

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

CAIO GATTO PAULO

**‘PELA VITÓRIA, PELO TRIUNFO’ – ENGAJAMENTO POLÍTICO E ASCENSÃO
COMERCIAL DO RAP BRASILEIRO (1988-2016)**

Niterói

2023

CAIO GATTO PAULO

**'PELA VITÓRIA, PELO TRIUNFO' – ENGAJAMENTO POLÍTICO E ASCENSÃO
COMERCIAL DO RAP BRASILEIRO (1988-2016)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF), como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História Social.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Juniele Rabêlo de Almeida

Niterói

2023

CAIO GATTO PAULO

**'PELA VITÓRIA, PELO TRIUNFO' – ENGAJAMENTO POLÍTICO E ASCENSÃO
COMERCIAL NO RAP BRASILEIRO (1988-2016)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF), como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História Social.

Aprovado em: 28/06/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Juniele Rabelo de Almeida (Universidade Federal Fluminense)

Prof. Dr. Everardo Paiva de Andrade (Universidade Federal Fluminense)

Prof. Dr. Guilherme Muniz Safadi (Fundação Municipal de Niterói)

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

P324' Paulo, Caio Gatto
'Pela vitória, pelo triunfo' : Engajamento político e
ascensão comercial no rap brasileiro (1988-2016) / Caio Gatto
Paulo. - 2023.
123 f.: il.

Orientador: Juniele Rabêlo de Almeida.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de História, Niterói, 2023.

1. Hip-hop (Cultura popular). 2. Rap (Música). 3.
Indústria cultural. 4. Neoliberalismo. 5. Produção
intelectual. I. Almeida, Juniele Rabêlo de, orientadora. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III.
Título.

CDD - XXX

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha companheira de vida, meu amor, Juliana. Por muitas vezes, os descaminhos do destino desafiaram a existência dessa pesquisa, trabalhando como a noite escura que impõe o medo, a solidão e a desorientação ao viajante. Graças a ela, e para minha sorte, nunca me faltaram luz e calor para alcançar a coragem, a segurança e a serenidade necessárias nessa ousada e dolorida jornada que é ser pesquisador no Brasil. No breu, ela me aponta a oportunidade de sonhar com dias melhores e a necessidade de levantar para realizá-los. Por mim, por nós. Te amo, minha flor.

Agradeço à minha mãe, Licia. Seus valores e ensinamentos conservam papel significativo em minha formação e, por isso, aqui deixo registrado o meu profundo amor e gratidão. Nossa relação sempre foi complexa e já nos levou para caminhos desviantes em determinados momentos, mas posso dizer que você foi uma das únicas pessoas que sempre acreditaram em mim, mesmo quando eu mesmo duvidava. Além disso, sua força e resiliência me inspiram a enfrentar os desafios e adversidades, e um dia espero conseguir ser o mesmo para você. Te amo, mãe.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. O suporte fornecido foi essencial para a realização desta pesquisa, permitindo a dedicação integral aos estudos e à produção científica. Também agradeço a todos os membros da banca por dedicarem seu tempo, conhecimentos e orientações construtivas durante o processo de desenvolvimento da presente pesquisa. Foi uma honra poder contar com a expertise de cada um de vocês para o enriquecimento dessa importante etapa na minha trajetória intelectual e profissional.

Uma frase muda o fim do filme

(Don L)

RESUMO

A motivação para a presente pesquisa é explorar o conteúdo e os sentidos do diálogo entre a produção do rap brasileiro e as mudanças de ordem macro na estrutura social do país. Ou seja, quais foram e como as transformações ocorridas na sociedade brasileira impactaram material e ideologicamente o desenvolvimento do rap brasileiro? Ao mesmo tempo, como os rappers participam e se posicionam politicamente diante das questões e disputas centrais que ocorrem na sociedade brasileira? Diante de tais questionamentos, investe-se na hipótese de que os rappers formularam diferentes formas de engajamento político para cada novo contexto que se apresentava. Ao mesmo tempo, a síntese de tais formulações esteve diretamente ligada às matérias-primas fornecidas por cada nova transformação. Logo, as formas de engajamento produzidas pelos rappers durante a era neoliberal no país, se determinam pelas possibilidades e basejam sobre as questões desse período. O mesmo para a subsequente era desenvolvimentista engendrada pelo Partido dos Trabalhadores (PT). Para tal, são examinadas letras, depoimentos e intervenções políticas dos rappers em cada período, buscando compreender as suas posições políticas e o modo como elas se relacionaram com as mudanças sociais e culturais ocorridas ao longo do tempo.

Palavras-chave: Hip hop; rap; engajamento; indústria cultural; mercado

ABSTRACT

The motivation for the present research is to explore the content and meanings of the dialogue between the production of Brazilian rap and the macro-level changes in the country's social structure. In other words, what were the transformations that occurred in Brazilian society, and how did they impact the development of Brazilian rap, both materially and ideologically? At the same time, how do the rappers participate in and position themselves politically in relation to the central issues and disputes that take place in Brazilian society? Given such questions, the hypothesis is that the rappers have formulated different forms of political engagement for each new context that arises. Simultaneously, the synthesis of these formulations is directly linked to the raw materials provided by each new transformation. Therefore, the forms of engagement produced by the rappers during the neoliberal era in the country are determined by the possibilities and challenges of that period. The same applies to the subsequent developmental era brought about by the Workers' Party (PT). To do this, the study examines lyrics, testimonies, and political interventions of the rappers in each period, seeking to understand their political stances and how they relate to the social and cultural changes that have occurred over time.

Key-words: Hip hop; rap; engajamento; indústria cultural; mercado

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1: Raízes.....	19
1.1. Surge o hip hop.....	26
1.2. Brasil: fins do regime burguês-militar e a década perdida.....	30
1.3. Dos bailes blacks para ruas: o desabrochar do hip hop brasileiro.....	32
Capítulo 2: Primeira fase (1988-2003)	36
2.1. A construção de um paradigma.....	41
2.1.1. <i>A herança dos movimentos populares</i>	50
2.1.2. <i>Heranças culturais e políticas negras</i>	56
2.1.3. <i>Novas subjetividades periféricas</i>	62
2.2. As posses.....	69
2.3 As minas no rap.....	71
2.4. Rap e revolução.....	75
Capítulo 3: Segunda fase (2003-2016)	77
3.1. Um novo paradigma.....	83
3.2. Os expoentes.....	110
3.2.1. <i>Emicida</i>	111
3.2.2. <i>Criolo</i>	113
3.2. Rap e radicalismo.....	116
Considerações finais.....	118
Referências.....	120

INTRODUÇÃO

Fui arrebatado pelo tal “mundo do rap” anos antes de faze-lo objeto de pesquisa e dele carrego os componentes mais valiosos na lente através da qual enxergo e faço a leitura sobre o mais amplo e complexo “mundo real”. Uma leitura crítica e estimulada pelas numerosas experiências vividas e outros tantos ensinamentos proporcionados pelas canções, batalhas, rodinhas, saraus e esquinas. Tendo isto em vista, penso que seja relevante inaugurar esta dissertação com uma breve exposição acerca da relação entre a minha trajetória pessoal e a pesquisa realizada.

Em 2003, ainda criança, um coleguinha me apresentou ao recém-lançado álbum “MTV ao Vivo: Gabriel, o Pensador”. Na época, Gabriel já era um artista consagrado comercialmente em âmbito nacional e internacional, com cinco álbuns de estúdio lançados pela Sony Music, alguns videoclipes na programação da MTV, diversas premiações e uma alta vendagem. Um artista branco, rico, estudante da PUC, morador da Zona Sul carioca e objetivamente alheio à cultura hip-hop, apresentando rimas de teor burlesco e, mesmo que politizadas, pouco conectadas com os interesses e aspirações da parcela mais pobre da população.

A figura do Pensador se encaixou perfeitamente nos anseios da indústria cultural¹ brasileira, de finalmente absorver aquele movimento incendiário que ebulia a partir das periferias, mas filtrando-lhe a disruptão racial e classista. Não à toa, ao longo de sua carreira, se deparou com muito mais portas abertas de produtoras, gravadoras, emissoras de televisão e de rádio, premiações e com a maior simpatia e consumo das classes médias². Talvez explique o porquê de ter chegado a mim, um menino branco de classe média, antes de grupos como Racionais MC's, Facção Central e MV Bill.

Por outro lado, não deixava de sintonizar com o paradigma de engajamento político que passou a vigorar entre os rappers durante os anos 90. Ainda que por um olhar afastado e uma visão de mundo marcada pelo prisma ideológico da cultura dominante, o foco temático de suas letras mirava questões como o racismo, a desigualdade social, a classe política, a legalização

¹ Termo criado pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer para definir o processo de padronização de bens culturais, como filmes, revistas e músicas, com o objetivo de disseminar a visão das elites para melhor manipular as massas. Cf. “A Indústria Cultural: O Esclarecimento Como Mistificação das Massas”, In.: ADORNO, T. W. & Horkheimer, M. Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985.

² A título de exemplo, com apenas 19 anos e uma fita demo lançada, Gabriel tem seu passe comprado pela Sony Music para a gravação de seu primeiro álbum de estúdio. Ou seja, uma trajetória que se inicia radicalmente diferente da maioria dos demais rappers do período.

das drogas, entre outras. Após ser impactado por essa nova linguagem através das canções de Gabriel o Pensador, me foi aberto um caminho irregressível para uma apreciação mais plena dos demais grupos da “velha escolha” do rap nacional.

Durante os anos seguintes, acompanhei de perto a ascensão da cena musical de rap³ do Rio de Janeiro, centrada no bairro da Lapa, frequentando festas, shows e batalhas de rima locais. As realizadas em regiões mais distantes, como São Paulo, visualizava por vídeos postados no recém-fundado Youtube – plataforma crucial para a expansão do rap no país a partir de então. Acompanhava, inclusive, a transformação do jovem paulista Emicida em um fenômeno nacional das batalhas de rima antes mesmo de ter alguma canção gravada em estúdio.

Muito se fala sobre a capacidade que tem o rap para transformar consciências e mudar trajetórias de vida para melhor. No meu caso particular, o rap me apresentou a uma história, como dizia Walter Benjamin (1981), escovada à contrapelo, pois integrada às lutas de raça e de classe e questionadora dos monumentos culturais, como os mitos da democracia racial e da harmonia social no Brasil. Além disso, me instigou uma maior sensibilidade política e a busca constante pelo pensamento crítico, coletivizante e emancipatório.

Em 2012, movido por esse estímulo, ingressei na graduação em História na Universidade Federal Fluminense (UFF), na cidade em que resido, Niterói - RJ. Desde então, os acúmulos teórico-metodológicos e políticos fornecidos pela atividade acadêmica e pela militância estudantil me despertaram um olhar mais atento para as transformações ocorridas no país e na cena do rap brasileiro. A primeira tentativa de apreendê-las resultou em um TCC⁴, e agora continuada na presente dissertação. Pois, então, que transformações seriam essas?

A primeira observação abrange o agigantamento comercial do Rap. De acordo com levantamento produzido em 2017 pela Nielsen Music⁵, o Hip-hop/R&B⁶ ultrapassava o Rock'n Roll como gênero mais ouvido em seu país de origem, os EUA. Em 2021, pesquisas da MRC Data revelaram que a mesma categoria já abocanhava quase um terço (31.1%) de todas as

³ Nesta pesquisa, comprehende-se cena musical como o conjunto de espaços eleitos por indivíduos que se identificam com determinado gênero musical para desenvolverem suas práticas sociais.

⁴ PAULO, Caio Gatto. *Malandragem e compromisso: engajamento político no rap carioca (1993-2001)*. TCC (Graduação em História) – UFF, Niterói, 2017.

⁵ Como R&B e Hip-Hop ultrapassaram o rock e se tornaram os gêneros mais ouvidos dos EUA. Hypeness, 2020. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2020/09/como-rb-e-hip-hop-ultrapassaram-o-rock-e-se-tornaram-os-generos-mais-ouvidos-dos-eua/> Último acesso em: 10/02/2022.

⁶ Nos EUA, é comum se referir ao gênero musical rap como hip-hop. Além disso, R&B significa rhythm and blues, um gênero musical que tem suas bases no Jazz, assim como o rap. Atualmente, designa a produção musical negra norte-americana que abrange o pop. Por isso, divide a mesma categoria que o hip-hop (rap) em muitas premiações.

reproduções de áudio e vídeo em plataformas *on-demand* no país⁷. Uma ascensão comercial meteórica, agora estruturada por uma indústria multimilionária com influência direta no modo de vida e no comportamento de milhões de jovem ao redor do mundo.

O Brasil é o 11º maior mercado fonográfico do mundo, que tem nas plataformas de streaming seu principal vetor de crescimento⁸. Em 2020, de acordo com pesquisa lançada pelo G1, o rap nacional ocupou o 6º lugar no ranking dos estilos musicais mais ouvidos no país⁹. Em 2021, 33 rappers estavam no top 100 artistas da ONErpm, líder do segmento de distribuição digital de música no Brasil¹⁰. No mundo dos aplicativos de vídeos virais, como o Tik Tok e o Reels, muito populares entre o público infanto-juvenil, o rap (através do subgênero trap) é um dos grandes destaques¹¹.

O novo patamar comercial foi alcançado através de intensas transformações nas suas formas de produção, distribuição e consumo. A profissionalização é uma delas, com a chegada de cada vez mais especialistas fonográficos, audiovisuais, jurídicos, de marketing, contadores, entre outros. Para encarar a alta competitividade do mercado, as gravadoras, selos e produtoras independentes passam a investir em qualificação e capacitação dos processos. Uma divisão social do trabalho considerada necessária para que o ciclo de produção e consumo dos raps seja cada vez mais abrangente, veloz e rentável. São mudanças congruentes, ademais, com aquelas no plano ideológico.

Durante os anos 90, grande parte dos MC's recusava uma aproximação com a indústria cultural por identifica-la como uma tradicional ferramenta ideológica das elites brancas para a manutenção do apartheid social brasileiro. Posteriormente, os MC's entendem que ocupar e protagonizar em tais espaços é uma ação estratégica importante na luta contra hegemônica, pois possibilitaria disputa-los com corpos e narrativas que combatem opressões estruturais como o

⁷ Nearly a third of all streams in the US last year were of hip-hop and R&B artists. United Masters, 2020. Disponível em: <https://news.unitedmasters.com/blog/hiphopstreaming> Último acesso em 10/02/2022.

⁸ Mercado fonográfico brasileiro em 2021 – Relatório da Pró-Música Brasil. Bcharts, 2021. Disponível em: <https://bcharts.com.br/t/mercado-fonografico-brasileiro-em-2021-relatorio-do-pro-musica-brasil/313298>. Último acesso em: 10/02/2022.

⁹ Forró cresce no streaming e supera audição de rap e pop nacional, puxado pela pisadinha. G1, 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/12/26/forro-cresce-no-streaming-e-supera-audicao-de-rap-e-pop-nacional-puxado-pela-pisadinha.ghtml>. Último acesso em: 10/02/2022.

¹⁰ SANTOS & MOREL. Revista Observatório 32 - O funk e o rap em números. Portal Itaú Cultural, publicado em 14/06/2022. Disponível em: <<http://portale.icnetworks.org/secoes/observatorio-itau-cultural/revista-observatorio/rappunk-numeros-industria-cultural>>. Acesso em: 23/02/2023.

¹¹ Quais são os gêneros musicais mais ouvidos no Brasil? Descubra a potência nacional! Manezinhonews, 2022. Disponível em: <https://manezinhonews.com.br/noticia/31128/quais-sao-os-generos-musicais-mais-ouvidos-no-brasil-descubra-a-potencia-nacional>. Último em: 10/02/2022.

racismo, o machismo, a homofobia, o elitismo, entre outros, na sociedade. Um novo olhar para a indústria cultural e, também, para o mercado.

Enriquecer e se apropriar dos espaços de consumo historicamente restritos às elites brancas faz parte da mesma estratégia. Vestir roupas e acessórios de grifes caras, dirigir carros de luxo, residir em mansões em bairros nobres, comer “do bom e do melhor”, além de outros prazeres que o dinheiro pode comprar. Nas letras e discursos dos MC’s, fica claro que poder desfrutar do sucesso financeiro seria, mais do que lazer, um ato político. Não à toa, “pretos no topo” se tornou um slogan quase tão celebrado na cena quanto foi o “rap é compromisso”, eternizado na canção homônima de Sabotage¹².

O processo de crescimento comercial do rap e as mudanças nas formas de produzi-lo e pensa-lo se desenrolam nas extensões de um país que também passou por transformações profundas. Desde que desembarcou do Brooklyn em terras tupiniquins, a cena do rap nacional se desenvolve em intenso diálogo com os diferentes cenários políticos e socioeconômicos desencadeados ao longo desse tempo. O desengasgo democrático pós-ditadura militar é logo enroupado por uma bárbara reestruturação econômica de caráter neoliberal, brevemente interrompida pela experiência desenvolvimentista de bem-estar social promovida pela “Era Petista”.

A motivação para a presente pesquisa é, portanto, explorar o conteúdo e os sentidos desse diálogo entre a cena do rap brasileiro e os diferentes contextos sociais atravessados por ela. Ou seja, quais foram e como as transformações ocorridas na sociedade brasileira impactaram material e ideologicamente o desenvolvimento do rap brasileiro? Ao mesmo tempo, como os artistas do gênero participam e se posicionam politicamente diante das questões e disputas centrais que ocorrem na sociedade brasileira?

Diante de tais questionamentos, investe-se na hipótese de que os rappers brasileiros teriam formulado diferentes formas de engajamento político para cada novo contexto nacional que se apresentou ao longo dos anos. Ao mesmo tempo, a síntese de tais formulações sempre esteve diretamente ligada às matérias-primas fornecidas por cada nova transformação estrutural. Logo, as formas de engajamento produzidas pelos rappers durante a era neoliberal no país, se determinam pelas possibilidades e bafejam sobre as questões desse período. O mesmo para a subsequente era desenvolvimentista engendrada pelo Partido dos Trabalhadores (PT).

