesmo pelo fato de serem menores de idade. No CIC, esta possibilidade se abriu, o que contribui para uma maior inserção das batalhas no cotidiano da cidade, sendo elas gratuitas e realizadas num formato de teatro de arena.

Todos estes fatores favoreceram o aparecimento de uma audiência nova que viria a se tornar exatamente um novo conjunto de artistas dentro do Rap RJ. Um dos organizadores do evento, Funkero refere-se a este momento expressamente como uma fase de renovação da cena a partir de uma maior “assimilação do rap pela cidade”. Segundo ele, a partir dos projetos realizados no CIC, as batalhas começaram a atrair pessoas de regiões do Rio que normalmente não se engajavam

no circuito de rap da Lapa. Enquanto as batalhas estavam acontecendo no palco, estas pessoas podiam interagir no entorno, improvisando rap, trocando informação sobre música, descobrindo que um deles faz batidas e o outro escreve letras e que daquela efervescência cultural e artística poderia surgir um trabalho autoral ligado ao gênero.

Por causa dessa movimentação dentro da cidade, o CIC começou a receber mais artistas da Zona Oeste, como Beleza e Gil Metralha, que como vimos, tornar-se-iam referências do fristaile carioca e desenvolveriam trabalhos autorais. Além deles, podemos citar as articulações em torno do coletivo que se tornaria o grupo Oriente e a Família Conjuntivite, ambos de Niterói. Nissin, Mc do Oriente, relata que o grupo nasce exatamente da vivência das batalhas que ele ajudava a fortalecer também como produtor cultural e videomaker, registrando os eventos e os disponibilizando na internet, num momento ainda insipiente do YouTube no Brasil.

Moura (2017) também enxerga nos projetos de Hip Hop encampados pelo CIC uma marcante contribuição para a cena de rap carioca do final dos anos 2000. Segundo ele, por ali passaram muitos jovens que depois se tornariam mcs conhecidos dentro da cena, como Dropê Comando Selva, MV Hemp, Lepô, Ramonzin, Sheep, Negra Rê, Loco, Kelson, Bebel Du Gueto, Papo Reto, André Ramiro, Chapadão, Bocão, Airá, Zé Bolinho. Além destes, podemos citar Mr. Break, Psicopato, Mesclados, Cartel Mcs e Numa Margem Distante. Dentre estes, muitos fizeram a transição para um trabalho próprio de rap autoral, como Ramozin, Mr. Break e Cartel Mcs. Além deles, destacamos o já mencionado Oriente e Filipe Ret, mc da dupla Numa Margem Distante ao lado do produtor Mãolee, como nomes que expressam com precisam esta renovação do Rap RJ ensejada pela relação entre o rap e o CIC.

Em julho de 2009, o CIC passou por um incêndio que destruiu parte dos seus equipamentos e do seu acervo audiovisual produzido durante os três anos de sua atuação na cena de HH do Rio de Janeiro. A direção do centro estava em litígio judicial com a Fundição Progresso, uma antiga fábrica de fogões convertida em espaço cultural, por conta da recusa de Gerard Miranda de “compactuar com o capital” e pagar um aluguel pelo espaço. Por esta razão, a Fundição já vinha

impedindo algumas batalhas de acontecerem dentro do espaço, o que obrigava os atores a irem para a rua fazer fristaile na Praça Cardeal Câmara, em frente aos Arcos.

Com o incêndio, o CIC acabou e, mais uma vez, os atores da cena de rap do Rio perderam uma de suas principais referências. Como alternativa, muitos remanescentes das movimentações que aconteciam ali passaram a se reunir na frente da própria Fundição Progresso para fazer rap improvisado. Adotando espontaneamente o formato de roda, levaram intuitivamente o fristaile de volta para o lugar de onde ele veio: a rua. Algum tempo depois, este modelo de troca afetiva e estética no espaço público em meio ao cotidiano tornar-se-ia uma metodologia de comunicação do rap adotada em toda a cidade, fazendo com que as Rodas Culturais gerassem novas dinâmicas dentro do Rap RJ, como veremos em detalhe na próxima seção.

6.6 **As rodas culturais e o Rap RJ**

Como vimos, o fim do CIC fez com que a parte da cena carioca que vivia a efervescência das batalhas desde meados dos anos 2000 tivesse que lidar mais uma vez com a perda de um dos seus principais espaços de encontro e realização de práticas comunicacionais. Isso mostra como as múltiplas gerações do Rap RJ tiveram que enfrentar ao longo do tempo problemas muito semelhantes relacionados à descontinuidade das iniciativas. Lidando também com a crescente repressão à cultura de rua na Lapa, toda a potência de intercâmbio gestada no CIC precisaria conseguir novos meios para continuar dando frutos dentro do gênero. As táticas e estratégias (CERTEAU, 1998) encontradas pelos atores para enfrentar este desafio foram no sentido de retornar à essência do rap de rua, levando o fristaile de volta para o asfalto que fica debaixo dos Arcos da Lapa. Ali, à noite, encarnada no cotidiano da cidade, esta música tão notadamente urbana iria desenvolver uma nova etapa de sua mediação carioca.

De forma muito espontânea, os remanescentes do CIC continuaram rimando na frente da Fundição Progresso, mantendo, com isso, suas atividades, mesmo depois do incêndio da base mais estruturada que haviam tido até então. Ao verem esta persistência, muitos outros jovens atores demonstraram interesse em implementar este mesmo tipo de agenciamento do rap em seus próprios bairros, o que, ao final das contas, demandaria apenas um equipamento de som básico e alguma disponibilidade de tempo. Isso significa dizer que a vivência da batalha de rima que já estava acontecendo nas ruas da Lapa após o fechamento do CIC começava a se transformar numa metodologia móvel que poderia se multiplicar e espalhar rap de fristaile pelos mais diversos territórios. Apostando no estar junto e no élan comunitário ensejado pela música (FERNANDES, 2009), as Roda Culturais surgem precisamente aí, como um embrião de possibilidade capaz de levar esta música para além das fronteiras da Lapa aproveitando-se do acúmulo de ebulição que já existia em torno do fristaile em todo o Rio de Janeiro. Este é o grande marco da expansão que ocorreu no rap carioca a partir de 2010 e que, com o auxílio da popularização dos processos digitais de produção, distribuição e consumo de música, transformaram profundamente o Rap RJ desde então.

Contudo, desta vez, haveria uma grande diferença: por conta da difusão das Rodas Culturais pelos mais diferentes bairros, finalmente as práticas de comunicação do gênero no Rio transbordariam seus limites tradicionais de nicho e começariam a formar um mercado de rap mais amplo, capaz de viabilizar a existência econômica de diversos artistas através de shows por todo o Brasil e da produção incessante de conteúdo na internet. Até então, como vimos durante todo o trabalho, o Rap RJ sempre sobrevivera predominantemente do engajamento afetivo e obstinado de ativistas da cultura Hip Hop, sem depender muito do poder público ou das grandes cadeias comerciais da música. Neste período, o rap entrou e saiu do mainstream musical brasileiro algumas vezes, ou por conta da influência do rap dos EUA ou pelo sucesso isolado de alguns nomes cariocas. Desde o início da década de 2010, no entanto, devido às rodas e à popularização das mídias sociais, é possível constatar a existência de um circuito econômico de proporções inéditas

relacionado ao Rap RJ, além do reposicionamento do gênero dentro do imaginário da cidade.

Inspiradas pela roda que se constituiu em frente à Fundição Progresso como “espólio” do CIC, outras rodas de rima foram se formando simplesmente pela replicação daquele modelo original nas mais diversas áreas do Rio. Em geral, as rodas instalam-se em praças públicas a partir da iniciativa e aliança de jovens que vivem no mesmo bairro, são interessados em Hip Hop e querem produzir e consumir rap. Para efetivar este desejo, estes atores levam alguma infraestrutura de som para o espaço público em questão e ali promovem o fristaile e as batalhas de sangue. Em geral, a audiência que comparece a este tipo de evento gratuito é formada por outros jovens, em geral de 15 a 25 anos (SOUZA 2020), em busca de fruição estética e agregação social.

Baseada em pesquisa de cunho etnográfico, a autora nota que o público das rodas é formado também por moradores dos arredores que não são exatamente apreciadores de rap, mas que, num momento de lazer cotidiano pelo bairro, frequentam as rodas. Aí talvez esteja mais uma explicação para a expansão do público do gênero durante este período. A partir de um contato próximo e cotidiano com rap, muitos simpatizantes começaram a se envolver mais ativamente com a cena. Os relatos dos atores são recorrentes neste sentido. Muitos deles já conheciam rap, mas só começam a participar da cultura e consumir efetivamente a música a partir do convívio direto com o gênero nas rodas. Isso vale tanto para artistas quanto para o público em geral. Neste sentido, nos parece que as batalhas presentes nas rodas se configuraram como uma modalidade de entretenimento capaz de tornar as pessoas mais disponíveis para a escuta do rap autoral.