¹² Sabotage, “Rap é compromisso”, Álbum *Rap é compromisso!* (São Paulo, Cosa Nostra Fonográfica, 2000).

Esta hipótese se constrói, primeiramente, a partir da leitura da obra “Rap e política: percepções da vida social brasileira”, de Roberto Camargos (2015). Em sua obra, Camargos analisa o processo de constituição de um paradigma de engajamento político entre os MC’s brasileiros durante a década de 1990. Segundo ele, neste período, tornou-se hegemônico entre os rappers um modo de pensar a cultura do rap como uma ferramenta político-pedagógica de transformação social. Relacionado a isto, estaria “a construção de uma atitude engajada, de um posicionamento crítico e de uma postura de protesto em suas ações, músicas e comportamentos” (CAMARGOS, 2015, p.77).

A obra “Se liga no som: as transformações do rap no Brasil”, de Ricardo Teperman (2015), corrobora com a caracterização exposta por Camargos e denomina esse período de constituição do paradigma do sujeito engajado como a “fase revolucionária” do rap nacional. Uma fase em que, através das letras, da ação junto às posses, das rádios comunitárias, das gravadoras independentes, das aproximações com movimentos sociais e organizações políticas de esquerda, a *old school* participou da grande política se postando ao lado dos debaixo.

Contudo, o intuito de Teperman em sua obra é discorrer sobre a recente passagem da fase revolucionária para a fase de radicalismo no rap-BR. Para tal, o autor se pauta no artigo “Radicalismos”, do sociólogo Antonio Cândido (1988), em que aborda uma certa tradição do pensamento social brasileiro gestada no interior das classes médias e setores esclarecidos da sociedade brasileira: o radicalismo. Este seria um pensamento transformador, mas não revolucionário, tendendo frequentemente à conciliação e à harmonização social, e que se identifica apenas parcialmente com interesses específicos da classe trabalhadora.

O paradigma revolucionário no rap, portanto, teria caminhado em direção ao radicalismo pois “tendeu a baixar a guarda com relação às instituições que representam o status quo, como mídia e mercado” (TEPERMAN, 2015, p. 117). Segundo o autor, inclusive, “a chamada nova escola se caracteriza pela fluência com que trata o rap como negócio” (*ibidem*). Assim, para ilustrar tal mudança, seleciona episódios da carreira de dois artistas da nova geração com grande relevância na cena, Emicida e Criolo¹³, assim como daquele considerado o maior MC do rap nacional, Mano Brown.

¹³ Criolo é apenas 6 anos mais jovem do que Mano Brown e possui uma longa caminhada no interior da cena do rap paulista. Contudo, seu florescimento artístico ocorre num período posterior, com estilos e características musicais e ideológicas mais sincronizadas com a da nova geração. Por isso, ele e Emicida são considerados dois carros-chefes dessa nova fase.

Por outro lado, não apenas uma maior flexibilização em relação ao mercado e à mídia marcam a fase do radicalismo, mas também uma maior pluralidade estética, estilística e político-ideológica. Teperman registra uma mistura maior com outras tradições musicais brasileiras, como o samba e a MPB, assim como a incorporação de conquistas estéticas do hip-hop por outros gêneros (p. 108). Além disso, avalia o surgimento de raps indígenas e *queer*, o crescimento da participação nordestina e feminina no rap, majoritariamente sudestino e masculino, e a prosperidade dos subgêneros de ostentação e gospel.

Por sua vez, Daniela V. dos Santos (2022) comprehende que essa “nova condição do rap” pode carregar uma gama de elementos positivos e transformadores. Entre eles, a superação do estereótipo do MC como negro de “cara amarrada” e punho em riste preso às narrativas de problemas sociais. Vestir roupas elegantes e pôr um sorriso no rosto, ocupando espaços consagrados socialmente e cantando livremente sobre outras temáticas que não apenas o “protesto” sobre uma batida *boombap*, “desnaturaliza estereótipos racistas e demonstra o quanto os aspectos que informam a cultura hip-hop não podem ser essencializados” (p. 9). Afinal, o MC é, sobretudo, um artista.

Santos observa uma pluralidade de linguagens e referências musicais nesse empreendimento, sem padronização, onde “cada artista apresenta as suas especificidades dentro desse fenômeno de mudança do lugar social e simbólico do rap na sociedade brasileira contemporânea” (*ibidem*). Ocupar todos os espaços, principalmente o do *mainstream*, com suas práticas, discursos e canções torna-se, como visto, um posicionamento político que, segundo a autora, “não seria apreensível na dicotomia entre militância e valor artístico das obras” (p. 10).

Ainda segundo a autora, os artistas conseguiram transbordar do nicho do rap, adquirindo alto valor simbólico e capital artístico no campo da música popular brasileira, e tornando-se formadores de opinião em espaços que não apenas os periféricos. Originalmente ligado à cultura hip-hop e então apropriado como “gênero musical”, na passagem para essa nova condição, o rap passa a ditar estilos de vida e consumo, se conceitualiza. Este fenômeno se consubstancializa em outro de maior abrangência, que é o “avolumado interesse do mercado cultural e editorial brasileiros por artistas negros e periféricos, situação vinculada não apenas ao campo do rap, mas a outras produções culturais e intelectuais negras” (p. 11).

Esses três autores balizam os principais caminhos e debates empreendidos na pesquisa, cujos aprofundamentos serão melhor desenvolvidos nos capítulos a seguir. Porém, o ponto em comum entre as obras está na preocupação em relacionar as produções e práticas culturais dos MC’s com o contexto social que os circunda em cada período. Tal preocupação é exposta por

Camargos (2015) quando atenta para a importância de analisar o rap “como música, como composição textual, como um produto e como uma prática de tempo e contexto específicos” (p. 16). Assim, “os rappers, por intermédio dessa manifestação cultural, traduzem um universo social vasto e contraditório” (*ibidem*).

Por esta razão, ao tratar sobre o processo de construção do paradigma de engajamento político durante a década de 1990, Camargos o correlaciona às mudanças estruturais impostas pela reestruturação produtiva neoliberalizante pela qual o país passou naquele período. Assim como Teperman e Santos atribuem muitas das transformações nesse paradigma, anos depois, às estratégias macroeconômicas e políticas sociais desenvolvidas pelos governos dos Partido dos Trabalhadores (PT). Santos, observando o processo de uma raia temporal alguns anos à frente de seus colegas, ainda consegue observar a ascensão da extrema-direita no Brasil. A relação siamesa e dialética entre cultura e política, portanto, deve ser incorporada às análises acerca da práxis artística.

Portanto, considerando que a presente análise objetiva explorar os elementos políticos expressos na interação entre os agentes da cena do rap nacional e o contexto social que os envolve, a demarcação dos capítulos está pautada por eventos que, de alguma forma, simbolizem tal interação.

Sendo assim, o evento escolhido para demarcar o início da primeira fase do rap brasileiro é a fundação do Sindicato Negro, primeira posse de hip hop do Brasil, em 1988, mesmo ano da promulgação da atual Constituição Federal (CF). Como será visto, os movimentos populares que lutaram pela redemocratização sob uma nova CF foram os mesmos que enraizaram uma consciência de classe nas periferias urbanas durante os 80. O combustível dessa e de outras heranças culturais e políticas norteou e movimentou esses jovens em suas comunidades através das posses de hip hop durante a década seguinte.

A passagem para a segunda fase está representada pela reunião, em 2003, no Palácio do Planalto, do recém-eleito presidente Lula com um grupo de jovens notáveis da cena do hip hop nacional, como MV Bill, Rappin' Hood e KL Jay. O evento confirma o apoio que deram ao partido e a confiança que depositaram na candidatura do metalúrgico, e também simboliza o tardio reconhecimento oficial do movimento como manifestação cultural legítima perante a sociedade brasileira. A partir de então, o rap expande seu público, se pluraliza e cresce comercialmente.

O encerramento simbólico escolhido para encerrar esse recorte é o lançamento do vídeo “Manifesto Pela Democracia”, em 2016. Trata-se de um conteúdo audiovisual veiculado na internet, cujo objetivo era influenciar o público a não apoiar o golpe parlamentar sobre a presidente Dilma Rousseff. A leitura do texto apresentado no vídeo é compartilhada por nomes como Emicida, Criolo, Caetano Veloso, Chico César, entre outros artistas de grande impacto e relevância para a música brasileira.

Para o exercício deste empreendimento analítico, além da bibliografia selecionada, foi fundamental o levantamento de dois conjuntos de fontes primárias: as letras das canções e as entrevistas concedidas pelos rappers. O conjunto das letras possibilita interpretar os sentidos dos elementos narrativos e das representações sociais criadas pelos artistas, enquanto o conjunto de entrevistas abrange mais diretamente suas motivações e a leitura sobre o impacto político de suas canções.

O acervo de letras montado para a análise conta com um total de cerca de 160 discos, lançados entre 1987 e 2016. São discos que reúnem a produção dos artistas que, para a presente pesquisa, mais contribuíram para a constituição dos paradigmas de engajamento político que serão nela destrinchados. Sendo assim, estão presentes os discos de Racionais MC's, Facção Central, RZO, Thaíde e DJ Hum, GOG, MV Bill, Emicida, Criolo, Projota, Rashid, Marechal, Karol Conká, Flora Matos, ConeCrewDiretoria, RAPadura, Djonga, Fróid, Baco, BK, Drik Barbosa, Linn da Quebrada, entre outros.

Para garantir maior fluidez à apresentação dos capítulos que abordam diferentes fases do rap nacional, será priorizado em cada uma delas o conjunto de fontes referente ao seu artista mais representativo. Ou seja, aquele que agrupa mais elementos compartilhados pelo paradigma constituído, ao mesmo tempo que os reforça a partir do posto privilegiado de referência entre seus pares. Durante a primeira fase do rap nacional, esse posto esteve ocupado pelo grupo Racionais MC's, concentrado na figura de Mano Brown. Por conseguinte, durante a segunda fase, serão abordados os caminhos que levaram Emicida e Criolo a dividirem tal posto. O uso do segundo grupo de fontes, correspondente às entrevistas e depoimentos, seguirá a mesma lógica.

Roteiro

O primeiro capítulo apresenta as origens do movimento Hip-hop em Nova York, durante a década de 1970, assim como seus principais elementos constitutivos. Em seguida, ao longo

da década seguinte, seu desembarque no Brasil através da indústria cultural tendo como carro-chefe o elemento break dance e ocupando os espaços da Rua 24 de Maio e da Praça São Bento, no centro. A partir de então, aborda o processo de autonomização do elemento rap a partir do deslocamento de jovens mais interessados em sua prática para a Praça Roosevelt. A partir de então, a busca destes jovens pelo aprofundamento em debates sociais com enfoque racial.

A construção coletiva das posses e a atuação nas rádios comunitárias nas periferias, a aproximação destes jovens com o movimento negro e demais movimentos sociais e organizações de esquerda, a influência dos bailes black e da segunda geração do rap estadunidense contribuíram para que a vertente engajada politicamente se fizesse paradigmática durante os anos 1990. Observado este processo, o segundo capítulo se ocupa de avaliar quais temáticas são mais recorrentes nas canções produzidas pelos MC's dessa época, como críticas à violência policial e à desigualdade social, utilizando as canções do Racionais MC's como referência.

Por fim, o terceiro capítulo trabalha com a transição para uma nova fase no rap nacional. Debate, assim, a influência exercida pela transformação político-econômica empreendida pelo PT sobre a cena do rap brasileiro. Considera os impactos das políticas afirmativas, de proteção social e geração de renda sobre a juventude periférica – até então o principal público do rap –, assim como a facilitação do acesso financeiro à produtos tecnológicos, como computadores e importados importantes para produção sonora e audiovisual. São medidas que melhoraram as condições de vida e consumo deste segmento social, contribuindo para a expansão do rap, que já gozava de um nível maior de prestígio junto à sociedade brasileira após anos de discriminação e rechaço.

Domina um sentimento geral de otimismo e de amortização das contradições sociais. Além disso, tais mudanças são acompanhadas pelo fortalecimento de uma ideologia de ascensão pelo consumo e de empreendedorismo de si mesmo. Em consonância, a cena do rap se transforma profundamente, alargando seu público para as classes médias, sofisticando seus padrões de produção e circulação de obras, se burocratizando, atraiendo mais capitais, diversificando-se regional e culturalmente, e redefinindo padrões estéticos e ideológicos. O capítulo então, se ocupa de analisar o impacto dessas transformações sobre as canções produzidas pelos artistas.

O capítulo ainda avalia, então, como o rap tem se relacionado com esse novo contexto, ao mesmo tempo que acelera profundamente seu processo de mercantilização. As gravadoras/produtoras independentes se avultam através da produção de músicas e videoclipes

que alcançam milhões de *streams* e *views*, enriquecendo os empresários e a casta mais alta dos MC's. Estes, contam com megaproduções para seus shows e convites para grandes festivais nacionais e internacionais, como Rock in Rio, Lollapalooza e Coachella. Gerenciam suas carreiras sob metodologia empresarial, fazendo de si mesmo poderosas marcas com ativos publicitários robustos e numeroso corpo de funcionários.

1. RAÍZES

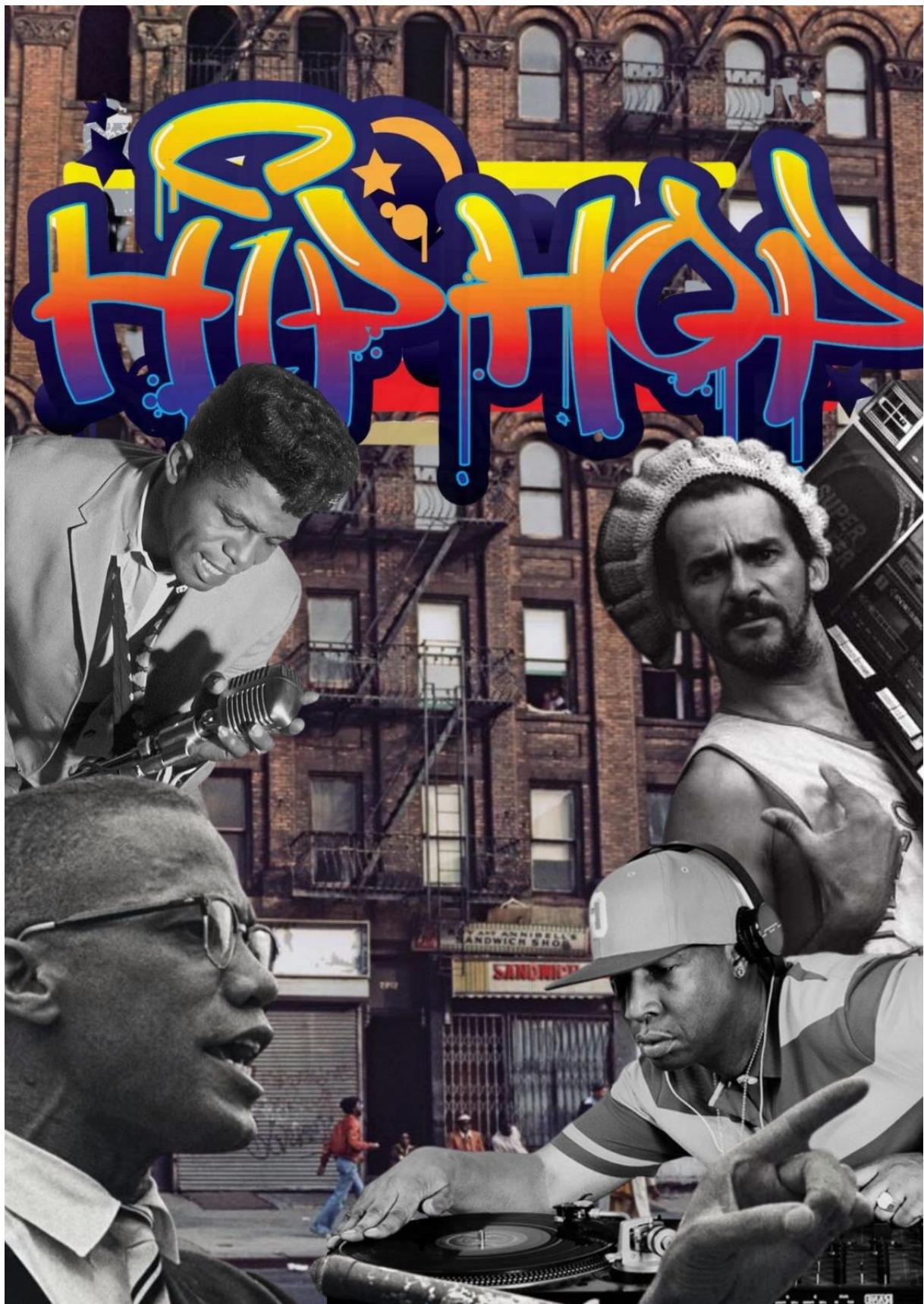


Imagen 1 – Capa Raízes | Fonte: Arte de Juliana Silva, 2023.

Just start to chase your dreams

Up out your seats, make your body sway

Socialize, get down, let your soul lead the way

Shake it now, go ladies, it's a livin' dream

(Afrika Bambaataa)

Os anos 1960 foram politicamente eruptivos ao redor do mundo, especialmente nos Estados Unidos. Trata-se de um período em que sopravam os últimos suspiros dos “anos dourados” pós-guerra, transacionando entre o Estado de bem-estar social em declínio e sua substituição pelo que Loic Wacquant (2003) denominou de Estado penal e policial. Ainda assim, a estabilidade relativa conquistada até esse período favoreceu para que diversas sociedades, assim como a estadunidense, “passassem a reconsiderar seu papel como indivíduos e contestar modelos institucionais, políticos e sociais predominantes” (PEREIRA, 2019, p. 35). Floresciam reivindicações ligadas ao movimento estudantil, sindical, feminista, ambiental, entre outros, enquanto o movimento negro, por sua vez, precisou lutar por direitos ainda mais básicos e escancarados – o reconhecimento da condição de cidadão para o negro.