Seguindo na mesma direção, Almeida (2019, p.118) define estas rodas culturais (Figura 22) como “encontros comunitários realizados periodicamente em praças e espaços públicos por e para a juventude fluminense”. Neles, jovem artistas, ativistas, produtores culturais ligados aos territórios em que as rodas acontecem se auto organizam para promover eventos regulares voltados para o consumo conjunto de música na rua. Nas rodas culturais, relata a autora, acontecem também shows de rap autoral, exposições de artistas ligados ao grafite e à fotografia, performances de

dança, além de práticas esportivas tipicamente associadas à cultura de rua, como o skate e o basquete.

Figura 22 - Roda Cultural de Vila Isabel ocupando a Praça Barão de Drummond

Desta forma, vemos a diferença entre uma roda de rima e uma roda cultural. As rodas culturais costumam ter na batalha de sangue realizada a partir do fristaile sua principal atração, porém contemplam mais atividades do que apenas a batalha, abrigando também outras manifestações ligadas ao HH e à arte urbana. Além disso, algumas rodas culturais evitam batalhas de sangue e preferem fazer batalhas temáticas no estilo da Batalha do Conhecimento, cujo funcionamento já explicamos anteriormente. É o caso por exemplo da roda do Engenho do Mato, em Niterói, que prefere este modelo por conta da grande presença de crianças na praça em que é realizado o evento. Mais ainda, podemos dizer que uma roda cultural é uma metodologia especificamente associada à ocupação do espaço público (ALMEIDA 2019). Já uma batalha de rima isolada pode ser realizada também em espaços privados, como vem acontecendo no Rio, onde casas de show convidam mcs para batalhar em festas fechadas ou festivais pagos como o evento Mic Master Brasil, que têm nas disputas de fristaile seu principal acontecimento.

Em termos conceituais, estas rodas culturais cariocas “reciclam” um modelo de troca que sempre existiu na vida cultural brasileira, seja no samba, na capoeira ou na poesia. A diferença é que agora seu formato é voltado para a ocupação da cidade através da prática do rap. Como mostra Alves (2014), podemos definir uma roda como uma composição de caráter coletivo formada pelos próprios sujeitos da cultura em questão. Seu fundamento é a justaposição dos corpos que atuam na roda delimitando o que está dentro e o que está fora dela. Com esta premissa, segue a autora, a roda enseja uma nova forma de ordem social que, através de rituais e performances, opera como uma eficiente estratégia de afirmação sociocultural que elabora maneiras próprias de representar o mundo.

Mais ainda, a roda é um espaço de encontro entre a arte e o ativismo. Ali o ritual fundamental é o da performatização da vida cotidiana (ALVES 2014), no qual se canta num espaço aberto, sob o céu e a lua, durante um intervalo poético preenchido pela escuta da música a despeito dos demais sons presentes na noite da cidade. Segundo a autora, estas performances efetivam a ocupação de um lugar em que o público, a iluminação, os sons e os corpos são os elementos centrais do cenário estabelecido para a prática do rap. Com seus versos, os mcs inscrevem sua musicalidade nas ruas. As palavras são desdobramentos de sua corporeidade num processo em que a atuação corporal e performática é tão ou mais importante do que aquilo que está sendo dito através das rimas.

Ao mesmo tempo em que se espalham pela cidade, as rodas culturais começam a ter suas batalhas de sangue filmadas. Este tipo de registro, a partir da década de 2010, iria fundamentalmente para o Youtube, que se transformaria, então, num ambiente determinante para o estabelecimento de processos de trocas entre os espectadores. Ao longo do tempo, este intercâmbio mediado digitalmente contribuiria de maneira decisiva para uma reconfiguração do gênero, tanto em termos de pluralidade temática quanto no sentido de conceder ao Rio de Janeiro um maior protagonismo dentro do rap nacional (VIEIRA DA SILVA, 2018). Neste sentido, a internet potencializa o fenômeno das batalhas, pois através dela as disputas de fristaile poderiam ser acompanhadas, analisadas e estudadas por futuros artistas e pelo público em geral.

Além disso, a difusão das batalhas na internet e no YouTube fez uma geração de jovens descobrir que havia outros sujeitos interessados na produção e consumo de rap nos seus bairros. Este tipo de descoberta, que parece trivial, estimulou o encontro nas ruas e o subsequente estabelecimento de fecundas articulações que, por fim, desembocaram no surgimento de novos artistas autorais. Um exemplo é o grupo 3030 e o Cacife Clandestino, frutos diretos da Roda Cultural de Botafogo, na Zona Sul. Depois de se formarem como grupo nas rodas, artistas como eles poderiam viabilizar a criação de sua música através das tecnologias digitais de gravação e distribuição disponíveis na internet. Com isso, vemos como os encontros propiciados pelas rodas foram aos poucos se transformando em trabalho autoral dentro do rap carioca.

6.7 **O Circuito Carioca de Ritmo e Poesia (CCRP)**

Estas rodas culturais ligadas ao rap no Rio de Janeiro são inspiradas na metodologia criadas pelo coletivo cultural Comando Selva, criado em Bangu e liderado por MV Hemp e Dropê Comando Selva, dois dos artistas e ativistas culturais que organizavam o fristaile na porta da Fundição Progresso após o fim do CIC. Como “ambulantes culturais” (ALVES, 2013, pg. 37), Hemp e Dropê estimularam a multiplicação do formato pela cidade. Posteriormente, reuniram as rodas criadas pelas iniciativas autônomas de seus organizadores num circuito articulado em rede com o nome de CCRP, o Circuito Carioca de Ritmo e Poesia, no ano de 2011.

O Comando Selva sempre estimulou o diálogo entre as rodas para que se consolidasse o objetivo comum de ocupar as ruas “por meio da promoção do encontro de artistas sem reconhecimento pela mídia e outras instancias tradicionais de legitimação” (ALVES, 2013, 37). Além desta rede, o coletivo idealizou outros projetos como o já mencionado Reciclando Pensamentos, no CIC, a TV Improviso no Youtube, o Mutirão de Grafite, a Oficina Licença Poética, o Programa Acarajé Sideral, que ficou durante um período na rádio comunitária Madame Satã e depois foi para Radio Gruta, na internet, e a Invasão Cultural (CURA, 2017).

Além disso, o Comando Selva estabeleceu alguns critérios para a incorporação de rodas que nascem da ação espontânea de indivíduos interessados em organizá-las nos seus bairros. São eles: “a ocupação semanal do espaço público; a revitalização do mesmo; ao menos um ano de existência e contato com representantes da prefeitura local, afim de obter autorização para o evento” (ALVES, 2013, p.38). Oito rodas espalhadas pela cidade fizeram parte da rede da CCRP: a Roda Cultural de Botafogo, a Roda Cultural de Jacarepaguá, a Roda Racional Tim Maia, no Recreio dos Bandeirantes, a Roda Cultural de Manguinhos (São Cristóvão), a Roda Cultural de Bangu, a Roda Cultural do Méier, a Roda Cultural de Vila Isabel e a Roda Cultural Catete-Glória-Lapa. Outras rodas que podem ser mencionadas são as de Olaria, que chegou a integrar a rede, a de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, a de Petrópolis, na Região Serrana e a de São Gonçalo, conhecida como a “Batalha do Tanque” e uma das principais vitrines do fristaile brasileiro e celeiro de diversos artistas contemporâneos que já mencionamos, como Pelé Milflows, Choice e Orochi.

A emergência do fenômeno das rodas culturais baseadas fundamentalmente no rap deu-se num contexto em que o Rio de Janeiro experimentava uma crescente ocupação do espaço público por parte de atores que, de alguma maneira, se opunham ao projeto de cidade de caráter excludente (HERSCHMANN& FERNANDES, 2014) que era anunciado pelo poder público naquele momento. Na época, prefeitura e governo do estado implementavam uma intervenção urbanística ligada aos megaeventos que fundamentalmente atendia aos interesses do grande capital na cidade. Neste sentido, podemos pensar na metodologia das rodas culturais como uma ação de “cidadania intercultural” que pressupõe um cidadão que vive, experimenta e pensa a cidade, apropriando-se dela e a reinventando no cotidiano, a despeito das diretrizes de planejamentos urbanos supostamente baseadas em critérios tecnocráticos.

Este tipo de metodologia, tão decisiva para reformulações dentro do Rap RJ, pode ser lida como uma maneira de escapar de sistemas impostos, desfazendo de forma sutil o “jogo do outro” e alterando, com prazer, as regras instituídas dos espaços (CERTEAU, 1998). Com este tipo de postura, afirma o autor,

é possível criar micro liberdades, mesmo que se esteja numa disputa entre desiguais. Seja como recusa radical à ordem, seja como alteração do funcionamento de uma forma através do uso, os atores interessados em trabalhar uma mediação carioca do rap criaram, com sabedoria e esperteza, maneiras de “driblar os termos dos contratos sociais” e “desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas” (CERTEAU, 1998, p.79). Com “destreza tática” e a “alegria” no uso da tecnicidade, as rodas culturais, portanto, inverteram astuciosamente relações de força com sua perícia e criaram condições para a renovação do gênero na cidade.