As lutas contra a opressão racial certamente são anteriores à década de 1960, mas, apesar do acúmulo de vitórias significativas, ainda vigorava nos EUA a segregação institucionalizada das Leis Jim Crow. Estas, correspondiam a um conjunto de leis estaduais e locais que impunham a segregação racial em escolas, igrejas, banheiros, transportes, etc. A manutenção deste sistema fez com que, na década de 1950, o movimento negro despertasse com intensa energia na luta pelos Direitos Civis. Em 1955, por exemplo, Rosa Parks protagoniza uma das mais famosas ações de desobediência civil da história estadunidense quando se recusou a ceder seu assento no transporte público para um branco.

A subsequente onda de boicotes aos transportes públicos teve como personagem-chave Martin Luther King Jr. King, um pastor batista, que se tornou o maior e mais famoso expoente do movimento pelos Direitos Civis até 1968, ano em que foi assassinado. Em sua figura, centralizava a luta pelo fim das Leis Jim Crow através de discursos que articulavam emancipação com religiosidade e apologia a táticas de protestos não violentos inspirados em Mahatma Gandhi¹⁴, como marchas, protestos sentados (os famosos *sit-ins*) e boicotes. Em 1963,

¹⁴ Principal liderança na bem-sucedida campanha pela Independência Indiana, conquistada em 1947.

na Marcha de Washington, capital federal dos EUA, realizou seu mais famoso discurso (“eu tenho um sonho”¹⁵) para cerca de 250 mil pessoas. Posteriormente, também foi um crítico ferrenho da Guerra do Vietnã.

A marcha de Washington é importante não apenas pela sua grandiosidade, mas também por ter sido um episódio que explicitou a contraposição de duas perspectivas diferentes no seio do movimento. Malcolm-X, outra figura de liderança política negra, filiado ao Islamismo, criticou a interferência do presidente democrata John F. Kennedy na marcha, e seu caráter domesticado¹⁶. Além disso, era contra os protestos não-violentos. Então, passados 12 dias, o presidente é assassinado e o vice Lyndon B. Johnson assume. Em 1964, aprova a Lei dos Direitos Civis, derrubando formalmente o sistema Jim Crow – uma vitória, porém, que foi pouco sentida diante da continuidade de eventos racistas contra a população negra no país. Diante disso, aumentava a adesão aos ideais de Malcolm-X.

Vários motivos ajudam a explicar esta mudança: um sentimento da parcialidade das conquistas meramente legais, um crescente desejo de uma “nação negra” (em vez da integração racial), a repressão violenta por parte de autoridades e de brancos conservadores e a influência dos terceiro mundismos e socialismos heterodoxos, que defendiam o uso da violência e dos métodos revolucionários (influência que não deve ser absolutizada, inclusive porque o sentido contrário, a influência da luta violenta dos negros norte-americanos para legitimar estas ideologias, foi ainda mais forte). (GROOPPO, 2000 p. 578)

O final da década de 1960 será ainda marcado pela ascensão do movimento Black Power. Este, de acordo com Pereira, caracterizou-se pela “forte radicalização e contestação direta das estruturas segregacionistas, marcando um renascimento artístico, cultural, ideológico e político da cultura afro-americana” (2019, p. 10). Advogava pela autodeterminação e autoproteção (armada) dos negros, pela autovalorização e orgulho negro, por um nacionalismo negro e a solidariedade e conscientização dentro dessa comunidade. Fruto do movimento Black Power e de seus ideais, o Partido dos Panteras Negras foi a organização mais conhecida. Com uma estrutura pautada no marxismo-leninismo, organizava diversos programas sociais e ações junto às comunidades, realizava patrulhas armadas contra a violência policial, elegia militantes para cargos públicos e fundou dezenas de filiais no país.

Este processo de lutas foi, simultaneamente, fruto de e combustível para novas formas de percepção, novas visões e posturas diante do mundo, com grande impacto no campo musical. Primeiramente, porque, “a história da música negra dos Estados Unidos era (ou ‘é’, se formos

¹⁵ Disponível em: <<https://www.nsctotal.com.br/noticias/confira-a-traducao-na-integra-do-discurso-feito-por-martin-luther-king-ha-50-anos>>. Último acesso em 19/10/2020.

¹⁶ Disponível em: <<https://teachingamericanhistory.org/library/document/message-to-grassroots/>>. Último acesso em 20/10/2020.

otimistas) uma história de resistência” (AZEVEDO Apud LIMA, 2017, p. 31). Compreensão que se refere ao fato de que um novo gênero não se demora a surgir quando percebe que os anteriores foram absorvidos pela cultura branca dominante. É nesse sentido que o soul surgirá como a trilha sonora “oficial” das lutas pelos Direitos Civis, incorporando elementos do gospel em um contexto de centralidade das organizações religiosas negras no movimento.

A identificação da luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos se deu com a soul music, muito pelo fato dos outros ritmos negros – blues e R&B – terem bem menos relação com o aspecto religioso. Além disso, ambos tornaram-se mais próximos do que passou a chamar-se rock’n’roll, um novo estilo musical que surgiu em meados dos anos 1950 e dirigiu-se mais fortemente ao público branco. [...] A noção de protesto pacífico engendrada pelos pastores negros, refletia a ideia de uma comunidade racial integrada e pacífica, o que não significava acrítica e apática. A soul music propunha uma ideia de integração (ou comunhão, para usar um termo religioso) possível entre brancos e negros. (LIMA, 2017, p. 31-32)

Como visto, esta proposta pacifista e integradora se dissipa a partir da segunda metade da década de 1960 em razão da continuidade (ou até mesmo intensificação) de ataques contra a comunidade negra e seus líderes – cujo ápice foi o assassinato de Luther King, em 1968. A partir de então, com o surgimento dos Panteras Negras e do fortalecimento de um orgulho negro, os protestos ganham mais tons de revolta, de violência e explosão. Esse é o momento que o funk toma conta, fundindo o soul com elementos do rock and roll e sintetizadores, com mensagens de exaltação da cultura, da diferenciação e da estética negra. Sendo assim, no funk, “o que mais importava era o ritmo, o entrosamento entre baixo e bateria e narrativas que falavam da realidade das comunidades negras” (LIMA, 2017, p. 35).

O funk é mais agressivo, sexual, mais “swingado” e raivoso, não vai ao culto, mora nas ruas dos guetos e se propõe a relatar a realidade das mesmas. É gasolina, é Black Power, e teve seu marco na música “Say it loud: I’m black and I’m proud” (1968), de James Brown, aquele que se tornou seu maior expoente.

Algumas pessoas dizem que temos muita malícia, outras dizem que é muita coragem
| Mas eu digo que não vamos parar de nos mover até conseguirmos o que merecemos
| Temos sido contrariados e temos sido vasculhados | Temos sido tratados mal, digo
com tanta certeza quanto seu nascimento | Tão certo quanto são necessários dois olhos
para fazer um par (huh!) | Irmão, não podemos desistir até conseguirmos nossa parte
| Diga alto, sou negro e tenho orgulho! | Diga alto, sou negro e tenho orgulho! | Mais
uma vez, diga alto, sou negro e tenho orgulho!¹⁷

Conforme a transição para a década de 1970 se aproxima, no entanto, o panorama político se transforma. Malcolm X e Martin Luther King já estão mortos, e os Panteras Negras perdiam cada vez mais capilaridade e organicidade junto à suas bases – fruto não apenas de

¹⁷ James Brown, “Say it loud: I’m black and I’m proud”, Disco *Say it loud: I’m black and I’m proud* (Cincinnati, King Records, 1968).

suas próprias escolhas, como priorizar processos eleitorais, mas da competência do FBI em desarticular e enfraquecer o partido. Haverá, portanto, um claro arrefecimento das lutas antirracistas que impactaram aquela geração. Além do mais, a crise global de acumulação e a mudança na conjuntura macroeconômica e social nos EUA contribuirá para a desorganização e degradação nas condições de vida dos pobres, principalmente nos guetos habitados por negros. Uma outra trilha sonora, novamente, começa a ser gestada.

Se o brilho dos anos dourados do pós-guerra já quase não reluzia em meados de 1960, na década seguinte este brilho se apaga por completo. Pobreza, desemprego em massa, violência, miséria, insegurança e instabilidade: reaparecem com força palavras que no vocabulário do período anterior às guerras eram normais. O pessimismo abate a classe trabalhadora, pois a perda do padrão de vida com o qual se acostumou avança junto ao inquestionável aumento da desigualdade social no país – especialmente sobre a parcela negra da população, que havia encampado as gigantescas mobilizações contra o racismo e por direitos civis. Foram muitos os acontecimentos que contribuíram para tal mudança de panorama, e é bem possível que algum escape durante a exposição. De qualquer maneira, os que serão aqui levantados certamente são capazes de transmitir a dimensão das contradições afloradas.

A principal transformação se deu no modelo de acumulação, passando do fordismo ao pós-fordismo. O primeiro era mais rígido, contava com uma densidade elevada de mão de obra, respondia a um maior padrão de consumo e era suscetível a desperdícios (estocagem). O segundo, “caracteriza-se principalmente pela flexibilização das relações de produção – e da produção em si –, novos meios de fluxo de mercadorias e capital e, sobretudo, inovações organizacionais” (HARVEY, 1993, p. 147). O sucesso do projeto de recuperação de países atingidos pela guerra¹⁸ resultou em um mercado internacional mais competitivo e o poderio dos sindicatos prejudicava a expansão da acumulação através do fordismo.

A consequência mais dramática da readaptação para modelos pós-fordistas, que apostavam numa mecanização acelerada do processo produtivo, no *just-in-time*¹⁹ e na redução dos custos com salários, foi o descarte igualmente acelerado da mão de obra. Ou seja, teve como resultado um desemprego estrutural – ou seja, uma quantidade de postos de trabalhos fechados que não retornaria ao mesmo número, não cabia mais no cerne do novo padrão. De quebra, as organizações sindicais, que muito se beneficiaram do período anterior, de alta empregabilidade

¹⁸ Como o Plano Marshall (reconstrução dos países aliados da Europa) e o Plano Colombo (reconstrução dos países do Sudeste Asiático).

¹⁹ Estratégia de produção que determina sua produção a partir do nível de demanda. O objetivo é não acumular estoque nem perder oportunidades de venda, podendo direcionar produtos específicos para cada nicho de mercado.

e políticas trabalhistas, sofrem um baque e perdem poder de barganha, não apenas frente a burguesia ligada aos setores que se modernizaram, mas frente ao próprio Estado. Desde a década anterior, os grupos identitários ocupavam parte desses espaços já não alcançados pelos sindicatos junto à classe trabalhadora, cada vez mais fragmentada.

Grande parte da população passa a se defrontar com o desemprego e/ou a diminuição de sua renda, passando a depender ainda mais dos programas de proteção social (como previdência, seguro desemprego, políticas redistributivas, entre outros). Contudo, como defende Wacquant (2003), este é um momento de enxugamento destes mesmos programas. O enfraquecimento do discurso keynesiano²⁰ frente à falência do Estado de bem-estar social abre a guarda para narrativas ligadas à crítica do papel do Estado como regulador da economia. São discursos que se entrelaçam com perspectivas conservadoras, que atribuem aos programas sociais a explicação da crise, tanto pelos seus altos custos como por supostamente incentivarem a vagabundagem e a militância política.

Fragilizados pela cesura administrativa e ideológica entre *welfare* e social *insurance*, estigmatizados por sua estreita associação com as reivindicações do movimento negro, marcados pela ineficiência notória dos organismos encarregados pô-los em prática, os programas ‘dirigidos’ aos pobres foram as primeiras vítimas do movimento de reação que levou Reagan ao poder em 1980 (ORFIELD & ASKINAZE, 1991 Apud WACQUANT, ano, p. 9).

Em 1974, explode o caso Watergate²¹ e, em 1975, os Estados Unidos saem derrotados da Guerra do Vietnã – o que contribui para o sentimento de pessimismo. As despesas militares, para mais, foram vultosas (tendência que será cumprida desde então). Além disso, as crises do petróleo²² estimularam a inflação e a recessão. Ao se ver compelido a cortar a própria carne, então, o governo, com ajuda da mídia e dos intelectuais da burguesia, mira nos programas sociais. Assim, o aumento das desigualdades sociais se aprofunda e “a guerra contra a pobreza vira guerra contra os pobres” (WACQUANT, 2003, p. 24).

O autor argumenta que no nível municipal este ataque foi ainda mais agressivo:

Usando como pretexto a crise fiscal detonada pelo êxodo das famílias brancas e pelo amesquinhamento das subvenções federais, as metrópoles americanas sacrificaram os serviços públicos destinados aos bairros pobres e a seus habitantes – infra-estruturas, transportes, moradia e assistência social, mas também segurança, educação e saúde. E direcionaram seus recursos para o apoio aos projetos comerciais e residenciais que

²⁰ Teoria econômica formulada pelo inglês John Maynard Keynes que dá base ao conceito de bem-estar social. Keynes defendia que o pleno emprego poderia ser conquistado através de um mercado aquecido pela atuação central do Estado, entre outras coisas, controlando a inflação, fornecendo serviços básicos gratuitamente, estabelecendo bons salários, etc.

²¹ Escândalo político envolvendo corrupção que levou à renúncia do presidente Nixon.

²² Referência à crise de 1973, gerada pelo aumento no preço do petróleo pela OPEP em sansão ao apoio dos EUA à Israel na Guerra de Yom Kippur, e à crise de 1979, disparada pela crise política no Irã.

prometem atrair grandes empresas e classes mais abastadas. Um único exemplo bastaria para indicar os efeitos devastadores dessa reversão: enquanto os custos e os lucros da medicina liberal subiam rapidamente, o número de hospitais ditos ‘de comunidade’ (ou seja, acessíveis às pessoas desprovidas de cobertura médica privada) em Chicago caiu de 90 em 1972 a 67 em 1981, descendo a 42 em 1991. (WACQUANT, p. 26)

Como irônica contrapartida pelo abandono social, o Estado compensa com policiamento político: ou se mantém enclausurado no gueto, ou será enclausurado na cadeia. E, a partir deste entendimento, o autor constrói seu argumento principal: o proceder para uma nova gestão da miséria baseada nesta dinâmica de abandono, controle e encarceramento em massa nos EUA. O foco deste projeto recai sobre as “subclasses”, majoritariamente negras e cada vez mais segregadas, constituídas a partir dessa reestruturação econômica no país. No entendimento de Eric Hobsbawm, “a sociedade de gueto da população negra natural dos EUA tornara-se o exemplo didático desse submundo social” (1994, p. 405).

Em linhas gerais, era também o contexto dos guetos nova-yorkinos nesse período. A reestruturação econômica no país e a desindustrialização feriram a base econômica da cidade. A suburbanização jogou grande parte de seus habitantes na pobreza e a ajuda federal encolheu drasticamente. Em 1975, a balança comercial da cidade estoura e quase é declarada sua falência. Contudo, novas instituições financeiras surgem para salvar suas contas, mas colocando condições de corte nos serviços e empregos públicos, aplicação de taxas inéditas sobre alguns serviços, congelamento de salários, entre outros. A prioridade deveria ser o pagamento da dívida. Segundo Harvey, ainda que a resistência a tais medidas de austeridade tivesse sido generalizada, muitas das conquistas históricas dos trabalhadores foram perdidas (2007, p. 53).

Por outro lado, as instituições preocuparam-se em promover uma imagem positiva acerca da cidade no âmbito dos negócios e investimentos. Para isso, os recursos públicos, outrora destinados à construção e manutenção de serviços básicos essenciais para os habitantes de baixa renda, passariam a ser aplicados na construção de uma infraestrutura adequada aos negócios. Simultaneamente, com incentivos fiscais e subvenções às grandes empresas. Além disso, mobilizaram as instituições de elite nova-iorquinas para venderem a imagem de um centro cultural mundial com fins turísticos, e a classe dominante passa a se abrir culturalmente às correntes cosmopolitas (ligadas à sexualidade, gênero, etc.). Harvey denomina esse momento em que NY se converte em epicentro da experimentação cultural e intelectual pós-moderna como de “neoliberalização da cultura” (Idem, p. 56).

Bairros centrais degradados são revitalizados (gentrificados) para alocar os habitantes com maior poder de consumo, empurrando os imigrantes e minorias étnicas para bairros

distantes, como o Bronx. Em um cenário que não deixava a desejar às zonas de guerra do outro lado do mundo, o local foi ocupado majoritariamente por negros e latinos após a fuga dos brancos em razão da precarização. O Bronx sofria pelo abandono estatal, pela miséria, pela violência das gangues e pelo fogo dos incêndios²³. Este é o caldo cultural do qual o movimento cultural Hip Hop emergirá, aglutinando uma juventude simultaneamente esperançosa e revoltada, e transformando a dinâmica de muitas relações sociais ali cristalizadas.

1.1. SURGE O HIP HOP

O Bronx, apesar dos problemas, fervilhava culturalmente. A trilha sonora que embalava este momento, como visto, contava com os mais pulsantes gêneros da música afro-americana, como o jazz, o blues, o soul e o funk. O fenômeno das festas de quarteirão (*bloc parties*) arrebatava aquela juventude pela magia das imensas caixas de som móveis (*sound-systems*) dispostas no meio da rua, assim como rolava na capital jamaicana, canalizando o fôlego de muitos membros de gangue para as disputas de dança. Tais festas eram poderosas formadoras de identidade, aonde os jovens se encontravam para experimentar sensações corpóreas e sonoras, trocar experiências culturais e políticas (muitas delas subversivas), e reforçarem valores e estéticas próprias (como os cabelos black).

Os responsáveis pelo som eram os DJs (*disk jockeys*) que, em equipamentos que lembram uma vitrola (as *pick-ups*), lançavam técnicas inovadoras sobre as batidas – *scratches* (ato de “arranhar” o disco para frente e para trás para produzir um tipo de som), *back to back* (repetição de trechos da música), *quick cuttings* (rápida troca de músicas) e mixagens. Os DJs também utilizavam os microfones, realizando uma série de intervenções orais com o intuito de passar informações importantes sobre o evento ou a comunidade, mensagens de paz e união, e, sobretudo, para animar o público. É possível que a oralidade dos DJs revele uma ligação com a tradição africana do griôt, pessoa responsável por aprender e transmitir as lendas, costumes e ensinamentos de seu povo através da oralidade com narrações cantadas e acompanhadas de instrumentos. No entanto, é difícil fazer esse resgate com precisão.