A partir da compreensão das rodas como “práticas espontâneas engajadas”, vamos percebendo como elas foram compondo aquilo que Herschmann & Fernandes (2011) chamam de um “mapa sensível” e sônico da cidade, em que o rap vai convertendo áreas normalmente consideradas como abandonadas pelo Estado em áreas “ocupadas” com arte e lazer por coletivos auto-organizados. Este tipo de agenciamento do gênero gera o reconhecimento de éticas e estéticas alternativas, que são promovidas pela potência que a música ao vivo tem de engendrar encontros, estesias e afetos. Conforme os autores, especialmente quando ela está articulada com determinadas características arquitetônicas e geográficas da cidade, como acontece nas praças em que as rodas geralmente são realizadas.

Nesta dinâmica, é fundamental compreender a estética como um fator decisivo de amálgama social. Segundo MAFFESOLI (1996), é possível localizar o querer artístico como uma das principais motivações para as agregações sociais contemporâneas. Isso significa pensar toda a vida cotidiana como obra de arte. A partir desta perspectiva, a estética se estende ao conjunto da vida social, como maneira de sentir e experimentar em comum. Se afinal a sociedade é capacidade de agregação social, o cimento para esta atração, no caso do rap, é a emoção estética produzida pela música. Neste contexto, como afirma o autor, a arte executa uma função de reconhecimento de um efeito estético. O sujeito reconhece um signo na relação com outros e, assim, reconhece o que o une aos outros. Essa função signo, ou emoção coletiva, pode exprimir-se, por exemplo, através da letra de um rap, que

acaba exercendo sobre estes sujeitos uma agência capaz de sugerir processos de produção de subjetividade.

6.8 **Um novo mercado para o Rap RJ**

Desta maneira, vemos como as rodas culturais podem ser lidas, em suas múltiplas dimensões e em suas diversas articulações, como fatores responsáveis por operar profundas transformação no Rap RJ. Neste sentido, é preciso enfatizar como as rodas colaboraram decisivamente para a expansão e consolidação de um público de rap e, consequentemente, de um mercado voltado economicamente para o gênero no Rio. Antes delas, o público que consumia esta música e frequentava os eventos relacionados a ela era composto fundamentalmente por atores da cena ou por um público restrito a um nicho bem especifico. Contemporaneamente, após as rodas terem conseguido seduzir outros segmentos para a escuta do rap, esta música é ouvida generalizadamente por “simpatizantes”, que, como diz o rapper Funkero, são exatamente aqueles que farão a economia da cena de fato se robustecer.

Um aspecto a ser salientado dentro deste processo de expansão de público é o crescimento da presença feminina dentro da cena. Desde seu início, a mediação carioca do rap foi construída por artistas e ativistas mulheres. Entretanto, a partir da ocupação da cidade por parte das rodas ao final dos anos 2010, vemos um crescimento notável do público feminino e um aumento do número de rappers mulheres no Rio de Janeiro. Entre elas podemos citar nomes como Taz Mureb, Lolla Salles, Bebel Du Gueto, Negra Rê, dj Tamy, Yas Werneck, Natalhão, Azzy, mc Ebony, Sabrina Azevedo, Krika, Samantha Zen, Thai Flow e Juyè. Além destes nomes, podemos citar iniciativas coletivas femininas dentro da cena como a Batalha das Musas e o Slam das Minas.

Além disso, muitos dos jovens artistas que se engajaram artisticamente no rap a partir da década de 2010 já entram na cena com saberes ligados ao marketing e interessados em expandi-la mercadologicamente, fazendo a música chegar em mais pessoas. Com isso, o rap carioca ganha mais espaço nos meios de massa e os

artistas passam a se ocupar cada vez mais com a dimensão de espetáculo do rap, seja em termos de escolha de figurino, gestão de redes sociais ou gravação de videoclipes. Para muitos artistas mais ligados ao mercado, está claro que ao lado da questão lírica e musical, seus trabalhos precisam ser profissionalizados ao máximo. Assim, poderão obter êxito dentro desta nova economia do rap, o que, como enfatiza Moura (2017) coloca questões cruciais para a dimensão de resistência política comumente associada ao gênero.

Também através das rodas, e muito por conta das batalhas, o rap do Rio aumentou significativamente sua presença nas ruas, rompendo, assim, com uma certa tradição que vinha se formando de muitos eventos serem realizados em espaços fechados. Mais ainda, as rodas fizeram o rap ultrapassar as fronteiras da Lapa. É verdade que ele nunca deixou de ser praticado na cidade toda, na Zona Norte ou na Baixada Fluminense, por exemplo. Mas é inegável que as rodas colaboraram decisivamente para uma relação mais vitalizada e regular entre os demais territórios da cidade e o rap. Com esta proximidade, se cristalizou uma rede complexa de artistas independentes (CURA, 2017), como mcs, djs, beatmakers, produtores, músicos, poetas, grafiteiros, fotógrafos, atores, videomakers e até mesmo de empresários dentro da cena.

Esta forma de ativismo musical de rua (HERSCHMANN & FERNANDES, 2014) representada pelas rodas revela, portanto, como os concertos de música realizados nos espaços públicos são um caminho prolífico para o desenvolvimento da cena e de seus alicerces econômicos, que podem, eventualmente, até transformá-la num circuito. Três exemplos relevantes neste sentido são as trajetórias dos artistas já mencionados 3030, Felp 22 (e seu grupo, Cacife Clandestino) e BK, todos muito tributários das movimentações em torno da Roda Cultural de Botafogo e muito bem-sucedidos em termos de público, nos shows e nas redes. O 3030 é um grupo que conta hoje com mais de 1,3 milhões de ouvintes mensais no Spotfy. Já Felp 22, que se notabilizou através de seu grupo, Cacife Clandestino, mas encampa posteriomente uma carreira solo, tem mais de 1,4 milhões de ouvintes mensais. Da mesma forma, BK, ex-componente do coletivo Néctar Gang e hoje um dos mais

respeitados Mcs do Rap Rj, tem nesta plataforma de streaming mais de 2,4 milhões de ouvintes mensais.

6.9 As novas territorialidades propostas pela comunicação do rap nas rodas culturais

Para tentar compreender melhor o funcionamento das Rodas Culturais e sua capacidade de ocupação do território a partir de práticas de comunicação ligadas aos rap, realizamos observações de caráter etnográfico na Roda Cultural do Méier, que visitamos durante quatro quartas-feiras entre janeiro e fevereiro de 2018. Esta mesma modalidade de pesquisa antropológica foi empreendida na Roda Cultural de Botafogo, onde fomos durante quatro terças-feiras entre março e abril de 2018. Começaremos o tópico com o relato das visitas à Roda do Méier na Zona Norte, para depois apresentar o relato das idas à Roda de Botafogo, localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro.

Em geral, o pesquisador chegava na Roda do Méier (Figura 23) por volta das 20hs. Oficialmente a Roda está marcada para às 19h, mas na realidade, os organizadores, três militantes do movimento CCRP e pioneiros na história das CCRP (a Roda do Méier já tem 6 anos), chegam por volta das 19h30 para começar a montar o equipamento e limpar o espaço. A Roda do Méier, de Vila Isabel e a “quarta under”, de Jacarepaguá, foram as primeiras e são as que “sustentam o movimento”. Ao comentar a respeito de um outro grupo que também organiza rodas, a “Liga Carioca de Rodas”, o informante afirma que na Liga os interesses estão mais voltados para a ideia de “noitada”. Já na Roda do Méier, segundo ele, em vez disso, o que motiva é a ideia do “5e” da cultura Hip Hop: educação e consciência sobre o espaço, sobre o evento, sobre aqueles que estão ali trabalhando.

No evento, praticamente ninguém bebe. Não se vende bebida nas proximidades mais imediatas, e pouca gente se arrisca a fumar. Não por qualquer

questão moral, mas para não “enfraquecer” o movimento e dar razões aos inimigos “políticos” da Roda, que a acusam de ser um espaço ligado às drogas. As pessoas saem dali e fumam em outros lugares. Houve um momento durante a batalha em que surgiu um cheiro e o MC que apresentava o evento salientou mais uma vez que a “roda não era legalize”.

Na verdade, antes de começarem as batalhas, ele já havia dito isso, enfatizando que era para o bem da Roda, sempre “com todo respeito”. Em termos gerais, o evento é muito tranquilo. Enquanto a batalha está acontecendo no centro da pequena praça, na esquina da Rua Silva Rabelo com a Rua Medina (que os atores chamam de “mini ramp”, por causa da pista de skate), logo ao lado, outros jovens andam de skate e todos participam do “julgamento” dos Mcs.

Figura 23 - Apresentação de rap autoral na Roda Cultural do Méier

Fonte: Gabriela Coelho

Não vi nenhuma confusão ou clima de animosidade entre os presentes ou em relação aos competidores. “Humildade” e “Respeito” são palavras muito mencionadas pelos que usam o microfone, para além dos concorrentes. O informante da produção gostou quando perguntei sobre o 5E. E disse: “o cara vai vir

aqui atrapalhar a vida de quem está fazendo ele sorrir, e está trazendo cultura e arte para o bairro dele”?

Segundo o informante, na gestão de Eduardo Paes (2008 - 2016) no comando da Prefeitura do RJ, a praça ficava trancada e só entrava lá a organização da Roda, a COMLURB para fazer a limpeza, e mais um outro grupo de pessoas que produzia um evento de samba. Fundamentalmente, a Roda era o acontecimento central da praça (“aquele espaço grande ali ‘vazio’, no meio de um monte de rua, com um monte de carro ou um monte de comércio”) que passou a ser ocupada então às quartas-feiras.