As intermediações faladas dos DJs, paulatinamente, ganham tanta importância que passam a demandar um personagem próprio, apenas com a função de transmiti-las: surge o MC (mestre de cerimônias, como alguns locutores eram chamados no rádio). Diante da plateia,

²³ Diante da brutal desvalorização dos imóveis e de sua degradação, as propriedades tornaram-se invendáveis. Diante disso, muitos senhorios pagaram a gangues para que incendiasssem seus prédios e pudesse receber o dinheiro do seguro.

empunhando o microfone, os MCs faziam improvisações ou apresentavam poesias escritas e ensaiadas, já semeando o solo com as sementes do que viria a ser o rap (*rhythm and poetry*). Gil Scott-Heran, autor da música “Whitey on the moon” (1970) será considerado por muitos como o primeiro MC ou rapper. Na letra, Heran intercala entre a alusão às dificuldades financeiras com formas de repetição da frase: “mas os brancos estão na Lua”²⁴. Claramente, um questionamento sobre os investimentos estatais, que priorizavam a corrida espacial em detrimento do combate à pobreza.

Junto ao avanço das técnicas de mixagem e produção dos DJs, de um lado, e do espaço ganho pelos MCs e seus raps, de outro, também floresceu a prática do break dance. Os dançarinos, denominados break boys, reservavam os centros dos bailes para suas disputas de dança, verdadeiros espetáculos para os demais frequentadores. A estética da dança era robótica, com passos que faziam alusões a movimentos e situações cotidianas para aqueles jovens, ou mesmo a eventos políticos recentes. Até hoje, um dos passos mais famoso do break é o *power move*, no qual o break boy se move em movimentos giratórios no chão, possivelmente aludindo à figura de um helicóptero, tão presente nas imagens da Guerra do Vietnã.

Em um período que, como visto, a cidade de Nova York abria suas portas para manifestações artísticas de todo o globo, apenas uma fração privilegiada dos nova-yorkinos tinham acesso facilitado a esses produtos. No submundo da cidade, onde rufavam as caixas de som nas ruas, jovens artistas faziam dos muros suas telas e das latas de spray seu pincel com tinta: eram os grafiteiros. Nesta verdadeira exposição a céu aberto, os grafiteiros ilustravam a vida sofrida, transmitiam mensagens de protesto ou simplesmente assinavam seu nome ou de seu grupo (*crew*). As ruas forneciam a oportunidade para essa parcela da juventude construir e divulgar suas opiniões e representações acerca da sociedade na qual viviam, tão desigual e excludente. Para as autoridades e opinião pública, sua arte era inferior, era sujeira.

Deste caldo cultural, então, emergem e combinam-se os quatro primeiros elementos culturais que viriam compor o movimento hip hop: O DJ, o MC, o break e o grafite. Os dois primeiros elementos formaram o rap, o suporte musical do movimento, enquanto nos outros dois se concentraram a dança e a pintura. Para que este movimento ocorresse foram fundamentais a agência de dois DJs: DJ Afrika Bambaataa (Kevin Donovan) e DJ Kool Herc (Clive Campbell). Tal encontro resultou no que viria a ser um dos fenômenos culturais mais

²⁴ Gil Scott-Heron, “Whitey On The Moon”, Disco *Small Talk at 125th and Lenox* (Nova York, Flying Dutchman Records, 1970).

populares em todo o mundo atualmente, mas para melhor abordá-lo é conveniente antes compreender suas atividades e o papel da organização Zulu Nation neste processo.

Kool Herc era um prestigiado DJ atuante nas festas de quarteirão do Bronx. Jamaicano, muitos o atribuem a paternidade do hip-hop por ter sido o pioneiro na adaptação das *sound-systems* jamaicanas para os guetos nova-yorkinos performando *toasts* (uso da oralidade durante as apresentações) e mixagem de discos. Foi sua atuação que estimulou o aumento de dançarinos que viriam a constituir a prática de break e de outros *toasters* que deram origem aos MCs. Herc também acabou inspirando outros DJs, como Joseph Saddler (Grandmaster Flash), discípulo que se tornou afamado mundialmente pela invenção do *scracht*.

Afrika Bambaataa, outro DJ e produtor de festas no bairro, também ficou conhecido por inovações técnicas na produção musical e experimentações com incorporação de outros gêneros. Por exemplo, Planet Rock (1982), que se tornaria uma de suas músicas mais famosas, utiliza referências sonoras de grupos como Kraftwerk (alemão), Yellow Magic Orchestra (japonês) e Babe Ruth (inglês). Em 1970, Bambaataa aproxima-se do Islamismo e promove uma reorientação política em sua vida (SOUSA, 2009, p. 32), criando a organização Nation of Islam (Nação do Islã) para estimular os jovens negros e latinos a largarem a violência das gangues e aprofundarem a visão crítica sobre as dificuldades sociais vividas na área. Em 1973, seu ativismo resulta na formação do movimento Zulu Nation.

Um dos princípios norteadores da Zulu Nation é a defesa incondicional que esta faz dos conhecimentos da cultura de rua. As justificativas para esse engajamento estariam amparadas no princípio religioso da crença em um Deus Único, que poderia ter nome de Jehovah, Allah, Jah, etc. O nome aqui não importa, pois na concepção da Zulu Nation, esse Deus é o responsável pela existência de toda humanidade, independentemente do seu sexo, etnia, religião ou nacionalidade. Daí o empenho e o compromisso de superar o “racismo e o ódio”, as verdadeiras doenças da terra. Orientado, agora, por esses novos preceitos Bambaataa faz deles os principais instrumentos para combater o racismo e as frequentes brigas que ocorriam entre as gangues de rua e que devastavam o cotidiano do Bronx nas décadas de 1960 e 1970. (SOUSA, 2008, p. 33).

Da mesma forma, a Zulu Nation defendia valores de paz, justiça, igualdade racial e social, direito ao trabalho e à educação.

Bambaataa, que já havia se deslumbrado com a habilidade de Kool Herc e acompanhava de perto as transformações que ocorriam, deu um nexo para essa trama de manifestações artísticas e políticas que emergiam das ruas do Bronx sob a insígnia do hip-hop.

Unindo então estas quatro expressões artísticas, provenientes das ruas dos guetos, Bambaataa sente a necessidade de denominá-las e cria então o termo hip hop, que significa saltar - to hop, em inglês -, movimentando os quadris - to hip -, no dia 12 de

novembro de 1974, um ano depois da fundação da Zulu Nation (MOTTA & BALBINO, 2006, p. 15).

Fazendo jus ao compromisso político-pedagógico fixado nos preceitos da Zulu Nation para a constituição do hip hop, Bambaataa evidencia e distingue um quinto elemento, compartilhado entre e norteador para os demais elementos do movimento: o conhecimento. Esse elemento ressalta a importância da conscientização social, da instrução e da salvaguarda da história e das tradições culturais. Bambaataa acredita que o acesso ao conhecimento é fundamental para capacitar comunidades marginalizadas e fomentar mudanças benéficas. Ele e a Zulu Nation desempenharam um papel crucial na disseminação dessa ideia de consciência e educação por meio de eventos e iniciativas comunitárias com o hip hop.

O conhecimento é a base para os demais elementos do movimento, o elo entre eles, e o que distingue a filiação dessas expressões culturais ao movimento. Nesse entendimento, por exemplo, o rap que não estiver comprometido com a tomada de consciência para a transformação social não deve ser reconhecido como parte do hip hop. Em entrevista para Alexandre Buza, o artista Alexandre de Maio reitera essa compreensão.

É no quinto elemento que o hip-hop se diferencia na música, nas artes plásticas, nos toca-discos, e na dança. Conhecimento é a chave, a história mostrou que a verdadeira revolução se faz pela educação. (MAIO Apud Buzo, 2010, p. 35)

Assim como a maioria dos fenômenos culturais enraizados na tradição africana e germinados na periferia, o hip hop foi inicialmente invisibilizado pela indústria cultural. Contudo, pela relevância que o hip hop conquistava para além das fronteiras do Bronx, passa a ser cada vez mais difícil desconsiderá-lo. Sendo assim, a partir de sua entrada na indústria cultural, o hip hop atinge proporções globais. Através da exportação de filmes que representavam os guetos, as gangues e o cotidiano precário e violento de seus habitantes (até hoje os aspectos positivos da periferia raramente são explorados pelas produtoras de Hollywood), vários elementos do hip hop foram veiculados. A circulação através das rádios, videoclipes, da venda de fitas e discos favoreceu, especialmente, o crescimento da expressão musical do movimento: o rap.

Hoje em dia, o rap é o elemento mais influente do hip hop, ao ponto de ser confundido com o hip hop em si por muitas pessoas – “está tocando um hip hop”. Desde a década de 1970, os rappers produzem críticas e representações sobre o contexto social em que estavam envoltos, demonstrando não apenas a faceta cultural do rap, mas também o potencial político. Através das canções, é possível pensar sobre o contexto sócio-político de uma determinada época e local – o que, segundo Camargos, é um “desdobramento de uma postura que, no lugar de uma história

dos objetos e das práticas culturais, lança-se na direção de uma história cultural do social” (2015, p. 18).

Portanto, o rap, desde suas origens, foi impulsionado por um movimento permanente de apropriações, incorporações e recombinações. Logo, assumiu uma multiplicidade de formas – muitas vezes pouco coesas – ao desembarcar em cada canto do globo através do consumo cultural (CAMARGOS, p. 38). No Brasil, assim como em vários países, foi apropriado estabelecendo relações com as práticas e questões já existentes no local, e reagindo com as mesmas de maneira a rapidamente tornar-se uma importante “voz da periferia”.

1.2. BRASIL: FINS DO REGIME BURGUÊS-MILITAR E A DÉCADA PERDIDA

A indústria cultural foi a principal responsável por exportar do Bronx elementos da cultura hip hop em direção a outras partes do mundo. Aqui, a influência destes elementos se fez sentir primeiro nas atividades culturais da juventude periférica paulistana a partir de fins da década de 1970. A figura de Nelson Triunfo é emblemática nesse sentido, pelo fato de ser um negro nordestino que migra para a capital paulista em busca de melhores oportunidades. Um dançarino de soul e funk com a consciência política afetada pelos movimentos por direitos civis e *black power* nos EUA que, após o desembarque do hip hop no país, torna-se um grande b-boy. Na verdade, torna-se um dos pais da cultura hip hop no Brasil, mas importa contextualizar que Brasil era esse.

Em fins da década de 1970, as amarras da ditadura burguesa-militar já se faziam sentir mais frouxas. Isto porquê, passada a fase da contrarrevolução terrorista iniciada pelo golpe, que tinha como metas o crescimento econômico e a sanitização do cenário político interno, o núcleo dirigente do regime pretendeu readequar os meios de dominação através de um regime democrático restrito. Segundo Lemos, “tratava-se de refazer a equação coerção-negociação na dinâmica da dominação política, ampliando-se a esfera desta e reduzindo-se a daquela” (2014, p. 132). Neste sentido, o governo aprova uma nova Lei de Segurança Nacional, que favorece presos políticos, aprova a EC nº11 que revoga os atos institucionais e complementares, extingue a pena de morte, banimento e prisão perpétua e possibilita a formação de partidos políticos (momento no qual funda-se o PT).

Trata-se de uma transição pelo alto, com um novo centro político composto por grupos dirigentes da ditadura e oposicionistas de linhagem liberal-democrática. Como aponta Lemos, “dar-se-ia, assim, o reordenamento jurídico-político-institucional tutelado pelas Forças

Armadas, mas com as forças civis incorporadas ao projeto transicional cumprindo importante papel na negociação e legitimação dos passos dados” (LEMOS, p. 135). Não à toa, o primeiro governo da Nova República (1985-1990) teve a frente Tancredo Neves e José Sarney, revelando que apesar das importantes mudanças que viriam, também haveriam muitas continuidades políticas em relação ao governo militar. A Constituição de 1988, para o autor, significou a pactuação de outro regime, híbrido, mas dirigido por representantes políticos das classes dominantes. Consuma-se, formalmente, a meta estratégica do processo contrarrevolucionário instalado com o golpe.

A partir da segunda metade dos anos 1970, no âmbito econômico, já estava exposto o derretimento do “milagre econômico” obtido inicialmente pelos militares. Entre as causas está o profundo endividamento externo usado para alavancar tal modernização, cobrando sua fatura quando sobem as taxas de juros no mercado internacional em razão da crise pelo aumento nos preços do petróleo. O processo inflacionário seguia galopante mesmo com o “cruzeiro novo”, resultando para os trabalhadores em cada vez menor poder de compra. A recessão aprofundava o desemprego e diminuía salários, expondo as marcas da repressão aos sindicatos e do controle sobre a justiça trabalhista. As pressões sociais borbulham²⁵ cada vez mais, acelerando o desgaste político do regime e antecipando os planos de abertura.

A década de 1980, em continuidade, fica conhecida como “a década perdida”. Os problemas derivados do plano adotado para o crescimento econômico se aprofundam – desemprego, inflação, desigualdade social, insegurança, estagnação. Em 1980, a balança comercial apresenta um déficit de R\$ 2 bi e dois anos depois o Brasil recorre aos EUA e ao FMI por ajuda financeira. Contudo, as condições do resgate envolviam pesadas medidas de cortes com gastos sociais além de, claro, alinhamento geopolítico aos EUA²⁶. Assim, aprofunda-se a crise social e o problema não se resolve. Em 1984 a inflação bate 210%, o país contrai mais dívidas e, em 1987, declara moratória unilateral, o que lhe rende sansões. De acordo com Kliass, foi um “período que antecedia os difíceis anos que viriam na sequência, com a espiral hiper-inflacionária e os sucessivos planos de estabilização que se seguiram ao Plano Cruzado”²⁷.

²⁵ Dois exemplos significativos são as greves no ABC Paulista (1978-80) e a campanha pelas Diretas Já (1984).

²⁶ FARIELLO, Danilo e OLIVEIRA, Eliane. O mês em que o Brasil faliu. O Globo, 01/09/2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/o-mes-em-que-brasil-faliu-5976901>>.

²⁷ 34 KLIASS, Paulo. O golpe de 1964 e a modernização conservadora. Carta Maior, 2014. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Coluna/O-golpe-de-64-e-a-modernizacao-conservadora/30607>>.

A indústria cultural, por sua vez, tem na década de 1970 seu período de maior pulsão e fortalecimento. Isto pode ser explicado pelo fato de que “sua expansão interessava profundamente à ideologia do ‘desenvolvimento com segurança’ vigente no período” (Dias, 2000, p. 55), a tal da “modernização-conservadora”. Em nome da segurança nacional, portanto, foi concedida toda a infraestrutura necessária para sua implantação, visando a integração nacional através destes aparatos ideológicos. Em 1970, 24,1% dos domicílios possuíam televisores, já em 1980, 56,1%²⁸. Dias aponta ainda que a produção norte-americana possuía ainda mais presença na TV do que atualmente, o que auxilia no entendimento sobre o desembarque facilitado dos elementos do hip hop em nosso solo. Além disso, em 1979, o mercado fonográfico brasileiro se torna o quinto maior do mundo, com ampliada circulação de discos internacionais (DIAS, 2000, p. 58).

A repressão e censura a artistas, espaços e produtos culturais considerados alternativos ou antagônicos ao regime era a outra faceta do monopólio das mídias e das indústrias culturais no cenário mais geral da cultura brasileira, numa relação de afinada simpatia com a nova nação que pretendia-se erigir. Esta nação, por certo, mistificava e alienava a realidade sociocultural da sociedade brasileira, reforçando o mito da democracia racial ao mesmo tempo que procurava formatar a consciência nacional através de produtos culturais apologéticos à visão de mundo da elite branca e cristã.

1.3. DOS BAILES BLACKS PARA AS RUAS: O DESABROCHAR DO HIP HOP BRASILEIRO

Contudo, a cultura dominante não é capaz de controlar toda a experiência humana, e nas periferias das metrópoles floresciam práticas que se relacionavam com a indústria cultural para além da simples assimilação: os bailes black. Os bailes black tiveram um papel fundamental para a capilarização de elementos da cultura negra que vinham sendo gestados ao norte do continente, realizando este encontro com as tradições afro-brasileiras. Por outro lado, recebiam críticas por parte do movimento negro nascente por supostamente serem importações de uma realidade que não poderia dialogar com a identidade do negro brasileiro. Além disso, não demoraram a sofrer as pressões da cultura dominante em seu formato burguês-militar, guardiões da “democracia racial” ameaçada. Este é um fenômeno importante para compreender a germinação do hip hop que estava por vir.

²⁸ Mídia dados, SP: Grupo de Mídia, 1996, p. 73.

Nos anos 1970, o soul e o funk aportavam em solo brasileiro categorizados igualmente como *black music*, que também abarcava músicas de origem negra estadunidense com elementos rítmicos e harmônicos similares. Por esta razão, foram batizados de “bailes black” os eventos que chegavam a concentrar em uma só noite milhares de jovens negros embalados pelos ritmos. No Rio de Janeiro, o “Baile da Pesada” foi o evento pioneiro, abrindo as portas para o que viria a ser o “movimento Black Rio”. Na cena carioca, inclusive, a predominância do funk e a chegada do *miami bass* fundaram-se para formar o funk carioca. Em São Paulo, se destaca a relevância das festas do grupo Chic Show, que chegaram até mesmo a receber o próprio James Brown, em 1978²⁹.

Em pleno regime militar, uma juventude negra e periférica, que cultivava elementos estéticos de valorização da beleza negra (como indumentária e penteados) numa sociedade estruturalmente racista, começa a se reunir em número cada vez maior, fortalecendo laços de solidariedade e de construção de identidades alternativas e de oposição àquela sociedade. A existência dos bailes black, por si só, representa uma mudança de postura frente à falsa integração social pregada pelo mito da democracia racial.