A partir da gestão de Marcelo Crivella (2016 – 2020), as coisas ficaram mais complicadas para a produção do evento, que passou a ser mais “perseguida” pela polícia, que, em geral, quando aparece, fala de uso de drogas e álcool por parte de menores de idade. O informante diz que não pode se responsabilizar por isso e, quando interpelado pelos policiais, diz que a polícia “pode” entrar lá e repreender o usuário. Ele diz ter muita consciência de quem ele é, e de quem o policial é: “Eu sou um agente de cultura, e ele é um agente de segurança pública e cada um deve fazer a sua parte”, diz o informante.

Também na gestão Eduardo Paes, em busca de financiamento, eles foram autorizados a vender bebidas na praça, sem burocracia, para financiar os custos do evento. Com Crivella, isso foi proibido e eles já tiveram que abrir mão da venda das mercadorias para que elas não fossem apreendidas. A alternativa proposta pelo poder público é a de que eles tirem um alvará de ambulante, mas isso é inviável tendo em vista a proximidade de escolas e hospitais. A prefeitura também estava começando a exigir outros documentos, para além do “nada opor” que eles já tinham dos Bombeiros, da Polícia e da Guarda Municipal.

Mas a lei que transforma o HH em patrimônio imaterial do município eliminou esta restrição e facilitou a vida destes agentes de cultura. Eles dizem que desde de 2012 há um decreto que libera recursos para que eles façam o evento, mas este dinheiro nunca saiu exatamente, já que eles precisariam de CNPJ e de uma licitação. Os atores que produzem a roda têm custos de transporte e manutenção dos equipamentos. Outra possibilidade aventada com o setor público é a existência

de um equipamento fixo (com palco, PA e luz) que circularia pelas rodas da cidade, sem a necessidade de que cada uma tivesse seu equipamento.

Segundo o informante, os moradores, num primeiro momento, ficaram ressabiados com a Roda por não saberem exatamente do que se tratava. Já houve denúncia de que o som era “possante” e a polícia quando chegou lá viu que não era nada disso. Eles já tiveram “duas geladeiras” de PA, pontos de apoio do som para o público, para fazer o evento, mas hoje contam com dois falantes médios, que fazem barulho, mas nada muito alto. E o evento acaba cedo. Por volta das 22h, o vencedor da batalha já está declarado e, logo depois disso, a massa de espectadores se dispersa.

Com o tempo, o comércio do entorno começou a gostar do evento. Aos poucos, a roda começou a estabelecer parcerias comerciais. Num dos dias, houve convite aberto dos organizadores da roda para a festa de inauguração de um coffeeshop próximo, que teria o som feito por eles. Em frente, há um bar de rua, que talvez não seja tão diretamente afetado, porque fica há 2 ruas a serem atravessadas de distância e há uma grade que circula a praça e que impede essa relação tão direta. Apesar disso, parece evidente que o movimento de muitas pessoas, logo ali na praça em frente, faz o local ser bem menos ermo nos dias de roda do que nos outros dias.

Fundamentalmente, a grande transformação que a Roda opera no entorno refere-se ao chamado “Baixo Méier”, na Rua Tenente Cerqueira Leite, ao lado da Praça Agripino Grieco. O BM passou a ter uma quarta-feira mais movimentada (junto com o futebol), além da tradicional sexta-feira e do sábado. Apesar dos jovens presentes na roda irem, majoritariamente, ao final do evento, para a Praça e não para os bares do BM, é certo que a grande quantidade de pessoas no entorno transforma o espaço como um todo nas quartas-feiras, tornando-o mais atraente. Andar nas ruas que separam a roda cultural do BM é muito tranquilo, mesmo às 22h, porque há muita gente fazendo o mesmo trajeto.

A Roda do Méier foi criada por dois MCs, um deles o informante, que não encontravam espaço para cantar seus raps ou quando havia eventos, cantava para muito um público muito reduzido. Por isso, os dois resolveram produzir seu próprio

evento e fazer com que outros MCs pudessem ter a audiência e o espaço que eles não tiveram. Inspirado nos encontros de rima “da gringa” em que, segundo ele, duas pessoas começam a rimar na rua e outras pessoas vão se arregimentando em volta para acompanhar espontaneamente, surgiu a ideia da roda. O informante já tinha alguma experiência em ser produtor de eventos mas parou de rimar, e o outro, um ex-MC, tornou-se o DJ. Ambos estão perto dos 40 anos, enquanto o público circula em torno dos 20 anos, quando não são menores de idade. Foram vistas algumas poucas crianças no evento.

A Roda acontece fundamentalmente para jovens MCS. Por isso, a batalha que acontece é a Batalha de Sangue e não a do Conhecimento (que funciona melhor com rappers mais experientes). Os “fristaileiros”, divididos em duplas, se ofendem rimando, ao som do beat, colocados pelo DJ, e são julgados pela ovação do público, que não bate palmas, mas grita “ooooooohhhh” com intensidade variada para julgar os competidores. O público também saúda no instante exato em que as rimas são consideradas boas. Os MCs se respeitam, se cumprimentando sempre, e parecem não levar as ofensas da batalha para o lado pessoal.

Houve apenas uma insinuação racista sobre o cabelo de um MC que foi logo rechaçada pelos oponentes e pela plateia. O Mc apresentador também falou sobre como ofensas raciais, machistas e homofóbicas não “tinham nada a ver”. Este tipo de ofensa praticamente não aparece nas rimas, mesmo com a participação de mulheres, como “Pequenina”, uma ótima MC de 13 anos, que chegou na semifinal com sua dupla e soube mostrar intensidade, atitude e boas rimas. Outro menino também participou da primeira fase da batalha, mas não foi adiante. Em termos de temática política, o momento mais explícito foi quando uma menina, fora da competição, fazendo slam entre uma batalha e outra, conclamou os ouvintes a fazerem algo contra o poder, especialmente porque “Rafael Braga continua preso”.

Em geral, a plateia fica sempre concentrada nas batalhas, e às vezes parece conseguir ouvir rimas que eu, como pesquisador, não consigo entender, ou pela má qualidade do microfone ou pela dificuldade de vários MCs de aumentarem sua intensidade vocal sem perder a clareza da dicção no som amplificado. Os sentidos contidos nos improvisos são de se autoproclamar alguém do HH, que tem atitude, é

“da rua” e tem conteúdo, além de demonstrar agressividade dizendo que vai “matar” o outro na rima.

Numa das noites, houve um momento interessante em que o som do microfone caiu e a Pequenina e seu dupla, Roma 9 (também muito intenso), mantiveram o flow sem amplificação, e valorizaram isso, afirmando como isso era ser “rua” e tinha tudo a ver com rap. Assim, a roda costuma seguir muito tranquila e harmoniosa. Sem uma “autoridade” propriamente dita, mas ordenada pela prática do rap.

O mestre de cerimônias geral da batalha não costuma ser um dos organizadores, mas um jovem MC que ocupa que vê naquela exposição uma possibilidade de divulgar seu trabalho musical autoral. Às vezes, outros MCs, que parecem ser daquele território e que já têm algum público, cantam uma música. Estes artistas também usam o espaço para divulgar seus trabalhos disponíveis nas plataformas digitais.

Num dos dias de ida a campo, houve show de um Mc de nome Pablo Morais, oriundo de Goiânia. O rapper disse que era poeta, “pagava o aluguel com arte” e que a mãe era chefe da limpeza num hospital em Brasília. Ele chegou “com respeito”, pedindo licença à plateia e agradecendo imensamente à organização da Roda. Cantou algumas músicas autorais, fazendo o que eles chamam de pocket show e se despediu. Antes de sair, disse que estava emocionado de ver a cultura do rap viva ali tão longe de casa.

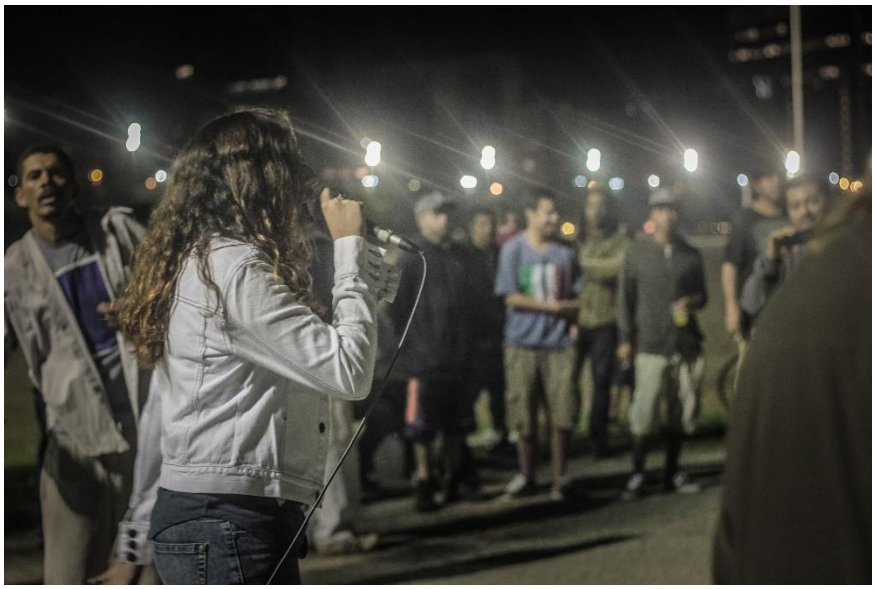
Segundo o informante, depois de crescerem um pouco na cena, os Mcs mais experientes se vão e quem fica são os muito jovens. Ainda segundo ele, a Roda “lançou” vários dos rappers cariocas que hoje têm um nome na cena, e, da nova geração, apenas o Oriente e o Cacife Clandestino não tinham passado por ali. Em uma das noites, o beat do round final da batalha foi “Capítulo 4, Versículo 3”, dos Racionais Mc’s.

Já nas visitas que fizemos à Roda de Botafogo, o horário de chegada em geral, era às 21h. A Roda fica em Botafogo, no canto direito da praia olhando a baía, ao lado da Churrascaria Fogo de Chão. A essa hora, a Roda (Figura 24) ainda está dispersa, e as pessoas ainda estão espalhadas pelo espaço. O lugar é muito mais

amplo, sem as grades da praça do Méier e muito mais escuro. Há muita gente fumando. O som do DJ toca rap nacional e o público é de gente bem mais velha do que no Méier, por volta dos 20 a 25 anos, e muita gente ainda mais velha. Muitos casais e, predominantemente, homens jovens. Há muitas mulheres também, em geral, mais velhas do que no Méier. Curiosamente, há mais crianças, que parecem ser filhos de jovens adultos. Apesar da presença infantil, a atmosfera dominante é de festa (também muito diferente do Méier).

Ainda leva um tempo para que as batalhas de sangue comecem. Entrevistei dois atores que atuam na produção do bar do evento. Segundo eles, o bar está ali para tentar fazer com que a roda levante alguma receita para não ter prejuízo. Até então, o que eles conseguiam fazer era levantar renda suficiente para arcar com os custos gerais de produção, que significa basicamente o aluguel do equipamento de som, o principal custo. A roda está legalizada e, por isso, precisa terminar até um determinado momento, por volta das 23h, por conta das novas regras estabelecidas pela Prefeitura.

Figura 24 – Mc improvisando na Roda Cultural de Botafogo



A Roda acontece num platô de concreto e grama um pouco acima do nível da água da Baía de Guanabara. Como o espaço é completamente aberto, a amplitude

favorece que os participantes dispersem para a areia da praia mesmo durante os embates. Havia gente jogando futebol e gente participando do evento, mas de longe, com seu isopor, já na faixa de areia e um pouco mais abaixo do local das batalhas. Um morador de rua nas pedras vê tudo de longe, mas num raio de distância ainda “dentro” do evento. As pessoas às vezes se distanciam mais para as “docas”, atrás da churrascaria ao lado, provavelmente para fumar.

Olhando para a avenida da Praia de Botafogo, podemos ver uma passagem subterrânea bem em frente, de onde chegam os frequentadores. Numa das visitas, vi um pequeno começo de confusão, um pouco distante, perto da passagem. Alguns jovens quase brigaram. Antes de ir às vias de fato, a tensão física dissolveu-se em conversa, num tom de “acerto de contas”. A composição do cenário ainda comporta vários ambulantes. O vendedor da bebida, do cigarro e das balas, além do mencionado bar da organização. A Polícia não incomoda, pois tem um acordo com o evento.

Na parte musical efetivamente, há duas pessoas: o DJ e o mestre de cerimônias. Há algumas outras pessoas que ajudam apenas na hora. No Méier, a produção precisa sempre encontrar alguém disposto a cumprir naquele dia o papel do MC que apresenta e comanda o andamento das batalhas. Em Botafogo, o MC titular da produção apresenta de maneira mais profissional. Faz o marketing do evento, introduz o parceiro comercial: o Espaço Cultural Olho da Rua, situado no bairro. Apresenta também os patrocinadores: um coffee shop, um estúdio de tatuagem e uma lanchonete.

Os vencedores da batalha recebem como prêmio uma obra, pintada por um artista frequentador da Roda, e uma perfuração e piercing na loja de tatuagem. Em comparação com o Méier, a produção de Botafogo é muito mais articulada economicamente com o entorno (ainda que ele esteja muito mais distante espacialmente do que na roda da Zona Norte). Em Botafogo, a produção do evento não tem como ter controle de tudo que acontece no espaço, pois o local é aberto e ao lado da amplidão da enseada.

Durante a discotecagem, antes das batalhas propriamente ditas, os jovens ficam cantando junto com as músicas que estão tocando no ambiente ou praticando

o freestyle em cima do beat nas pequenas rodas de amigos. Talvez se preparando privadamente para a disputa pública. Depois das batalhas, em geral, há 2 ou 3 shows de MCs com mais experiência, que já não competem e usam aquele espaço para lançar seus discos e divulgar seu trabalho autoral. Quem em geral abre a noite é um MC menos experiente que estes, mas que também já tem um trabalho autoral. Às vezes, fazem poesia falada, de modo mais amador, mas o público costuma respeitar. Em termos gerais, o público sempre respeita quando alguém está rimando ao microfone.

Quando começam as batalhas, é possível ver várias pessoas filmando como amadores ou fotografando profissionalmente. O ritual em si é mais ou menos o mesmo que ocorre no Méier. Talvez com gente mais velha e com algum destaque para aqueles que já foram campeões em outras edições, e que, por isso, têm entrada garantida na competição. Algumas vezes, tem mais gente inscrita do que vagas para disputar as batalhas.

As Batalhas de sangue começam. Os contendores se ofendem, mas se respeitam. Vários já se conhecem do próprio local e alguns parecem ser amigos. Todos se cumprimentam antes e depois. Quando as rimas do oponente são boas, o MC sendo ofendido o saúda-o, fazendo o símbolo de um “chifre” com os dedos. Se houver empate, de acordo com a avaliação da plateia, há um terceiro round com “troca-troca”. Eles rimam, se alternando no microfone. O método é o mesmo, 45 segundos para cada um, no sistema A – B, B – A. A plateia é sempre o juiz. O critério fundamental deve ser a “qualidade” da rima do MC. A rima de qualidade parece ser o que há de mais sagrado neste ritual. Às vezes, algum MC sugere que a rima usada pelo oponente para atacá-lo já teria vindo escrita de casa, seria a “decorada”, o que é absolutamente condenável naquele contexto.

O Mestre de Cerimônias do evento pede insistentemente para que não sejam levadas em conta as amizades ou “panelinhas” na hora das avaliações. Sempre que alguém é criativo na rima, a plateia grita repentinamente um “oooooh”. O “oooooh” também é usado como “aplauso” na hora do julgamento dos MCs, assim como no Méier. Ao final, um Mc é declarado o campeão da noite.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese analisamos as práticas comunicacionais que construíram a mediação carioca do rap ao longo de 30 anos de existência dentro da cidade do Rio de Janeiro. Investigando o agenciamento realizado por múltiplos atores durante esse período, nossa abordagem buscou debater as apropriações e ressignifcaçoes que artistas, ativistas e simpatizantes elaboraram no âmbito desta música tendo em vista sua intensa relação com o território. Em termos metodológicos, a pesquisa debruçou-se especificamente sobre práticas de gravação fonográfica, eventos públicos, encontros comunitários, festas e shows em equipamentos culturais, produtos midiáticos, modalidades performativas e ainda outras dinâmicas comunicativas ligadas ao rap nas ruas do Rio de Janeiro. A partir da observação deste material, propusemos algumas hipóteses acerca da constituição daquilo que chamamos de Rap RJ.

Nossas formulações sobre esta historicidade estão ancoradas fundamentalmente em pesquisa documental, entrevistas e na literatura oriunda dos estudos de Hip Hop dos EUA, nos Estudos Culturais Latino-Americanos, no referencial teórico encontrado nos estudos de Comunicação e Música no Brasil e nas pesquisas já existentes sobre o rap carioca. Partindo deste arcabouço, nos propusemos a contar uma história relativamente pouco conhecida nos estudos sobre o rap nacional, já que o rap feito em SP é o tema central de grande parte da bibliografia existente no Brasil. Seguindo uma rota alternativa, nos detivemos nas especificidades do que poderia ser definido como uma identidade carioca do rap, chamando a atenção, portanto, para a heterogeneidade existente dentro daquilo que se convencionou chamar de rap nacional.

Em termos gerais, nossa abordagem divide a mediação carioca do rap em três tramas relativamente distintas que se atravessam e sobrepõem. Na primeira, percebemos como o rap começa a ser praticado na cidade de maneira dispersa, em bairros e favelas da Zona Norte, Zona Oeste e da Baixada Fluminense, especialmente em espaços públicos de lazer e em associações de caráter

comunitário. Ali, o gênero pôde florescer muito por conta do interesse dos atores na cultura Hip Hop como um todo. Nossa pesquisa registra nesta primeira trama as práticas desbravadoras do rap na cidade que foram pouco documentadas e receberam pouca atenção midiática ao longo destes 30 anos de rap no Rio de Janeiro. Cabe destacar também a forte conexão dos primeiros momentos do rap carioca com o funk carioca e o papel decisivo desempenhado pela indústria cultural - clipes, filmes, discos, revistas e tevê – na chegada do rap de Miami, Nova Iorque e Los Angeles à cidade. Os nomes mais perenes e profissionalizados desta etapa da cena são MV Bill e Gabriel O Pensador.