Por sua vez, existiram bailes como a “Noite do Shaft”, produzidos por Dom Filó, que elevavam o grau de consciência política sobre essas questões:

Nos bailes “A Noite do Shaft”, realizados aos domingos, além da música black, havia a projeção de imagens do filme, festivais de música negra e fotografias de frequentadores tiradas durante o baile o que, como comentou Filó, tinha o efeito de promover a autoestima dos participantes. Isso atraiu mais e mais jovens negros para os eventos. A inovação estava, justamente, na atitude de Filó que, durante os intervalos entre as músicas, ou mesmo durante elas, pegava o microfone e falava sobre a importância de estudar, não se deixar levar pelas drogas e pela violência. Mensagens e ao mesmo tempo convocações para mudar comportamentos e atitudes de quem estava lá, em busca de diversão e algo além (...). (LIMA, 2017, p. 51)

Grande parte da opinião pública massacrou os bailes, acusando os mesmos de promoverem uma espécie de racismo reverso. Por trás dos ataques, a ideia de que a valorização de uma identidade negra e a conscientização (mesmo que, em regra, difusa) sobre o racismo estrutural não serviriam para a realidade brasileira, pois aqui imperaria a democracia racial, a mestiçagem harmônica. Por outro lado, uma fração do movimento negro ligada ao nacionalismo acusava os bailes de importar acriticamente essas práticas culturais para o contexto brasileiro, radicalmente diferente. Ocorre que o que era transmitido através dos bailes black estava distante de ser alienação, mas uma assimilação construída sobre uma experiência compartilhada.

²⁹ Disponível em: <<https://www.gazetaesportiva.com/times/palmeiras/voce-sabia-baile-no-palmeiras-recebeu-james-brown-e-combateu-preconceito/>>. Último acesso em 22/10/2020.

É justamente a luta dos negros pelos direitos civis nos Estados Unidos, aliada aos movimentos de independência das colônias na África, que vão fornecer uma nova perspectiva para o entendimento das questões do movimento negro no Brasil naquele momento. Aos poucos a noção de que a questão racial era, na verdade, comum a todos os negros, e que a união deles os faria mais fortes, foi proporcionando o surgimento de instituições e pequenos movimentos com viés político, que buscavam denunciar o racismo e organizar a comunidade negra. (Lima, 2017, p. 82-83)

A construção de identidades frente ao racismo estrutural unia essas experiências, levando em consideração o poder que, neste lado do atlântico, tem o compartilhamento de experiências diáspóricas.

Enfim, o crescimento dos bailes resultou numa maior organização e competitividade a partir da conformação de equipes de som, que futuramente tornaram-se contratadas de grandes gravadoras, já mais atentas a essa fatia do mercado. A partir de então, surge uma prateleira de discos com artistas brasileiros voltados para o soul (Gerson King Combo, Toni Tornado, Carlos Dafé, Sandra Sá, Tim Maia, entre tantos outros) e cada vez mais artistas de MPB se interessam por produzir músicas do tipo. Entretanto, ao longo dos anos 1980, os bailes black foram se extinguindo por fatores diversos, e um deles foi atribuído à chegada das discotecas (estando a música disco num formato mais mercadológico, pronto para o consumo acrítico, alienante).

Nos bailes blacks brasileiros, diz a rapper Sharylaine, as pessoas vaiavam, ficavam de costas chamavam a discoteca de música de branco. Já estava tendo nessa época uma mudança que era um funk mais eletrônico, mais comercial inclusive misturado com a discoteca. (...) Nos anos 80, as equipes de bailes blacks partem para as grandes emissoras de rádio FM. (SANTOS, 2002, p. 53)

Considera-se, então, que os bailes – direta ou indiretamente – acabaram fortalecendo naquela juventude sentimentos de pertencimento a uma identidade negra, global e local, que se manifestavam na linguagem, na estética, na corporalidade. Esse é um fator que ajudou a pavimentar o solo para que o hip hop aqui prosperasse através do seu elemento mais corporal: o break dance. Há, portanto, uma linha de continuidade entre as disputas de dança nos bailes e o break dance. Este, no entanto, carrega mais diretamente as marcas de uma “cultura de rua”, do underground, em seus passos e na sua postura. Não por acaso, as ruas foram o espaço procurado pelos praticantes do break diante das tensões com os outros tipos de dança praticados nos salões dos bailes.

Em São Paulo, na Rua 24 de Maio, em frente ao Shopping Grandes Galerias, os b boys inicialmente se fixaram. Um fator explicativo para tal escolha era a venda de revistas especializadas e de discos de *black music* em algumas de suas lojas. Além disso, o local já era um tradicional ponto turístico da cidade, o que aumentava a visibilidade sobre as disputas de dança. Nelson Triunfo, dançarino destacado do funk, que já havia participado do disco “Black

Soul Brothers” (1977), liderava este movimento com seu grupo Funk & Cia. O pioneirismo, a liderança e o talento de Nelson Triunfo o alçaram ao posto de fundador do hip hop no Brasil. Em 1987, estes jovens transferem suas atividades para o largo na estação de metrô São Bento, e ali permanecem.

O break dance foi, portanto, o carro-chefe do hip hop nesses momentos iniciais – o que não significa dizer que percorreu sozinho esses espaços. Ou seja, mesmo que em menor escala e, muitas vezes, como prática secundária dos próprios b. boys, ali já estavam o grafite e o objeto dessa pesquisa, o rap. Como visto, a indústria cultural veiculava seus elementos através de seus filmes, revistas, discos, etc., mas os bailes black também foram fundamentais para que chegassem nos ouvidos do público. Camargos explica que o rap, “por ser um estilo musical que se utilizava de fragmentos e texturas sonoras de outras composições, as vezes conhecidas pelo público, e pela sua semelhança com o *miami bass*, era chamado, ironicamente, de ‘funk falado’ ou ‘tagarela’” (2015, p. 43).

Sendo assim, mesmo que em um primeiro momento o rap tivesse uma apresentação difusa e o ritmo ainda ligado a uma proposta mais dançante, sua construção em solo brasileiro se inicia quando os jovens passam a reconhece-lo como gênero autônomo e, paulatinamente, se apropriam de sua linguagem para desenvolvê-la nas ruas. De acordo com Félix, foi no Largo São Bento que as primeiras exibições de rap surgiram, acompanhando a apresentação dos b. boys.

Não havia inscrição prévia para exibições, o espaço ficava aberto para quem entendesse que tinha algo interessante para dizer, ou cantar. As letras das músicas eram sempre românticas ou satíricas e a parte lúdica dominava enormemente as inspirações daqueles primeiros compositores de rap. (FELIX, 2005, p. 76-77)

O autor ainda explica que, mediante o aumento dos grupos de rap e do público interessado, as gravadoras se interessaram em produzi-los – inclusive aquelas ligadas às equipes dos bailes black. Em 1987, a Equipe Kaskatas produz o primeiro disco de rap do Brasil, uma coletânea chamada “A ousadia do rap”. No ano seguinte, a gravadora Eldorado, ligada à cena do rock, lança a coletânea “Hip-hop cultura de rua” quase simultaneamente ao lançamento da coletânea “O som das ruas”, pela gravadora Chic Show. São os primeiros passos para uma constituição mais autônoma da cena do rap brasileiro, que se afasta progressivamente dos bailes em direção às ruas, alterando sua visão de mundo conforme se defronta mais conscientemente com o contexto das mesmas. O resultado desta tendência, no entanto, se apresentará com mais força na década de 1990.

2. PRIMEIRA FASE (1988-2003)

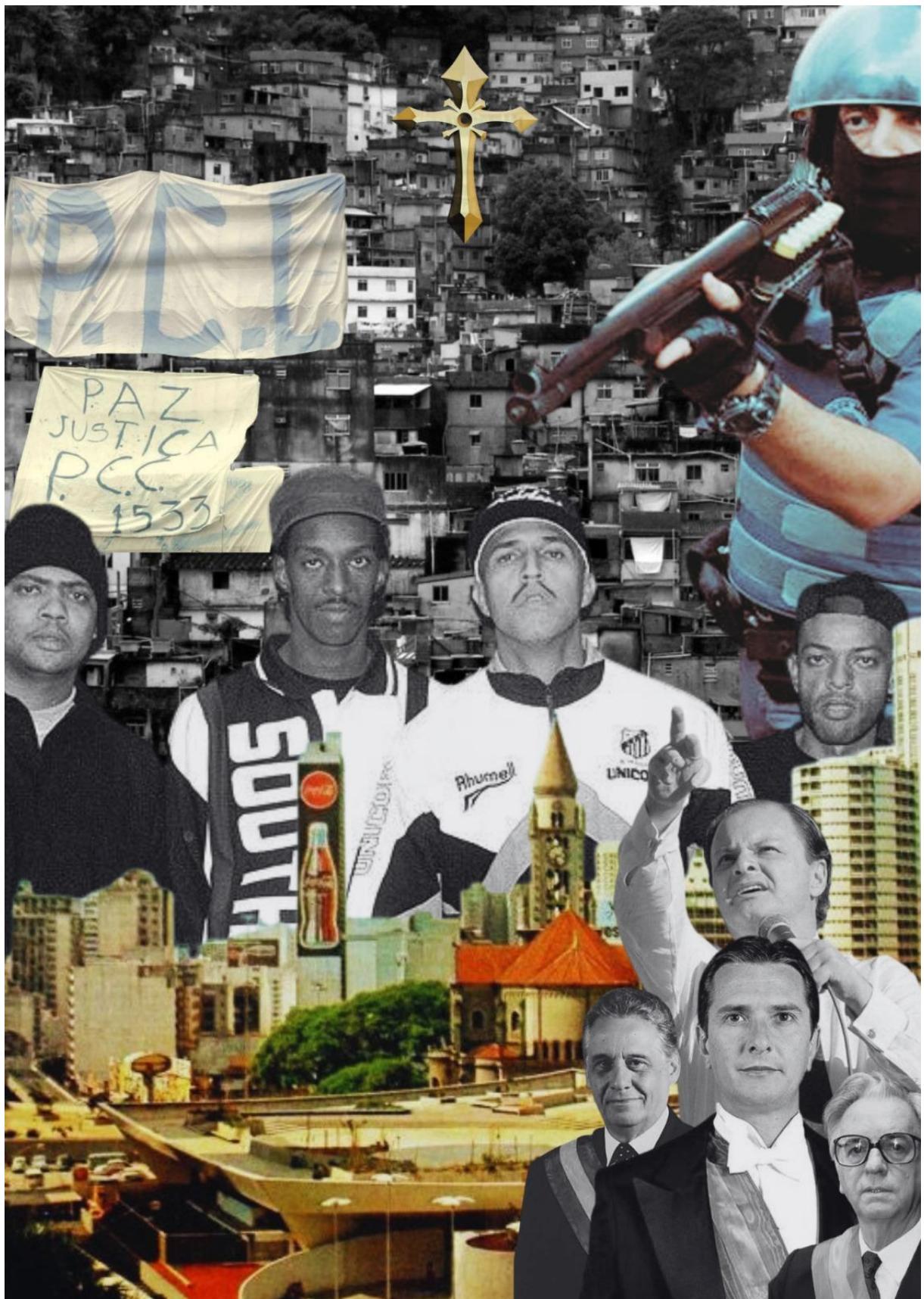


Imagen 3 – Capa Primeira Fase | Fonte: Arte por Juliana Silva, 2023.

Eu era a carne, agora sou a própria navalha

(Mano Brown)

O neoliberalismo é uma doutrina socioeconômica cujo arco teórico foi sendo formulado pelos economistas Friedrich Hayek e Milton Friedman desde os anos 40. Nos anos 80, diante da crise do *Welfare State*, se torna hegemônico entre os países de capitalismo avançado e, durante os 90, após a queda do socialismo real, em países ex-soviéticos e latino-americanos (ANDERSON, 1995). Porém, em alguns países periféricos como o Brasil, sua implementação se orienta por diversas imposições do Fundo Monetário Internacional (FMI) como condição para a concessão de socorro financeiro.

A partir do resgate de preceitos ligados a um liberalismo que antecede ao capitalismo monopolista, o neoliberalismo, segundo José Paulo Netto, apresenta “uma argumentação teórica que restaura o mercado como instância reguladora societal elementar e insuperável, e uma proposição política que repõe o Estado mínimo como única alternativa e forma para a democracia” (1995, p. 77). Na prática, contudo, busca construir um Estado militante em prol dos monopólios, que derrube os mecanismos democráticos de controle ao movimento do capital.

David Harvey, célebre estudioso do tema, expõe o padrão de distorção do Estado neoliberal diante das variadas experiências objetivas analisadas por ele em sua obra:

Em caso de conflito, o Estado neoliberal típico tende a ficar do lado do clima de negócios favorável em detrimento, seja dos direitos (e da qualidade de vida) coletivos do trabalho, seja da capacidade de auto-regeneração do ambiente. (...) favorecem a integridade do sistema financeiro e a solvência das instituições financeiras e não o bem-estar da população ou a qualidade ambiental. (HARVEY, 2005, p. 79)

Armando Boito Jr. (1996) observou a nova hegemonia burguesa pautada no neoliberalismo que se constituía no Brasil. Para além dos resultados eleitorais, a burguesia foi capaz de cimentar ideologicamente sua nova plataforma sobre o senso comum, logo, também sobre as classes populares. A abertura ao capital imperialista, a privatização e a desregulamentação das relações trabalhistas eram objetivos fundamentais. Além disso, eliminar o “custo Brasil”, ou seja, privatizar os serviços públicos básicos, reduzir as políticas sociais e cortar impostos e funcionários públicos, tornou-se a ordem do dia.

Durante a década de 1990, então, o Brasil implanta uma política econômica neoliberal. Da convencionalmente chamada “década perdida”, herda o problema inflacionário e o calor

político que envolveu a Constituição de 1988. A adoção oficial da cartilha de Mont Pèlerin³⁰, portanto, foi a saída mais rápida encontrada pelos grupos do bloco de poder, temerosos quanto ao fortalecimento dos movimentos sociais subalternos, frente à crise de hegemonia burguesa e à precária institucionalidade democrática recém-instalada (MACIEL, 2011).

Diante da ascensão dos representantes de esquerda nas pesquisas, o empresariado apostou todas suas fichas no “outsider” Collor. Este, assim que toma posse, anuncia o Plano Collor, um programa economicamente ortodoxo que tinha como estratégia a contenção da inflação galopante. O Plano tomou uma série de medidas administrativas restritivas neste sentido, mas cabe destacar o agressivo programa de privatizações de estatais e o confisco dos ativos de contas correntes e aplicações financeiras, que impactaram diretamente a pequena burguesia e a classe média.

O foco das privatizações se deu sobre os setores de siderurgia e petroquímico/fertilizantes – ao todo, foram vendidas 18 empresas estatais por menos de 6 milhões de dólares³¹. Além disso, tem início um intenso enxugamento (assim chamado pelos economistas liberais) do funcionalismo público federal, com um corte de cerca de 92 mil servidores ativos em quase 3 anos³². Combinados, tais elementos geraram uma abundante massa de desempregados escoados para a informalidade, subemprego, criminalidade ou mendicância – principalmente na Grande São Paulo, berço dos principais grupos de rap do período³³.

Apesar disso, a mídia corporativa encampava apaixonadamente o ataque às políticas e aos órgãos públicos, garantindo que o mal-estar geral da população fosse canalizado para eles.

Atribuir todas as causas à incompetência genérica do Estado brasileiro permitia ressaltar o novo foco – gerenciar de maneira privada, concorrencial e lucrativa políticas públicas voltadas para a maioria da população. Incompetência e ineficácia também imputadas aos funcionários públicos, acusados de deformações por estarem distantes da concorrência no mercado de trabalho. (FONTES, 2010, p. 273)

Especialmente ao funcionalismo público, sim, mas a todo o mundo do trabalho apontava a narrativa economicista, que culpava os trabalhadores e propagava sua extinção em razão de sua própria ‘incompetência’ frente à tecnologização. Durante a construção deste cenário, os

³⁰ A Sociedade Mont Pèlerin foi fundada em 1947 com o intuito de promover os valores de um novo liberalismo. A influência de seus membros, como Friedrich Hayek, Milton Friedman e Ludwig von Mises, segue referenciando as experiências neoliberais ao redor do mundo.

³¹ CEZARINI, Victor. O Programa Nacional de Desestatização na década de 90. Terraço Econômico, 2020. Disponível em: <l1nq.com/OdLIP>. Acesso em: 18/04/2022.

³² BARONE, Isabelle & JASPER, Fernando. De Collor a Bolsonaro: quem aumentou e quem diminuiu o quadro de servidores em seu governo. Gazeta do Povo, 2022. Disponível em: <l1nq.com/v5FrE>. Acesso em: 15/07/2022.

³³ FILHO, Calino Pacheco. Emprego e Salário: Saldos do Governo Collor. Revista Indicadores Econômicos FEE, vol.20, nº3 (1992). Disponível em: <l1nq.com/Q0nvh>. Acesso em: 20/05/2022.

sindicatos mais combativos assumiam um caráter cada vez mais defensivo, enquanto os “sindicatos de resultado”, como o Força Sindical, optam por jogar o jogo do patronato para minar por dentro a organização trabalhadora.

Após o fracasso de seu programa econômico, somado a um enorme escândalo de corrupção, Collor abandona o cargo. Seu sucessor, Itamar Franco (1992-1994), herda a crise inflacionária e os problemas fundamentais do governo anterior. Já FHC (1994-2002), o “Príncipe da Sociologia”, trouxe a racionalidade burguesa que faltava a Collor. Mas o receituário de intensas expropriações primárias, secundárias, privatizações e a violência sobre os sindicatos e movimentos sociais são alguns dos principais elos que os unem.

Os oito anos de FHC no poder são de estabilização monetária e alucinada desmontagem do parque produtivo nacional. A partir de uma enxurrada de privatizações, desindustrialização covarde subserviêncial à ordem globalizante, nos convertemos “em país do cassino financeiro internacional” (ANTUNES, 2005, p. 22). O desemprego torna-se ainda mais ampliado – o 2º maior colocado do mundo neste critério em números absolutos³⁴. Os direitos trabalhistas, já insuficientes, viram alvo de brutal ataque e desregulamentação através de inúmeras medidas e decretos que também apontaram para o desmonte da previdência³⁵.

A grande mídia foi um importante sustentáculo para o sucesso da implantação do neoliberalismo no país. Rodrigo de Carvalho analisou o papel da imprensa escrita durante a “Era FHC” e constatou que os principais jornais estiveram “comprometidos com a aplicação do neoliberalismo no Brasil por entenderem que não haveria alternativa naquele momento”, e consideravam que o mercado seria o mais eficiente mecanismo de regulação social (2016, p. 269). Junto à TV e ao rádio, foram aparelhos ideológicos fundamentais para o avanço da reestruturação econômica no país.

Segundo dados fornecidos pelo IPEA³⁶, as taxas de pobreza e de pobreza extrema somadas mantiveram-se superior à 40% durante o governo Collor, caindo e mantendo-se em um patamar de 34% entre 1993 e 2003. Em janeiro de 2002, a Revista VEJA estampava em sua capa a seguinte matéria: “Miséria, o grande desafio do brasil: a pobreza extrema de 23 milhões

³⁴ FUTEMA, Fabiana. Brasil é o 2º do mundo em desemprego. Folha de São Paulo, 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro/ult91u48168.shtml>>. Acesso em: 20/05/2022.

³⁵ MARTINS, Jorge Luis. Refrescar a memória: os direitos trabalhistas no governo FHC. Correio da Cidadania, 2014. Disponível em: <<https://www.correocidadania.com.br/politica/10165-22-10-2014-refrescar-a-memoria-os-direitos-trabalhistas-no-governo-fhc>>. Acesso em: 24/06/2022.

³⁶ HENRIQUES, Ricardo. Desigualdade racial no Brasil: evolução das condições de vida na década de 1990. IPEA, Texto para discussão nº 803, 2001.

de brasileiros é uma tragédia que não pode mais ser ignorada”³⁷. Segundo os critérios, esse é o número de pessoas que não tinham condições de alcançar uma alimentação produtiva mínima de 2.000 calorias diárias.

Realizado um recorte racial, os dados apontam para a alarmante taxa de 64% de negros e pardos sobre a totalidade de pobres no país, e cerca de 68% sobre a totalidade de indigentes. São percentuais que apontam para um aprofundamento estrutural da histórica desigualdade étnico-racial brasileira, afetando ainda mais a população negra em quase todas as dimensões da vida social, como distribuição de renda, educação, condições habitacionais, trabalho infantil, vulnerabilidade à violência, consumo de bens duráveis, entre outros.

Não é o neoliberalismo que inaugura a desigualdade racial no país, é claro, pois desde o contexto inicial de invasão e ocupação deste território pelos portugueses, se instituiu um modo de produção baseado na escravidão de pessoas negras que vigorou por mais de 300 anos. Abdias do Nascimento (1978) demonstra como, desde então, a liberdade dos negros enfrenta consecutivos projetos cujo objetivo último é sua obliteração como entidade física e cultural. São projetos genocidas que envolvem o embranquecimento da raça e da cultura, visando sua opressão e liquidação coletiva.

Tão antigas quanto as opressões raciais, porém, são as lutas de resistência contra elas. Os negros que fortaleceram as lutas abolicionistas continuavam a luta de negros revoltosos, fugitivos e aquilombados dos séculos anteriores. O século XX, por sua vez, conheceu entidades e organizações culturais e políticas como a Frente Negra Brasileira (FNB), o Teatro Experimental do Negro (TEN) e o Movimento Negro Unificado (MNU). Este, fundado durante a ditadura empresarial-militar³⁸ e pautado em referenciais marxistas, criticava o integracionismo e a dissociação entre raça e classe social.

Como será melhor descrito à frente nesta pesquisa, o engajamento político assumido pelos rappers brasileiros da “primeira escola” demonstra continuidade com essas lutas. O tópico seguinte se debruça, portanto sobre a construção do paradigma de engajamento político entre os rappers, e como essa construção foi influenciada e reelaborou referências de lutas culturais e políticas anteriores e contemporâneas a ela para reagir à barbárie neoliberal.

³⁷ LOPES, Marcos Rogério. Em 1990, miseráveis invadiram as grandes cidades do país: moradores de rua aumentavam em velocidade vertiginosa nas grandes cidades 27 anos atrás. VEJA, 30 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/reveja/em-1990-miseraveis-invadiram-as-grandes-cidades-do-pais/>>. Acesso em: 28/08/2022.

³⁸ Nomenclatura proposta por Pedro Campos (2012) para destacar o apoio dos empresários, sobretudo, da construção civil, ao governo dos militares.

2.1. A CONSTRUÇÃO DE UM PARADIGMA

Significativa parte da população negra brasileira habita nas metrópoles da região Sudeste, especialmente nas favelas, periferias e subúrbios³⁹. De um lado, foram esses os locais da urbe mais diretamente afetados pelas consequências das medidas neoliberais enquanto, de outro lado, passaram a figurar no debate público e nas políticas de segurança pública como zonas de exclusão e de controle. Hélio Luz, chefe da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro nos anos 90, corroborou: “Eu faço política de repressão, (...) mantendo a favela sob controle. (...) A sociedade é injusta e a nossa função é manter essa sociedade injusta”⁴⁰.

Do interior dessas zonas de exclusão, “o rap surge como o principal registro do apartheid social” (SILVA, 1998, p. 14). Um registro nada contemplativo, mas ativo, e produzido com uma “substância venenosa”⁴¹ pela caneta dos artistas que viviam aquele cotidiano. Com coragem e desfaçatez, emprataram e serviram ao “sistema” um veneno puro, sem açúcar ou adoçante, e lhe forçaram goela abaixo. Na fórmula, versos e batidas que corroíam as narrativas de sustentação ideológica da elite branca brasileira, como a consagrada ideia de um Brasil cordial e racialmente democrático.

Um álbum cabível de ser um dos mais representativos da proposta, e que passou a ser cada vez mais compartilhada entre os agentes da cena durante o período, é *Raio-X do Brasil* (1993), do grupo Racionais MC's⁴². No álbum em questão, fica evidente uma construção estética pensada para potencializar o valor das mensagens veiculadas pelas poesias. Estampado no encarte, da capa à contracapa, na construção das batidas e, claro, no teor das rimas, estão combinados os elementos primordiais para a produção de sentidos acerca da arte, da cultura e da política na sociedade, que esses e outros artistas objetivaram transmitir.

A construção das batidas do disco foi outra esfera pensada para realçar os referenciais artísticos e políticos dos artistas, como se observa através dos sampleamentos⁴³ realizados no álbum. Na faixa “Mano na Porta do Bar” utiliza sample da canção “Freddie's Dead”, de Curtis

³⁹ SALLES, Stéfano. Cerca de 8% da população brasileira mora em favelas, diz Instituto Locomotiva. CNN, novembro de 2021. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/cerca-de-8-da-populacao-brasileira-mora-em-favelas-diz-instituto-locomotiva/>>. Último acesso em: 27/07/2022.

⁴⁰ Entrevista com Hélio Luz, ex-chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro, realizada em maio de 1997 para o documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, de Kátia Lund e João Moreira Salles. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kBNIU3n4BDE&ab_channel=MassaFalidaFilmes. Acesso em 20/06/2022.

⁴¹ Alusão à canção de Eduardo Taddeo, “Substância Venenosa”, Álbum *A Fantástica Fábrica de Cadáver* (São Paulo, 1DaSul, 2014).

⁴² Racionais MC's, álbum *Raio-X do Brasil* (São Paulo, Zimbábue, 1993).

⁴³ O sampleador é um instrumento musical eletrônico capaz de armazenar amostras de músicas em sua memória. Samplear é o ato de reproduzir e manipular essas músicas, fazendo uso do sampleador, para montar novas composições ou arranjos musicais.

Mayfield, músico estadunidense lembrado como um dos pioneiros das músicas de consciência sócio-políticas do movimento negro. “Homem na Estrada” faz sampleamento da canção “Ela Partiu”⁴⁴ de Tim Maia, celebrado por muitos como o “Rei do Soul” brasileiro. “Júri Racional” samplea “Cissy Strut”, da banda de funk estadunidense The Meters⁴⁵.

O álbum vendeu milhares de cópias, atraindo as atenções para o grupo. Em 1994, poucos meses após o lançamento, o jornalista Sérgio Dávila escrevia para a Folha de São Paulo apontando o Racionais como o “maior fenômeno da música atual em São Paulo”.

Com 80 mil cópias vendidas do último disco, “Raio X Brasil”, três músicas nas listas das dez mais pedidas das grandes FMs paulistanas e seis shows marcados por fim-de-semana até o final do semestre, o quarteto é o líder do rap paulistano, estilo musical derivado do funk que canta letras vociferando sobre uma base musical pré-gravada.⁴⁶

Ao fim do mesmo ano, as 80 mil cópias já se tornavam quase 500 mil. Segundo Mano Brown, ele ainda teria sido premiado pela Associação de Paulista dos Críticos de Arte (APCA) por “Homem na Estrada”, como melhor música de 1994.⁴⁷

Contudo, antes do grandioso ano de 1994 acabar, a mesma Folha de São Paulo noticiava a detenção dos integrantes do grupo durante um show na região central da capital paulista. Segundo o texto, “a Polícia Militar alegou que as músicas dos rappers incitam o crime e a violência. Ambos os grupos cantaram músicas cujas letras criticam ações da polícia”. Ainda segundo o jornal, o público presente teria reagido e pessoas ficaram feridas. Os artistas prestaram depoimentos e foram liberados, mas não sem antes Mano Brown disparar que a ação policial foi “um desrespeito à liberdade de expressão”⁴⁸.

Raio-X do Brasil sintetizou e potencializou muitos dos discursos e sentimentos que já ebuliam nas periferias, organizou, conectou com referências, deu sentidos mais profundos, furou a bolha e incomodou a casa grande. A partir de então, através de suas músicas e práticas, o grupo dava o acabamento que faltava para que o tipo de engajamento político praticado pelos MC’s da época ganhasse contornos de um paradigma. Isto porque, no conjunto das primeiras composições, a crítica social ainda não era preponderante.

⁴⁴ The Meters, “Cissy Strut”, álbum *The Meters* (New Orleans, Josie Records, 1969).

⁴⁵ Tim Maia, “Ela Partiu”, álbum *Tim Maia e Convidados* (Rio de Janeiro, Underground, 1977).

⁴⁶ Raivosos, radicais, RACIONAIS MC’s. Folha de São Paulo, São Paulo, domingo, 17 de abril de 1994. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/17/revista_da_folha/1.html. Último acesso em: 10/02/2023.

⁴⁷ Entrevista concedida a Spensy Pimentel. Revista Teoria e Debate, nº 46, 15 de novembro de 2000. Acervo: CSBH/FPA.

⁴⁸ Polícia prende grupos de rap durante show. Folha de São Paulo, São Paulo, segunda-feira, 28 de novembro de 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/28/brasil/23.html>. Último acesso em: 10/02/2023.

A timbragem do compromisso para com a crítica social passa a dominar apenas no início dos anos 90, como resultado de uma construção social no interior do movimento, da qual o Racionais MC's fez parte. Roberto Camargos (2015) define como a construção da figura um sujeito engajado no rap nacional, fruto da “criação de uma imagem em torno de sua arte e sua cultura para dar sentido e regular a produção e o comportamento de seus adeptos, bem como para servir à sua delimitação (social, política, estética)” (p. 47).

É certo que a nova geração de rappers nova-iorquinos e angelinos que, por vieses diferentes, contestavam politicamente a sociedade estadunidense, influenciaram os brasileiros. No entanto, a construção desta figura engajada se desenvolveu a partir de bases históricas e referências culturais locais. Neste sentido, destacam-se o legado dos movimentos populares atuantes nas favelas e periferias e dos movimentos culturais anti-hegemônicos durante os anos 80.

Além disso, se desenvolveu em diálogo com uma nova estrutura de sentimentos⁴⁹ que se consolidava nos bairros pobres durante os anos 90. Trata-se de uma mudança social e cultural movida, fundamentalmente, pela promoção de respostas ao contexto de pobreza e violência aprofundado pelas medidas neoliberais. No âmago de tais respostas, encontra-se a busca por uma nova ética-regulatória que revertesse o esgarçamento do tecido social nas favelas e periferias. Para tal, muitos agentes sociais se empenharam em uma reformulação semântica que positivassem os termos favela e periferia.

Os rappers foram um desses agentes. Através de suas canções, assumiam o compromisso de semear o orgulho sobre as práticas, costumes e potencialidades dessas áreas, apresentando narrativas alternativas acerca de seus personagens e problemas. Sendo assim, a dimensão “leve” e festiva das primeiras canções de rap lançadas em fins dos anos 80 – como, por exemplo, a canção “Melô da Lagartixa”, de Ndee Naldinho⁵⁰ – vai perdendo espaço entre eles, pois, a partir de então:

Boa parcela deles se entregou à tarefa de legitimar suas produções como expressão e atitudes críticas, atreladas a experiências, valores e posicionamentos ideológicos que foram logo tomados como instrumentos de formação de opinião. Assim, influenciaram o modo de pensar e agir de agentes sociais que lhes foram contemporâneos e que passaram a compartilhar da noção de que a cultura rap tem ação político-pedagógica. (CAMARGOS, 2015, p. 77-78)

⁴⁹ De acordo com Soares, “a noção de estruturas de sentimento, como elaborada por Raymond Williams, é uma tentativa de apreender processos de emergência de experiências típicas que constituem um certo quadro geracional” (2011, p. 97).

⁵⁰ Ndee Naldinho, “Melô da lagartixa”, Álbum *O Som das Ruas* (São Paulo, Chic Show, 1998).

Cada vez mais, o selo de autenticidade para um MC estaria condicionado pelo engajamento político presente em suas letras. Logo, produções que não girassem ao entorno desta órbita, portanto, ficariam sem tal chancela. Não à toa, é o momento em que muitos rappers se preocupam em desassociar definitivamente a sua imagem com a imagem dos funkeiros, até então “primos musicais” bem próximos.

Como o rap brasileiro, Adriana Facina explica que o funk carioca – assim batizado por ter como berço as favelas do Rio de Janeiro – “tem origem na junção de tradições musicais afrodescendentes brasileiras e estadunidenses”, caracterizando-se como “uma releitura de um tipo de música ligado à diáspora africana” (2009, p. 03). Ambos compartilhavam o fato de serem ligados a um público jovem e residente dos bairros pobres e, por isso, também foram alvos de críticas desqualificadoras e criminalizantes.

Classificados pela grande mídia como musicalmente pobres e plagiadores incompetentes, além de apologéticos da violência e da degradação moral. Um exemplo ligado ao funk foi o editorial lançado pelo Jornal do Brasil, em 1995, denominado “Dança macabra”, no qual os jornalistas apontaram os bailes funk como “festivais de violência”, de drogadição e de recrutamento para o tráfico.

Estas festas são, na verdade, o ponto de interseção do lazer lumpem com a droga e o recrutamento de adolescentes pelo crime organizado. [...] Muitos deles têm como heróis os líderes do Comando Vermelho e do Terceiro Comando. [...] A idéia é se sonar, embrutecer os sentidos a um som de 120 decibéis (semelhante ao de uma turbina de avião) e extravasar a frustração de forma violenta.⁵¹

O funk carioca foi baseado no *Miami Bass*, uma vertente do hip hop norte-americano cujo ritmo é mais dançante, e “mais ligado à festa e à celebração da sexualidade livre do que aos temas explicitamente políticos” (Idem). Nos subúrbios e favelas do Rio de Janeiro tornou-se predominante, suplantando o avanço do movimento hip-hop em direção ao mesmo sucesso que obteve na capital paulista. Em 1990, por exemplo, Hermano Vianna escrevia que “nos bailes cariocas também existe uma minoria de b-boys que tenta há anos ‘catequizar’, sem sucesso, os outros dançarinos” (p. 248).

A cena do rap carioca precisou seguir caminhos alternativos para garantir seu prosseguimento, como realizar eventos associados aos eventos de funk (como os que MV Bill promovia na sua comunidade, a Cidade de Deus) construir mais pontes com a indústria fonográfica (como fez Marcelo D2 com a Sony e MV Bill com a BMG) e, em fins dos 90,

⁵¹ DANÇA MACABRA. Jornal do Brasil, 19 de julho de 1995. Conselho Editorial. p. 8.

encontrarem um espaço fora dos subúrbios e favelas, no boêmio bairro da Lapa, no centro da cidade.

A maior proximidade e associação entre os rappers e os funkeiros durante essa década na “Cidade Maravilhosa” é relatada, por exemplo, em músicas como “Samba de Primeira”⁵², de Marcelo D2, e “L. gelada/3 da madruga”⁵³, de MV Bill. D2, cujo rap incorpora muitos elementos do samba, célebre estilo musical carioca, cantou: “é hip hop que vem do Rio de Janeiro | uma batida de funk e o DJ no pandeiro”. Por sua vez, em sua canção, Bill narra uma série de acontecimentos que ocorrem enquanto dirige até a “colina que tem baile até mais tarde”.

O funk carioca teve pouca entrada nas periferias paulistas, onde prevaleceu o rap em sua vertente engajada. A crítica que partia do “asfalto”⁵⁴ em direção ao funk refletia valores e concepções ligadas ao racismo estrutural e ao elitismo – crítica, esta, que também atingia ao rap. Por outro lado, o teor crítico do afastamento dos rappers em relação ao funkeiros, seus primos musicais, passava um tom de cobrança horizontal. Os rappers buscavam convencer os funkeiros de suas quebradas que eram tempos de revolta, seriedade, denúncia e protesto mais do que de festa, dança, alegria e prazer.