Na segunda trama, enfatizamos o processo de adensamento da cena ocasionado pela agregação social que se dá em torno do bairro que viria a se tornar o sistema nervoso do rap na cidade: a Lapa. Ali, o rap do Rio estabeleceu as bases para o desenvolvimento de uma sociabilidade própria, muito associada à festa “Zoeira” e capaz de hibridizar ainda mais o gênero no contexto de sua mediação local. Na Lapa, um coletivo de pessoas cultivou valores comuns ligados ao HH, num ambiente que era claramente multidimensional, e, decerto, repleto de sobreposições e contradições. (BENNET, 2004). Ainda assim, podemos afirmar que naquele momento houve o florescimento de uma nova fase da cena carioca, caracterizada por um atravessamento entre contexto e conteúdo que forneceu novas características ao rap feito na cidade. Qual sejam: uma maior diversificação sócio espacial no que se refere à origem geográfica dos mcs, djs e produtores, uma maior abrangência temática para o rap autoral feito na cidade e uma fusão de gêneros musicais que torná-lo-ia ainda mais complexo e irredutível a uma essência específica. E tudo isso sem maiores relações com o rap feito em São Paulo.

Além disso, o rap carioca gestado na Lapa aproximou ainda mais o gênero de vertentes do rock, do reggae e do dub e revelou o município de Niterói como um grande celeiro de artistas. Por conta destas contribuições, esta nova fase da cena ocupou a mídia alternativa de forma intensa, colocando o rap do Rio num contexto mais amplo do rap nacional e revelando nomes como Marcelo D2, Marechal, Speed e Black Alien, entre muitos outros. Se antes as práticas de comunicação do rap estavam espalhadas pela cidade, a efervescência cultural da Lapa propiciou ao

gênero um território para onde podiam confluir muitos atores e atividades, o que, sem dúvida, pavimentou o caminho para uma maior profissionalização desta música na cidade.

Na terceira trama mostramos como a partir do final dos anos 2000 o rap carioca entra numa nova fase, condicionada especialmente pela consolidação da internet e pela expansão de uma plataforma de comunicação específica: a batalha de rima. Esta modalidade de comunicação musical fez com que uma série de processos se desencadeassem para, mais uma vez, gerar novos processos comunicacionais dentro do Rap RJ. A partir de um contato cada vez mais intenso com os mais diversos territórios e novas formas de produção, distribuição e consumo de música em rede, as práticas comunicacionais ensejadas pelas batalhas de fristaile transformaram o rap feito na cidade: possibilitaram a criação de um circuito de rodas culturais, expandiram o alcance de público do gênero, geraram uma quantidade inédita de artistas autorais, hibridizaram esteticamente ainda mais o gênero e fizeram surgir uma economia do rap mais consistente no Rio de Janeiro.

Portanto, ao longo da pesquisa pudemos perceber que quanto mais o rap se embrenhou cidade adentro, maior foi o desenvolvimento de sua potência artística e de sua estruturação econômica dentro da cena. Jogando o jogo das circunstâncias, os atores da cena carioca de rap foram, ao longo do tempo, criando modos específicos de usar o gênero dentro da historicidade própria do cotidiano (CERTEAU, 1998). Perante enquadramentos normativos de todo tipo, estes atores encontraram formas de transformar esta música em algo manipulado por quem a usa, estivessem os próprios atores influenciados pelas condições econômicas da cidade ou pela gramatica de origem do rap. Assim, percebemos como o uso do gênero feito por cariocas e fluminenses ao longo do tempo produziram relevos e ondulações. Mesmo havendo uma sintaxe específica do rap estadunidense e paulista, a trajetória das mediações locais foram indeterminadas, de modo a nunca se constituírem-se como homogeneidade completa, como mostra a disparidade entre os trabalhos do Bonde da Stronda, Antiéticos e Tiago Mac, por exemplo.

Neste sentido, nossa hipótese propõe que a comunicação do rap precisa ser compreendida em profunda conexão com a cidade em que ele é praticado. Isso

significa dizer que, no Rio de Janeiro, o gênero descreveu um percurso próprio dentro do rap nacional. Primeiramente, sendo produzido em áreas supostamente periféricas, depois numa área central e, num terceiro momento, por todo o território da cidade, sempre a partir de processos fragmentados repletos de sobreposições. Podemos afirmar, portando, que a mediação carioca do rap é fruto de uma "criatividade dispersa" (CERTEAU, 1998, p.41) que propiciou a invenção de técnicas de estilo e ensejou uma arte de trocas dentro do gênero. Com isso, os sentidos originais daquela prática foram alterados ao ponto fazerem nascer uma nova ética e uma nova estética, (BARBERO, 1997) oriundas dos mais diversos bairros do Rio de Janeiro, desde 1993 até o início dos anos 2020. Operando o que o autor chama de uma "metamorfose interna", os atores ligados ao Rap RJ conseguiram alterar as características estéticas do rap, fornecendo a ele uma identidade local que pode alçar o Rio à condição de centro do rap nacional. Mostrando, assim, como a mediação de uma "mesma" música em lugares diferentes varia consideravelmente de acordo com o contexto em que ela é consumida (TICKNER, 2008) e ressignificada.

Entretanto, a costura de novas tramas dentro da cena segue se processando. Nossa pesquisa tem o recorte delimitado pelo final dos anos 2010, e, ao longo dela, já testemunhamos novas questões que estão se colocando para o gênero no contexto de sua mediação local mais contemporânea. Nos últimos anos, o rap carioca foi invadido pelo trap, uma variação do rap oriunda da cidade de Atlanta, no sul dos EUA. Os artistas de trap do Rio de Janeiro não têm qualquer relação com os processos que descrevemos na tese. Figuras como 2T, Flacko, Dom Laike, Borges, NGC Daddy e Menó Tody são novíssimos na cena e não vêm da cena tradicional ligada ao rap de estilo boombap. Todo o debate que fizemos, portanto, esteve baseado fundamentalmente no boombap.

O trap pode ser definido como a "nova escola", um irmão mais novo que gosta de provocar o mais velho, como explica Charles Boricelli, um de nossos entrevistados. Um jovem arredio que desafia os mais velhos com a proposta de uma nova atitude, uma nova música e um novo proceder. O trap configurou-se exatamente a partir de uma transgressão em relação aos compromissos históricos

do boombap, fazendo nascer, assim, ou um subgênero ou um novo gênero. No caso da diferenciação entre o trap e o boombap, é decisiva a questão da moda, por exemplo, sempre muito cara ao rap em geral. No boombap valorizam-se as roupas largas, muito inspiradas nas roupas de esportes dos EUA dos anos 1980. Já no trap, ultra contemporâneo, valorizam-se as roupas de tipo “skinny”. Além disso, é possível notar diferenças musicais como o uso peculiar que o trap faz do hi hat (instrumento percussivo conhecido no brasil como contratempo ou chimbal) e o uso exaustivo que faz do autotune (efeito na voz) nas suas faixas. Como vemos, com o tempo, as transgressões são codificadas e associadas ao novo gênero.

Outra possibilidade de diferenciação está na relação do trap com o 5E. Neste sentido, a questão que se coloca é: em que medida o 5E seguirá sendo uma regra relevante que o trap herda do boombap no Brasil e no Rio de Janeiro. É verdade, como lembram Fabbri & Pinho (2017), que os princípios de codificação, e por consequência de aceitação social a eles relacionados, transformam-se com o tempo. E o que talvez já tenha sido visto como rap no passado pode deixar de sê-lo agora, na terceira década do século XXI, por exemplo. Hoje, portanto, o rap de estilo boombap vem sendo tencionado pelo surgimento de um subgênero ou de um gênero derivado com impressionante capacidade de comunicação, tanto em termos estéticos como em termos comerciais.

Em suma, o tamanho que o trap vem adquirindo nos EUA, no Brasil e no RJ, e a afirmação de sua identidade artística em oposição ao boombap, revelam sua alargada capacidade de desestabilizar as balizas do que é considerado rap hoje na cena norte americana e brasileira. Além disso, mostram uma possibilidade de emergência de mais uma etapa da mediação carioca do rap. Entretanto, acreditamos que é necessário mais tempo para dizer quais serão as consequências deste nascimento e crescimento do trap no Rio de Janeiro e em que medida este (sub) gênero irá conseguir encampar suas próprias práticas nas ruas da cidade a ponto de conseguir se reproduzir enquanto cena.