A relação com os funkeiros mais engajados era diferente. Mr. Catra, que se tornou referência nacional de funk cômico e com linguagem sexual explícita ao longo dos anos 2000, produzia muitas músicas com críticas sociais no início de sua carreira. Isso fez com que assinasse com a mesma gravadora dos Racionais MC’s à época, a Zâmbia Records, para o lançamento de seu primeiro disco, com a “benção” de Mano Brown apertando sua mão em uma das fotos do encarte. Alguns anos depois, inclusive, ajudou MV Bill e o produtor Celso Athayde a fundarem um partido político só para negros.

A cultura funk sempre foi produtora ativa e manipuladora de significados. Por isso mesmo promoveu uma grande tensão com as tradicionais representações e modelos de identidade nacional, de cidadania e de configuração socioespacial no país. Entretanto, como observou Yúdice, era a infiltração do espaço pelo estilo e pelo ethos que carregava seu impacto político, mais que um propósito social e político maior (1997, p. 47-8). O rapper engajado, por sua vez, defendia que o dever do músico periférico era de “tratar dos temas de seu tempo, das

⁵² Marcelo D2, “Samba de primeira”, Álbum *Eu Tiro É Onda* (Rio de Janeiro, Chaos, 1998).

⁵³ MV Bill, “L. gelada / 3 da madruga”, Álbum *Declaração de Guerra* (Rio de Janeiro, Natasha Records/BMG, 2002).

⁵⁴ Expressão usada para denominar áreas habitadas pelas classes médias e elites.

vicissitudes da própria sociedade em que vive e emitir um juízo em relação a isso” (CAMARGOS, 2015, p. 87).

Para cumprir este dever, adotaram uma poética voltada para o registro do cotidiano periférico e através do uso da linguagem local, recriando esse cotidiano através de representações sociais sobre a periferia que divergiam daquelas veiculadas pela mídia oficial. A contrapelo, “a realidade passa, então, a ser esquadinhada em todos os seus detalhes, de sorte que suas mazelas, bem como os seus códigos étnicos são revelados com precisão e realismo” (SOUZA, 2009, p. 179).

Nesse sentido, seu aporte temático foge dos estereótipos e romantizações sobre a periferia, usualmente ativados em negociações entre a ideologia dominante e as práticas culturais marginais de maior impulso integracionista. Assim sendo, pobreza, racismo, violência policial, encarceramento, drogas e proximidade com a criminalidade são alguns dos principais temas tocados pelos MC’s engajados. E, se o enredo demanda algum personagem principal para vivenciar tais problemas, é certo que será ele também um mano.

Outro grupo que se destacou pela abordagem dessas temáticas foi o Facção Central e, assim como o Racionais MC’s, teve problemas com as autoridades por isso. Em 1999, o grupo lançou o álbum *Versos Sangrentos*, que teve “Isso aqui é uma Guerra” como a faixa de maior repercussão. Na letra, o eu lírico é alguém que se revoltou com a vida de pobreza e viu no crime um caminho para vencer a guerra cotidiana contra o mundo.

E quer seu filho indo pra escola e não voltando morto? | Então meta a mão no cofre, ajude nosso povo | Ou veja sua mulher agonizando até morrer | Porque alguém precisava comer | Isso aqui é uma guerra⁵⁵

Versos como esse soaram como ameaça pública para o Ministério Público de São Paulo, que determinou a proibição da exibição do videoclipe produzido e a apreensão da fita do videoclipe enviada à emissora MTV. Os promotores do Gaeco ainda acusaram o grupo de incitar ao racismo, “pois os representados no clipe são negros”, e por preconceito contra os moradores da Zona Leste de São Paulo. Em sua defesa, Eduardo Taddeo, o líder do grupo, afirma ter se tratado de um erro de interpretação por parte da Justiça. Segundo ele:

A intenção da música é mostrar que o criminoso pode afetar a sociedade se ela não se esconder atrás de um carro blindado, por exemplo. "A intenção da música é mostrar o criminoso dando um toque para a sociedade e mostrar que ela pode ajudar", afirmou.

⁵⁵ Facção Central, “Isso aqui é uma guerra”, álbum *Versos Sangrentos* (São Paulo, Sky Blue, 1999).

(...) Ele classificou a proibição como censura e "algo da ditadura". "Não chegaram na banda e perguntaram o que realmente queríamos", disse.⁵⁶

Para Silva (1998), é através da abordagem cotidiana que se desenrola “o fio condutor que nos leva a conhecer a sociedade no seu contexto global” (p. 107). Em letras cujo realismo social recusa recursos da ficção e qualquer tipo de concessões, e partem da esfera local para atingir problemas estruturais e estruturantes presentes na sociedade brasileira e no mundo. Denúncias que partem de uma “testemunha ocular” – como se autodefine Mano Brown na canção “Mano na Porta do Bar”,⁵⁷ – sobre a periferia da periferia do mundo.

Se o rap é a “voz da periferia”, então era necessário que aqueles que empunhassem o microfone para ecoá-la de fato vivessem o “negro drama”⁵⁸. O conhecimento prático das opressões conferiu legitimidade aos rappers, horizontalizou o canal de diálogo com seus ouvintes, estreitou os vínculos afetivos com a comunidade e aumentou o nível de isonomia entre os membros associados à cultura hip hop (SOUZA, 2009, p. 179). Este é o raciocínio que orientou o paradigma desta primeira fase do rap nacional, orquestrando elementos de uma experiência comum entre emissor e ouvinte.

Um exemplo claro desse fenômeno se observa a partir da música “O Trem”, do grupo RZO. Nela, os artistas descrevem o sofrimento e as dificuldades cotidianas do trabalhador que reside em regiões afastadas do centro e precisam enfrentar as longas e opressivas jornadas de ida e volta no precário transporte sobre trilhos. Assim como sobre outras experiências urbanas narradas pelos rappers nessa fase, se colocam como partícipes integrados ao problema:

Pegar o trem é arriscado | Trabalhador não tem escolha | Então enfrenta aquele trem lotado | (...) | É o trem que é assim, já estive, eu sei, já estive | Muita atenção, essa é a verdade | (...) | E várias vezes assisti | Trabalhador na porta tomndo borrachadas | Marmitas amassadas, fardas (isso é a lei?)⁵⁹

Além das temáticas abordadas e do “método” de registro ativo do cotidiano nas letras, Santos (2002) cita outro exemplo de como o elo de sociabilidade local era reforçado nos discos: “através de uma vasta lista de agradecimentos escrita ou gravada aos “manos da quebrada” (p. 105). Na obra dos Racionais, a observação se confirma nas faixas de encerramento dos discos Raio-X do Brasil, Sobrevivendo no Inferno e Nada Como um Dia Após o Outro.

⁵⁶ LEITE, Fabiane. Justiça veta vídeo de rap do grupo Facção Central na MTV. Folha Online, 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u1598.shtml>>. Último acesso 01/09/2022.

⁵⁷ Racionais MC's, “Mano na porta do bar”, Álbum *Raio X do Brasil* (São Paulo, Zimbabwe Records, 1993).

⁵⁸ Alusão à canção de Racionais MC's, “Negro Drama”, Álbum *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (São Paulo, Cosa Nostra, 2002).

⁵⁹ RZO, “O trem”, álbum *Todos São Manos* (São Paulo, Independente, 1999).

Ademais, as escolhas estéticas que envolvem as canções filiadas ao paradigma do sujeito engajado também contribuem para o tipo de impacto que causaram. Uma das principais é a sobreposição dos aspectos narrativos em relação aos melódicos, com o intuito de privilegiar a mensagem verbal que está sendo emitida. Sobre esse recurso, D'Andrea entende que:

Sem a mediação da melodia, a palavra está mais próxima ao real, assim como o rap está mais próximo da fala do que do canto. O arranjo musical tendendo ao minimalismo também sugere que não pode haver nada que exceda, nada que se interponha, nada que faça mediação, nada que modifique o sentido que a narrativa encontrada na letra quer passar. (D'ANDREA, 2013, p. 123)

Muitos raps modulavam sua pulsação rítmica para expressar e gerar efeitos de angústia, tensão ou violência. Contudo, como afirma o autor, outras faces deste artifício podem ser a facilitada indução ao transe, individual ou coletivo, ou mesmo ao prazer físico. Por outro lado, conclui que é uma escolha que “coaduna com um tempo histórico, o atual, onde a música produzida para e pelo pulso possuiria uma eficácia maior que a música produzida sob a égide da melodia” (p. 252).

A estrutura das músicas também era produzida para potencializar aquelas mesmas sensações. A maioria das canções observadas é composta por grandes conjuntos de versos, cantados por um ou mais artistas em alternância, entre os refrões. Esta prática representa mais uma esfera do embate com a música pop que, direta ou indiretamente, pressionava os artistas a produzirem músicas com até 16 versos entre os refrões, e que durassem algo em torno de 3 minutos – o que facilitava sua circulação nas rádios e televisões, que precisam coadunar sua programação com intervalos de anunciantes. Sendo assim, eram numerosas as letras de rap que ultrapassavam facilmente esses ditames⁶⁰.

A estrutura da música pop, para os rappers, seria conveniente para um gênero musical alienante, sem conteúdo. Os raps abordavam assuntos mais complexos e “duros de quebrar” pelas armas da crítica, logo, a necessidade de barras (versos) maiores e mais numerosas. Junto ao característico estilo falado de cantar, algumas canções quase lembram leituras de estórias. Um considerável número de letras, inclusive, esticava ainda mais esta corda ao ponto de suprimir os refrões. 10 das 21 faixas do disco *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*, dos Racionais MC's, por exemplo, não apresentam refrão. Sobre isso, D'Andrea afirma:

Música sem refrão não canaliza tensões. O refrão é o momento da canção onde as partes encontram o todo. (...) O refrão é textualmente, a síntese das particularidades expostas nas estrofes. Por isso mesmo o refrão é sempre onde entram as principais

⁶⁰ Alguns exemplos de canções que ultrapassam 6 minutos de duração: “Jesus Chorou”, do Racionais MC's, “Todos São Manos”, do grupo RZO, e “O Rei do Cangaço”, de Z'África Brasil.

ideias da canção. (...) o rap, ao não ter refrão, é pura tensão. (D'ANDREA, 2013, p. 250)

Transmitir a realidade incômoda passava por induzir o ouvinte ao incômodo. O que comprova que, sobretudo no rap, “se há uma evidente adequação entre a obra e a realidade social que a circunda, também há, internamente à obra, uma evidente adequação entre a forma e o conteúdo” (Idem, p. 121). São estes, portanto, os elementos mais gerais que compuseram o paradigma do sujeito engajado construído no interior do rap ao longo dos anos 1990.

Diante da vasta quantidade de rappers que trilharam seu caminho dentro da velha escola, a seleção de discos e depoimentos se orientou pelo critério de maior expressividade. São termos que envolvem a circulação, a capilaridade e a reverência desses artistas por parte dos produtores e o público da cena. Entre eles, estão relacionados grupos como Racionais MC's, Facção Central, RZO, Thaíde e DJ Hum, GOG, MV Bill, entre outros, que, alguns mais e outros menos, aparecem no corpo do texto.

Foi avaliado, então, que os grupos e artistas observados contribuem, cada um à sua maneira, para a construção do paradigma de engajamento político. Alguns incorporam mais elementos do que outros, menos elementos do que outros, diferentes elementos do que outros, estabelecendo seu próprio diálogo com o modelo – pressionando, mas validando sua circunferência. Neste caso, também, como aponta Camargos sobre o engajamento dos MC's, é preciso admitir a existência de graus e escalonamentos de ações e posicionamentos (2015, p. 89).

Neste capítulo, se compartilha da mesma visão do que a de boa parte da bibliografia especializada, que elege o grupo Racionais MC's como a força centrípeta deste paradigma. Ou seja, o corpo de sua discografia concentra os principais elementos estéticos e narrativos compartilhados pelos MC's da vertente engajada que dominou durante a “era de ouro” do rap nacional. A cada disco lançado, o grupo refletia e direcionava, simultaneamente, as escolhas e caminhos do movimento.

Além disso, o fazer político adotado pelo grupo fora dos estúdios, particularmente por parte de seu líder, Mano Brown, tornou-se um farol para os demais. Além do conteúdo veiculado pelas músicas, a recusa e afastamento com a mídia, o envolvimento com posses e ONGs, a aproximação com o movimento negro, o modo de se vestir e a “cara fechada” são algumas das ações que moldaram a visão e o comportamento de toda uma juventude negra e pobre da época, especialmente na capital paulista. Por tais razões, as letras do grupo e as declarações de Mano Brown constam como as fontes primárias orientadoras do capítulo.

O marco simbólico que demarcará, nessa pesquisa, o início do recorte temporal para tal fase do rap brasileiro será 1988, ano de fundação do Sindicato Negro, a primeira posse de hip hop do Brasil. Além disso, foi o ano de lançamento dos primeiros discos exclusivamente de rap no país: as coletâneas *Hip-hop, Cultura de Rua*⁶¹ e *O Som das Ruas*⁶². Em paralelo, funde-se as novas bases jurídico-legais para a Nova República Brasileira através da Nova Constituição Federal.

O próximo passo será o de cumprir uma exposição mais aprofundada dos fenômenos, processos e nuances que envolveram e contribuíram para o estabelecimento do que Ricardo Teperman (2015) denominou de fase revolucionária do rap. Atribui tal alcunha ao fato de, sobretudo, o movimento romper com a versão conciliatória do pacto social brasileiro, abertamente propondo formas de enfrentamento entre as classes.

2.1.1. A herança dos movimentos populares

Em 26 de junho de 1968, em plena Ditadura Empresarial-militar (1964-1985), a Passeata dos 100 Mil inflava as ruas do Rio de Janeiro em protesto ao regime imposto pelos militares. Entre os milhares de manifestantes haviam estudantes, religiosos, políticos, intelectuais e artistas, e a escalada de protestos (e repressões) que sucederam a manifestação culminaram na decretação do Ato Institucional nº 5. Após o decreto, entre muitas medidas autoritárias, foram vetadas manifestações, organizações operárias no âmbito das fábricas e partidárias de oposição. Durante o regime, centenas de opositores foram sequestrados, torturados e assassinados⁶³.

Durante aqueles que ficaram conhecidos como os “anos de chumbo” da ditadura, os grupos que estiveram mais próximos da classe trabalhadora a partir de seus bairros foram as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). As CEBs eram organismos da Igreja Católica que atuavam no interior dos bairros mais pobres com intenções maiores do que apenas as religiosas, mas também políticas e sociais. Pautados na Teologia da Libertação, corrente teológica com inspirações marxistas, “foram espaços de sociabilidade, liturgia e discussão política” (D’ANDREA, 2013, p. 40).

⁶¹ Coletânea, Álbum *Hip-hop Cultura de Rua* (São Paulo, El Dorado, 1988).

⁶² Coletânea, Álbum *O Som das Ruas* (São Paulo, Chic Show, 1988).

⁶³ BRASIL (2015). Comissão Nacional da Verdade: relatório final. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/images/relatorio_final/Relatorio_Final_CNV> Último acesso em 08/10/2022.

As CEBs estiveram fortemente enraizadas nas periferias até fins dos anos 1980, dando suporte aos movimentos populares que passaram a se destacar a partir desta década. Irrompe o Novo Sindicalismo, por exemplo, que estimula a fundação do Partido dos Trabalhadores (PT), em 1980, e da Central Única dos Trabalhadores (CUT), em 1983. Nos campos, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), fundado em 1984, emerge lutando pela redistribuição das terras improdutivas. Junto a outros movimentos populares, rurais e urbanos, foi um período de síntese para as lutas dos trabalhadores.

Antes mesmo da virada para os anos 1990, contudo, o protagonismo popular baseado em organizações tradicionais, como movimentos sociais, sindicatos e partidos políticos de esquerda entra em declínio. D'Andrea elenca três grandes fatores que foram decisivos para tal refluxo na periferia: a crise global do socialismo com a queda do Muro de Berlim; a derrota presidencial de Lula para Collor, levando o PT a adotar uma estratégia eleitoral afastada do trabalho de base; o cerceamento do trabalho das CEBs (2013, p.50).

A consequência imediata desse refluxo foi a interrupção das representações, discussões e movimentações políticas nos bairros pobres, que acabaram perdendo muitos destes referenciais. O ímpeto da sociabilidade e do fazer político acabou sendo canalizado para núcleos periféricos que construíam um movimento artístico. Este, para D'Andrea, “foi um dos que melhor catalisou as impossibilidades da política, passando a fazer política por meio da atividade artística” (Idem, p. 45).

O autor acredita que o surgimento e capilarização dos coletivos artísticos, junto ao do crime organizado, do neopentecostalismo e das ONG's nas periferias e favelas são, ao mesmo tempo, frutos e catalisadores de um discurso de ressemantização sobre o conceito de periferia durante a década de 1990. Como será melhor explorado adiante nesta pesquisa, a nova narrativa envolve formas compartilhadas de estar no mundo que valorizam um orgulho periférico. Apesar disso, cada grupo social disputava os sentidos a partir de seus referenciais.

Na segunda metade da década de 1980, os membros do Racionais MC's – assim como outros rappers contemporâneos a eles – experimentavam o hip hop nas ruas e lançavam seus primeiros raps enquanto adentravam a vida adulta. Morando na periferia paulistana, de maneira direta ou indireta, foram atingidos pelos ideais políticos que ali com força circulavam. Ideais que propunham uma crítica social feroz às desigualdades sociais e caminhos para transformações estruturais na sociedade brasileira.

Além das duas faixas presentes na coletânea *Consciência Black Vol. 1* (1989)⁶⁴, dois EP's – *Holocausto Urbano* (1990)⁶⁵ e *Escolha Seu Caminho* (1992)⁶⁶ – e três álbuns de estúdio – *Raio-X do Brasil* (1993)⁶⁷, *Sobrevivendo no Inferno* (1997)⁶⁸ e *Nada Como Um Dia Após o Outro* (2002)⁶⁹ – do grupo Racionais MC's respondem ao paradigma estabelecido durante a primeira fase do rap-BR. Em todos eles, a presença de uma perspectiva crítica sobre as desigualdades sociais é marcante.