A ascensão do trap no Brasil está associada ao tamanho que o rap (boombap e trap) adquiriu nos EUA. Elemento mais conhecido da cultura hip hop, o rap é hoje um dos gêneros musicais mais exitosos comercialmente na indústria da música

estadunidense. Seus artistas mais conhecidos, como Dr. Dre, Jay-Z ou Drake (este, canadense) não são apenas celebridades que figuram nos meios de comunicação de massa e nas redes sociais, mas também empreendedores bem-sucedidos, proprietários de empresas de diferentes setores da economia norte-americana (como roupas, tecnologia, entre outros). Além disso, já em 2015, o rap havia se tornado o gênero musical mais consumido no mundo, segundo os números da plataforma de streaming Spotfy. Em 2017, a pesquisa de mercado apresentada pela Nielsen (2017) corroborava essa informação ao demonstrar que o rap se tornara o gênero musical mais consumido nos Estados Unidos em termos gerais, superando inclusive o rock. Assim, como música global, o rap experimenta hoje a condição de ter importantes cenas nacionais em diversos países, em todos os continentes, reunindo grupos formados por artistas de diferentes etnias, gêneros, nacionalidades e línguas (NEGUS, 1999).

Além do trap, o rap vem sendo cada vez mais assediado e hibridizado pelo rhythm & blues (r&b), conhecido previamente no Brasil como charme. Artistas como Delacruz e Luccas Carlos têm números absolutamente expressivos no Spotfy: o primeiro tem mais de 3,7 milhões de ouvintes mensais, e o segundo mais de 1,8 milhão de ouvintes mensais. Ambos são cantores que associam o rap a uma tradição de *soul music* cantada em português, tocada com banda de forma muito melódica. Com muito sucesso de público, este tipo de aproximação vem alargando o universo estético do rap carioca e colaborando para transformar ainda mais o perfil da audiência, especialmente em termos de conquista de um público feminino para o gênero. Muito deste êxito deve-se à proliferação de *lovesongs*, canções de amor que se multiplicam agora no universo lírico do rap, o que seria completamente inimaginável no contexto das duas primeiras tramas que discutimos aqui.

Outra questão instigante que aponta para o futuro do rap no Rio de Janeiro é sua estruturação econômica cada vez mais profissional. Neste sentido, cabe destacar o papel desempenhado pelas “bancas” na economia desta música no Rio de Janeiro contemporâneo. Quando fez seu estudo seminal no final dos anos 1990, Herschmann (2000) já notava a importância que selos independentes e pequenas gravadoras tinham na economia do rap de então. Este “setor alternativo” está hoje

completamente associado às possiblidades de circulação e consumo de música na internet. Este fato reforça o que o autor já frisava na época, quando mencionava a relevância deste tipo de descentralização, em que estruturas informais ligadas ao mercado da música conjugam artistas e empreendedores locais. Este tipo de banca tem uma grande proximidade com o universo cultural dos seus consumidores e por isso conseguem atender às demandas do público prescindido completamente da interferência das grandes corporações transnacionais da música.

Entre estas bancas poderíamos citar a TudoBom Records, Medellin Records, Pineapple StormTv, Máfia da Caneta, 1 Kilo, Caverna do Dragão Rec, Baguá Records, Mainstreet, Isso que é Som de Rap, A Firma, Uclã, Vandal Corp, Café Crime e outros. Algumas delas contam com milhões de views no Youtube e configuram-se como verdadeiras gravadoras, em geral associadas a um grande artista, como no caso da TudoBom com Felipe Ret ou a medelin com Felp 22, mas gravando também outros rappers.

Todos eles podem hoje usufruir de um mercado que conta com eventos de rap espalhados por praticamente todo o estado. Em locais como Caxias, Mesquita, Nilópolis, Santa Cruz, Realengo, Campo Grande, Padre Miguel, Oswaldo cruz, Madureira, Cascadura, Jacarepaguá, Piedade, Nova Holanda, Sampaio, Santa Marta, Rocinha, Vidigal, Pavão Pavãozinho, Catumbi, Centro, Botafogo, Olaria, Ilha do Governador, Niterói e São Gonçalo. Ou seja, no alvorecer de década de 2020, o rap tomou o Rio de Janeiro de assalto, resta saber quais serão as próximas tramas que serão tecidas pela comunicação desta música por sobre o corpo da cidade.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, F. T. T. Potencialidades da gestão coletiva do espaço público: o caso das rodas culturais de hip hop no Rio de Janeiro. *Revista Desenvolvimento Social*, v. 25, n. 1, p. 113-124, 2019.

ALVES, R. *Rio de Rimas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

ALVES, R.; CARVALHO, F. O corpo na rua: a linguagem das performances nas Rodas Culturais. *ARTEFACTUM-Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia*, n. 1, p. 1-12,
2014.

AMARAL, S. *Mv Bill-O intelectual negro nas esferas da insurgência*. Tabuleiro de Letras, v. 1, n. 1, 2012.

ASANTE, M. K. *Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia,* 2016.

BALDWIN, D. L. Black Empires, White Desires. In: *That's the joint! –The hip-hop studies readers* (pp.105–117). 2004.

BARBERO, J.M. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BASTOS, M.T. A. Do sentido da mediação: às margens do pensamento de Jesús Martín-Barbero. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, n. 35, p. 86-89, 2008.

BERGER, C. A pesquisa em comunicação na América Latina. 2001) -Teorias da Comunicação. Petrópolis: Vozes, p. 241-277, 2001.

BLANCHARD, B. The social significance of rap & hip-hop culture. *Ethics of Development in a Global Environment (EDGE)*, 1999.

BONNETTE, L. M. *Pulse of the people: Political rap music and black politics*. University of Pennsylvania Press, 2015.

BOYD, T. (2004). *Check yo self before you wreck yo self: The death of politics. That's the joint* (pp.325-3390, 2004.

BUZO, A. *Hip-hop: dentro do movimento*. Aeroplano Editora, 2010.

CAMARGOS, R. Rap e política: percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista transcultural de música*, n. 7, 2003.
_____. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. In: Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização, 2010.

CANCLINI, N. G.; COELHO, C. N. P. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANEVACCI, M. A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. Studio Nobel, 1993.

_____. Comunicação entre corpos e metrópoles. *Signos do Consumo*, v. 1, n. 1, p. 8-20, 2009.

CURA, T. F. Tramas do rap: um olhar sobre o movimento das rodas culturais e a questão de gênero nas batalhas de rima e slams de poesia do Rio de Janeiro. In: *XL Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação,* 2017.

D'ANDREA, T. P. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. São Paulo: FFLCH, 2013.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

DE CERTEAU, M. D. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. (pp. 33-106). Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1998.

DENNIS, C. C. Afro-Colombian hip-hop: globalization, popular music and ethnic identities. Tese de Doutorado. The Ohio State University, 2006.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Micropolítica e segmentaridade. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3, São Paulo: Editora 34. 1996

DUNCOMBE, S. Introduction. In: *Cultural Resistance Reader* (pp. 1-15). London: Verso, 2002.

DYSON, M. E. The culture of hip-hop. In: *That's the joint!: the hip-hop studies reader* (pp. 248-269). New York: Routledge, 2004.

FABBRI, F.; PINHO, M. G. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. *Revista Vórtex*, v. 5, n. 3, 2017.

FELINTO, Erick; ANDRADE, Vinícios. A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. Contemporânea, v. 3, n. 1, 2005.

FERNANDES, C. S. Sociabilidade, Comunicação e Política: A experiência estético-comunicativa da Rede MIAC na cidade de Salvador. Rio de Janeiro: E Papers, 2009.

_____. Dinâmicas e Processos de Ressignificação na Cidade do Rio: a cena jovem no Arpoador. In: JANOTTI Jr, JEDER SÁ, S. P. *Cenas Musicais*. São Paulo: Anadarco (2013).
FERNANDES, C. S. Territorialidades nômades. *Revista ECO-Pós* 16, 04-18, 2013.

FERNANDES C. S; HERSCHMANN, M. M. In: *Comunicação e estudos culturais.* I. M. M. Gomes, J. Janotti Jr (Orgs). Salvador: EDUFBA, 2011.

FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M. *Cidades musicais: comunicação, territorialidade e política*. Editora Sulina, 2018.

FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M.; GUTIERREZ, G. Entre o corte da espada e o perfume da rosa: uma estética da existência no rap dos Racionais MC's. *Cadernos de Estudos Culturais,* v. 8, n. 16, 2016.

FREIRE FILHO, J.; FERNANDES, F M. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. *Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, 2006.

FUENTES-NAVARRO, Raúl. Hacia una investigación postdisciplinaria de la comunicación. 1996.

FRITH, S. *Performing rites: On the value of popular music.* Harvard University Press, 1998.

GARCIA, W. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006). Idéias, v. 4, n. 2, p. 81-108, 2013.

_____. Ouvindo Racionais MC's. Teresa, n. 4-5, p. 166-180, 2003.

GILROY, P. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. Editora 34, 2001.

GOSA, T. L. The fifth element: Knowledge. The Cambridge companion to hip-hop (pp. 56-70). 2015.

GROSSBERG, Lawrence. We gotta get out of this place: Popular conservatism and postmodern culture. Routledge, 2014.

GUATTARI, F. *As três ecologias*. 1990.

GUTIERREZ, G. O Rap contra o racismo: a poesia e a política dos Racionais Mc's. Animus. *Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, v. 14, n. 27, 2015.

_____. Efeito Colateral que o seu Sistema fez. *Revista Sociologia em Rede*, v. 6, n. 6, 2016.

GUTIERREZ, G; PEÇANHA, C. M. O homem na estrada: a vida como obra de arte no rap dos Racionais MCs. *COMISSÃO ORGANIZADORA PÓSCOM,* 2017.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Educação & realidade, 22(2), 1997.

HALL, S. Que “negro” é esse na cultura negra. *Da diáspora* (pp. 335-349), 2003.

HALL, S. Notas sobre a desconstrução do popular (pp. 247-264). *Da diaspora.* 2003.

HALL, Stuart. "Estudos culturais: dois paradigmas (pp.131-159). *Da diaspora*. 2003)

HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. TupyKurumin, 2006.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora ufrj, 2000.

HERSCHMANN, M. Das Cenas e Circuitos às Territorialidades (Sônico-Musicais). *Logos* 25.1, 2018.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. Territorialidades sônicas e re-significação de espaços do Rio de Janeiro. *Logos* 18.2, 2011.

HERSCHMANN, M; FERNANDES, C. S. Música nas ruas do Rio de Janeiro. São Paulo, *Intercom*, 2014.

HEBDIGE, D. Rap and Hip-Hop. *That's the Joint!: The Hip-hop Studies Reader*, 2004.

HOGGART, R. *The uses of literacy*. Transaction publishers, 1957.

JANOTTI Jr, J. S. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. *Contemporânea*, 2(2), 2004.

_____, J. S. Entrevista–Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação." *E-compós,* v. 15, n. 2, 2012.

JANOTTI Jr, J., & Sá, S. P. D. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. Galáxia (São Paulo), (41), 128-139, 2019.

JUDY, R. A. On the Question of Nigga Authenticity. In: *That's the Joint!* (pp. 135-150). Routledge, 2004.

_____. *(Dis) forming the American canon: African-Arabic slave narratives and the vernacular*. U of Minnesota Press, 1993.

KEHL, M. R. Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo em perspectiva*, v. 13, n. 3, p. 95-106, 1999.

KELLNER, D. A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Edusc, 2001.

KELLEY, RD, & KICKIN'REALITY, KB. Rap de Gangsta e Los Angeles pós-industrial. *Droppin'Science: Essays Critical on Rap Music and Hip Hop Culture*, 117, 137, 1996.

LATOUR, B. Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede. Edufba, 2012.

LEMOS, A. Nova esfera conversacional. Dimas A Künsch, DA, da Silveira, SA, et al. *Esfera Pública, redes e jornalismo*. Rio de Janeiro: Editora. E-papers, 2009.

LOPES, M. I. V. Mediação e recepção. Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. *Matrizes*, v. 8, n. 1, p. 65-80, 2014.

LOPES, A. C. *Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto/ Faperj, 2011.

LUSANE, C. Rap, race and politics. That's the joint!: the hip-hop studies reader. 351-62. Routledge, 2004.

MACEDO, I. A linguagem musical do Rap: expressão local de um fenômeno mundial. *Tempos Históricos*, v.15, 261-288, 2001.

MAFFESOLI, M. O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Forense-universitária, 2000.

_____. *No fundo das aparências*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

MARQUES, G. S. O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no Duelo de MC´ s. *Dissertaçao de Mestrado – UFMG*, 2003

MINAYO, M. C. S. Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2001.

MOHAIEMEN, N. Fear of a Muslim Planet: Hip-Hop’s Hidden History. *Sound Unbound*, 313-336, 2008.

MOURA, A. O Ciclo dos Rebeldes: processos de mercantilização do rap carioca. Dissertação de Mestrado. UERJ, 2017.

NAVARRO, R. F. Pensar la comunicaicón desde la cultura. *Signo y pensamiento*, v. 8, n. 14, 119-128, 1989.

NEAL, M. A. Postindustrial soul: Black popular music at the crossroads. That's the joint! The hip-hop studies reader, Routledge, 2004

NEIVA, G. Desde Niterói: Hip Hop e zuação na experiência criativa do De Leve. UFRJ. 2012.

NEGUS, K. *Music genres and corporate cultures*. New York: Routledge, 1999.
]
NEVES, S. C. *Canção popular no Brasil. Rio de Janeiro*: Civilização Brasileira, 2010.

OLIVEIRA, L. S.; SEGRETO, M.; CABRAL, N. L. S. C. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 56, p. 101-126, 2013.

OLIVEIRA, D. A. Juventude e territorialidades urbanas: uma análise do hip hop no rio de janeiro. Revista de Geografia-PPGEO-UFJF, v. 2, n. 1, 2012.

OLIVEIRA, L. X. A cena musical da Black Rio: Mediações e políticas de estilo nos bailes soul dos subúrbios cariocas dos anos 1970. Tese de doutorado. UFF, 2016.

ORTIZ, R. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. *Mundialização e cultural.* São Paulo, SP: Ed., 2007.

OGBAR, J. OG. Puerto Rico en mi corazon: The young lords, Black Power and Puerto Rican nationalism in the US, 1966-1972. *Centro Journal* 18.1 (2006): 148-169.

PIMENTEL, S. *O livro vermelho do hip hop*. São Paulo, USP, 1997.

PINHO, O. Voz Ativa: rap–notas para leitura de um discurso contra-hegemônico. *Sociedade e cultura*, v. 4, n. 2, 2001.

PINHO, O; ROCHA, E. Racionais MC's: cultura afro-brasileira contemporanea como politica cultural. *Afro-Hispanic Review*, p. 101-114, 2011.

QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos rumos*, v. 37, n. 17, p. 4-28, 2002.

RASHID, K. Start the Revolution: Hip Hop Music and Social Justice Education. *Journal of Pan African Studies*, 9(4), 2016.

RINCÓN, O. O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities. *Revista ECO-Pós,* 19.3, 27-49, 2016.

ROCHA, E. Senhor de engenho, eu sei bem quem você é: Racionais MC's e a desconstrução Político-Cultural da Nacionalidade. In: C*ongresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais: diversidades e (des) igualdades,* 2011.

ROSE, T. Black noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Connecticut: Wesleyan University Press, 1994.

ROSE, T. *The hip hop wars: What we talk about when we talk about hip hop--and why it matters.* Civitas Books, 2008.

SALLES, E. *Poesia revoltada*. Aeroplano, 2007.

_____. A narrativa insurgente do hip-hop. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 24, p. 89-109, 2004.

SHANK, B. I*dentidades dissonantes: a cena do rock'n'roll em Austin*. Texas. Hanover e Londres: Wesleyan University Press, 1994.

SOUZA, J. L. C. O rapper como intelectual orgânico: um estudo etnomusicológico sobre Nyl MC e a emancipação na sociedade brasileira. *Dissertação de Mestrado.* Universidade Nova de Lisboa, 2020.

SOUZA, F. M. C. Juventude e movimento HIP-HOP: a construção de identidade, luta por direitos e cidadania. Salvador, 2010.

STRAW, W. Scenes and sensibilities. In: *E-compós*. 2006.

SILVA, R. S. A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown. *Tese de Doutorado em Sociologia*. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

SINGER, P. I. Dominação e desigualdade: estrutura de classes e repartição da renda no Brasil. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

_____. *Samba, o dono do corpo*. Mauad Editora Ltda, 1998.

SOUSA, R.L. O movimento hip hop: a anti-cordialidade da "República dos Manos" e a estetica da violencia. 2009.

SOARES, T. Percursos para estudos sobre música pop. Cultura pop. EDUFBA, 296, 19-33, 2015.

TAGG, P. Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular music*, v. 2, 37-67, 1982.

TAKAKI, E.; COELHO, G. Multiterritorialidade, Cultura e Redes Sociais: Espacialidades híbridas, práticas do movimento Hip Hop no rio de Janeiro. *V!RUS,* São Carlos, n. 4, 2010.

TAKEUTI, N. M. Refazendo a margem pela arte e política. *Nómadas*, n. 32, 13-25, 2010.

TEPERMAN, R. Se liga no som: as transformações do rap no Brasil. Editora Companhia das Letras, 2015.

_____.Improviso decorado. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros,* n. 56, 127-150, 2013.

TICKNER, A. B. Aquí en el Ghetto: Hip-hop in Colombia, Cuba, and Mexico. *Latin American Politics and Society*, v. 50, n. 3, 21-146, 2008.
TOOP, D. Uptown throwdown. That's the joint! The hip-hop studies reader. 2004.

TROTTA, F. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro (pp. 99-118). *Cenas musicais*. S.S PEREIRA. e J. Janotti Jr. (orgs.). São Paulo: Anadarco, 2013.

VENTURA, T. Hip-hop e graffiti: uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo. *Análise Social*, n. 192, 605-634, 2009.

VIDAL, A. T. V. *Circo Voador: voos ousados da cultura e da democracia, 1982-1996*. Multifoco, 2011.

VIEIRA DA SILVA, R. Batalhas de Rimas Mediadas pelo YouTube e a Nova Geração do RAP Nacional: a Batalha do Tanque e as Transformações do Gênero Musical. In: *Anais do Congresso da Intercom*, 2018

_____. Flows e views: batalhas de rimas, batalhas de YouTube, cyphers e o RAP brasileiro na cultura digital. 2019.

ZENI, B. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. *Estudos avançados*, v. 18, n. 50, p. 225-241, 2004.

WILLIAMS, R. *Cultura e materialismo*. São Paulo. Ed. UNESP, 2011.

_____. *Keywords: A vocabulary of culture and society*. Oxford University Press, 2014.