Holocausto Urbano (1990), seu disco de estreia, possui muitos dos elementos narrativos e estéticos que vieram a ser compartilhados pela maioria das produções nacionais contemporâneas ao grupo. A crítica às desigualdades sociais é um deles, se mostrando mais evidente em faixas como “Beco Sem Saída”, “Hey Boy” e “Tempos Difíceis”. Desta, destacam-se os seguintes versos:

Você é manipulado, se finge de cego | Agir desse modo, acha que é o mais certo | Fica perdida a pergunta, de quem é a culpa | Do poder, da mídia, minha ou sua? | As ruas refletem a face oculta | De um poema falso, que sobrevive às nossas custas | A burguesia, conhecida como classe nobre | Tem nojo e odeia a todos nós, negros pobres | Por outro lado, adoram nossa pobreza | Pois é dela que é feita sua maldita riqueza⁷⁰

No trecho destacado, o uso de uma categoria central para o marxismo – burguesia – revela ainda mais diretamente uma influência deixada pela luta dos movimentos populares. Escrita e cantada por Edi Rock, a letra aborda a questão das pessoas em situação de rua, cuja “a maioria negros”, “vivem como ratos jogados” em um “país decadente, onde o sistema é duro, cruel e indigente”. Compreendendo, portanto, a confluência entre as opressões de classe e de raça na sociedade, faz um chamamento para que os negros pobres tomem uma posição:

Deixe de ser egoísta | Meu camarada, persista | É só uma questão: será que você é capaz de lutar? | É difícil, mas não custa nada tentar | Ei cara, o sentido disto tudo está em você mesmo | Pare, pense, e acorde, antes que seja tarde demais | O dia de amanhã te espera, morô?⁷¹

A leitura classista evolui para a necessidade de uma tomada de consciência individual, não “egoísta”, que se torna coletiva em busca de mudanças sociais. Pode-se dizer que os três primeiros discos do grupo conservam mais vigorosamente essa tonalidade revolucionária. Por sua vez, *Sobrevivendo no Inferno* (1997) dá início a uma fase menos idealista politicamente,

⁶⁴ Coletânea, Álbum *Consciência Black Vol. 1* (São Paulo, Zimbabwe, 1989).

⁶⁵ Racionais MC's, Álbum *Holocausto Urbano* (São Paulo, Zimbabwe, 1990).

⁶⁶ Racionais MC's, Álbum *Escolha Seu Caminho* (São Paulo, Zimbabwe, 1992).

⁶⁷ Racionais MC's, Álbum *Raio-X do Brasil* (São Paulo, Zimbabwe, 1993).

⁶⁸ Racionais MC's, Álbum *Sobrevivendo no Inferno* (São Paulo, Cosa Nostra Fonográfica, 1997).

⁶⁹ Racionais MC's, Álbum *Nada Como Um Dia Após o Outro* (São Paulo, Cosa Nostra Fonográfica, 2002).

⁷⁰ Racionais MC's, “Tempos Difíceis”, Álbum *Holocausto Urbano* (São Paulo, Zimbabwe Records, 1990).

⁷¹ Idem.

com letras mais niilistas e descriptivas do mundo periférico – nele, o importante mesmo é sobreviver.

Deus fez o mar, as árvores, as crianças, o amor | O homem me deu a favela, o crack | A traiagem, as armas, as bebidas, as putas | Eu?! Eu tenho uma Bíblia velha, uma pistola velha | Uma automática, um sentimento de revolta | E tô tentando sobreviver.⁷²

Em *Nada Como um Dia Apóis o Outro* (2002), após prestígio e fama conquistados, figuram mais temáticas relacionadas à inveja alheia sobre seus lucros e novo estilo de vida. Cultiva-se um maior otimismo em relação às questões sociais que envolvem a periferia, mas semeada num plano mais individual e financeiro do que nos álbuns anteriores.

Quem não quer brilhar, quem não? Mostra quem | Ninguém quer ser coadjuvante de ninguém | Quantos caras bom, no auge se afundaram por fama | E tá tirando dez de Havaiana? | E quem não quer chegar de Honda preto em banco de couro? | E ter a caminhada escrita em letras de ouro | A mulher mais linda sensual e atraente | A pele cor da noite, lisa e reluzente | Andar com quem é mais leal verdadeiro | Na vida ou na morte, o mais nobre guerreiro | O riso da criança mais triste e carente | Ouro e diamante, relógio e corrente | Ver minha coroa onde eu sempre quis pôr | De turbante, chofer, uma madame nagô | Sofrer pra que mais, se o mundo jaz do maligno? | Morrer como homem e ter um velório digno | Eu nunca tive bicicleta ou videogame | Agora eu quero o mundo igual Cidadão Kane⁷³

Em entrevista concedida à Spensy Pimentel, Mano Brown comenta sobre ter mudado seu jeito de escrever para, nas palavras de Pimentel, “não parecer um ‘professor universitário’ falando”. Brown responde que:

A parte mais difícil da fita toda é fazer o favelado te ouvir, não o classe média. O classe média estuda, analisa o que você fala. Os caras têm um conceito, estudaram, uns já deram sorte de viajar, outros de fazer faculdade. Já o favelado compra axé, sertanejo, samba (esse samba que os caras fazem hoje), que é já pra não ouvir a letra. Pra você fazer esses caras ouvirem o seu rap, truta, se você tiver um estilo, vamos dizer, aristocrata, não vai conseguir. A minha intenção é fazer eles ouvirem, porque o rap é música popular, é música do povo. Então eu não posso falar que nem um político, com o linguajar político.⁷⁴

Naquela altura, portanto, o líder do grupo entendia que manter letras em formato “aristocrático” e com “linguajar político” acabaria afastando o público que procurava atingir: o favelado. No disco de 1997, por exemplo, o único termo que remete à burguesia se refere às “mulheres burguesas”, com quem o eu-lírico gostaria de se relacionar sexualmente após o sucesso financeiro – revelando outra faceta do paradigma que se construía, o machismo. No disco de 2002, o único uso do termo capitalismo precede como justificativa para seu enriquecimento financeiro.

⁷² Racionais MC’s, “Gênesis”, Álbum *Sobrevivendo no Inferno* (São Paulo, Cosa Nostra Fonográfica, 1997).

⁷³ Racionais MC’s, “Da ponte pra cá”, Álbum *Nada Como Um Dia Apóis o Outro* (São Paulo, Cosa Nostra Fonográfica, 2002).

⁷⁴ Entrevista concedida a Spensy Pimentel. Revista Teoria e Debate, nº 46, 15 de novembro de 2000. Acervo: CSBH/FPA.

Percebe-se, então, que a fala de Brown tem reverberação em suas letras, e ajuda a explicar algumas mudanças discursivas adotadas pelo grupo em sua trajetória. *Raio-X do Brasil* (1993) ilustra bem uma primeira etapa do então paradigma de engajamento político no rap, cuja proposição coletivista e transformadora, objetivamente revolucionária – por mais que o tipo de revolução não fosse debatido – era forte. *Sobrevivendo ao Inferno* (1997), por sua vez, transita para os elementos de uma segunda etapa, mais voltada para a construção identitária de um orgulho antes periférico do que apenas negro ou pobre, através de representações sociais realistas.

É importante ressaltar que, apesar da tendência geral que acompanha a trajetória dos Racionais MC's, os grupos de rap se relacionavam com ela de formas variadas. Grupos como o 509-E, composto por presidiários, transmitiam mensagens singulares à vida carcerária⁷⁵, enquanto MV Bill transmitia elementos do funk carioca para abordar a vida nas favelas fluminenses e a violência urbana⁷⁶. Enquanto RZO cantava “a culpa é minha e sua, vamos à rua, protesto e greve é a cura”⁷⁷, Gabriel o Pensador versava sobre a corrupção do governo para um público de classe média⁷⁸.

Como visto, o Racionais MC's funcionava como um ponto de confluência entre as principais tendências que ajudaram a delinear a figura do sujeito engajado no rap brasileiro. Sendo assim, mesmo que observadas a diferenças artísticas e ideológicas entre os grupos, ou mesmo entre as diferentes etapas dentro da trajetória dos Racionais, o compromisso em veicular publicamente uma visão crítica do mundo pelo ponto de vista dos de baixo é a base que se mantém e os atravessa. Dentro e fora dos álbuns.

Um exemplo de engajamento político fora dos álbuns foi o apoio dado por vários MC's às campanhas presidenciais de Lula (PT). Em 1998, quando o candidato concorria pela segunda vez contra Fernando Henrique Cardoso (PSDB), que buscava a reeleição, Carlos Eduardo Alves, em reportagem local para a Folha de São Paulo, noticiou:

Cerca de 3.000 jovens compareceram ontem, em São Paulo, a uma manifestação de apoio do movimento hip hop a Lula. Grupos musicais tocaram para os jovens, majoritariamente negros e oriundos da periferia paulistana. Mano Brown, o líder do

⁷⁵ Do Carandiru, 509-E professa "Provérbios 13". Folha de São Paulo, São Paulo, segunda-feira, 12 de junho de 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1206200014.htm>. Disponível em 10/02/2023.

⁷⁶ Rapper rouba a cena mostrando arma no palco. Folha de Londrina, sábado, 16 de outubro de 1999. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/rapper-rouba-a-cena-mostrando-arma-no-palco-212681.html>. Último acesso em 10/02/2023.

⁷⁷ RZO, "Ria se puder", Álbum *Vida Brazileira* (São Paulo, MA Records, 1993).

⁷⁸ Gabriel o Pensador, "Pega Ladrão", Álbum *Seja você mesmo, mas não seja sempre o mesmo* (Rio de Janeiro, CHAOS, 2001).

grupo Racionais MCs, foi o anfitrião. "Quem não está contente com o que está aí vai votar nesse cara aqui", disse Brown, levantando o braço do petista.⁷⁹

Nas eleições de 2002, foi o jornalista Plinio Fraga quem cobriu o encontro do presidenciável petista com diversos artistas cariocas para apoiarem “a elaboração do projeto para a área de cultura do partido”. Segundo a notícia, estiveram presentes MV Bill e o produtor Celso Athayde⁸⁰.

No ano anterior ao encontro, Bill e Athayde tentaram fundar um partido para negros chamado Partido Popular Poder Para Maioria (PPPomar). Em entrevista para Cristian Klein, Bill afirmou “que pretende fazer uma ‘revolução democrática’” e que não bastaria apenas “lutar pelos direitos dos negros nem por respeito, mas pela tomada de poder”. Athayde, por sua vez, critica a “linguagem intelectualizada demais” do movimento negro, que afastaria o trabalhador e a dona de casa, defendendo também a proibição da entrada de brancos no partido. Contudo, sem alcançar o número suficientes de assinaturas, declararam apoio à candidatura do PT⁸¹.

Alguns meses após o encontro com Lula, Xico Sá registra o lançamento de um disco de rap exclusivo para a disputa eleitoral, em apoio à Lula, intitulado *Hip Hop por um Brasil decente*.

Mais influentes nas periferias brasileiras do que os cabos eleitorais convencionais, importantes nomes do hip hop nacional se reuniram em um CD com 15 faixas, incluindo a versão rap do jingle de Lula, para tentar empurrar o PT para a vitória. O disco é vendido a R\$ 5 nos comitês do candidato petista.⁸²

O disco contou com os versos de grupos oriundos de várias partes do país, como DMN (SP), Rappin Hood (SP), Clã Nordestino (MA), Face da Morte (SP), Alerta Geral (PR), Flagrante (PI), La Bella Máfia (RS), Enigma Rap (MG) e Liberdade Condisional (DF). Além daqueles, outros grupos de menor alcance, como Ayabas do Gueto (SC), Contra Proposta (TO), Ativistas MDE (PR), Dicaboclo (RO), Proceder (RO), Posse N.A. (GO) e o gaúcho Zhammp (RS). Para o jornalista, “a grande revelação do disco, para quem não tem conhecimento do gênero, é mostrar que o hip hop não é uma manifestação restrita à São Paulo dos Racionais MC's ou às quebradas cariocas de MV Bill”⁸³.

⁷⁹ PT ameaça não aceitar resultado da eleição. Folha de São Paulo, segunda-feira, 17 de agosto de 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc17089805.htm> Último acesso em: 10/02/2023.

⁸⁰ Petista pede "aliança cultural" a artistas. Folha de São Paulo, sexta-feira, 03 de maio de 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0305200218.htm> Último acesso em: 10/02/2023

⁸¹ Cantor cria partido pró-negros. Folha de São Paulo, 06 de maio de 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0605200125.htm> Último acesso em: 10/02/2023.

⁸² Hip hop nacional lança CD pró-Lula. Folha de São Paulo, Domingo, 20 de outubro de 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2010200226.htm> Último acesso em 10/02/2023.

⁸³ Idem.

Liderança no rap nacional, liderança no apoio político ao PT, em entrevista para Spensy Pimentel (2014), Brown revela que seu primeiro contato oficial com o partido foi em 1993, mediado pelo agitador cultural da comunidade negra paulistana e organizador de bailes black, Milton Salles. Mas que, antes disso, já se identificava com os valores dos políticos petistas.

O PT é o partido com que a gente mais se identifica. Sempre votei no PT. Desde moleque eu já gostava do PT. Desde a época em que o Lula se candidatou a governador. Eu sempre fui meio do contra, gosto do lado difícil da vida. Sou filho de preta com branco, não tenho pai, minha mãe era analfabeta, veio da Bahia com 12 anos, santista, favelado, ia votar em quem?⁸⁴

Adiante, descreve mais um pouco suas formas de apoio e lamenta que os eleitores, em geral, não reconhecem ou valorizam os investimentos de ordem social desempenhados pelo PT.

Convenci vários caras a votar no Vicente Cândido (vereador petista da zona sul com atuação na luta por centros de cultura, lazer e esporte), a votar na Marta. Tudo favelado, sofredor, que ia votar no Maluf. O problema é que o PT investe dinheiro onde ninguém vê: escola, merenda, salário de professor. O povo só vê ponte, túnel, estrada. A cabeça do povo é essa.⁸⁵

O movimento de apoio ao PT, um partido político de esquerda, por parte de Brown e de outros dos principais MC's da época, demonstra um engajamento político que integra as esferas da grande e da pequena política, da arte com a ação social. Outro exemplo disso ocorreu em 2001, na tentativa de MV Bill e Celso Athayde em fundarem um partido político antirracista, o Partido Popular Para a Maioria (PPPOMAR).

A herança das lutas sociais empreendidas pelos movimentos populares e partidos políticos nas periferias e favelas durante os anos 1980, portanto, se manifesta na produção das canções e demais ações políticas da grande maioria dos MCs. Através delas, revelavam a plena compreensão de seu lugar social e a urgente necessidade de se posicionar sobre os conflitos estruturantes da sociedade.

2.1.2. Heranças culturais e políticas negras

O hip-hop é uma prática cultural afro-diaspórica. Sendo assim, carrega heranças de um processo gerado a partir das experiências de deslocamento forçado, escravidão e reterritorialização das populações negras durante a modernidade. Segundo Paul Gilroy (2001), desde então, a interação conflituosa entre diferentes sistemas comunicativos em diferentes

⁸⁴ Entrevista concedida a Spensy Pimentel. Revista Teoria e Debate, nº 46, 15 de novembro de 2000. Acervo: CSBH/FPA.

⁸⁵ Idem.

contextos resultou em novas formas geopolíticas e geoculturais que, por sua vez, formam um circuito comunicativo que transborda as fronteiras étnicas do Estado-nação.

Gilroy elabora a metáfora do Atlântico Negro para defender que as culturas africanas e diáspóricas não são ilhas, fechadas em si mesmo, nem sem divisões e conflitos de classe e gênero. O Atlântico Negro é encarado a partir de uma perspectiva em que os indivíduos, os conhecimentos e as relações sociais canalizam fluxos e multiplicidades, sem um ponto central. É uma compreensão, portanto, que se opõe a de uma cultura negra pura gestada em África, muito defendida por correntes nacionalistas.

A cultura hip hop emerge como manifestação simbólica da existência de um contexto político-cultural transnacional – tanto no que incorpora, quanto no que inspira. Assim, surge no Bronx durante a década de 70 para ser absorvida por jovens negros e periféricos em outros centros urbanos ao redor do mundo. No desembarque, como observado, é associado ao contexto e aos elementos culturais locais, e transformado em produto nacional.

No Brasil, o contato com o hip hop e com o rap engendrou uma busca mudança na forma de pensar desses jovens. Trata-se de uma conscientização que envolveu, fundamentalmente, a valorização de suas raízes africanas e a identificação positivada com aspectos relativos à negritude. No pensamento de Neuza Souza Santos (2021), este é um processo menos associado ao fenotípico e bem mais a um “tornar-se negro”, de reconhecimento e percepção de pertencimento.

A partir do contexto social no qual estavam inseridos, construíram para si uma noção de negritude em diálogo com as experiências conjuntivas de discriminação e de segregação encontradas na história da diáspora africana e compartilhadas pelo Atlântico Negro. Por aqui, seus caminhos foram pavimentados, atravessados e influenciados por fenômenos e grupos que, a partir dessa matriz compartilhada, lutavam por releituras e novas formas de pertencimento no interior do último país do Ocidente a abolir a escravidão. Destacadamente, os bailes black e o Instituto da Mulher Negra Geledés.

Os bailes black foram fenômenos de enorme sucesso nos subúrbios e periferias das metrópoles brasileiras durante os anos 70 e 80. Tratam-se de eventos em espaços fechados que, durante os fins de semana, chegavam a atrair milhares de jovens negros afins de compartilharem momentos de lazer. Agitando as pistas de dança, DJs, cujo repertório tocava músicas dos gêneros soul e funk que, apesar de suas diferenças básicas, eram apresentados ao público

brasileiro como similares, partes de um mesmo momento histórico, sob a estampa de “música black” (LIMA, 2017, p. 38).

A partir da década de 80, sucessos do rap estadunidense passaram a ser veiculados nos bailes dentro daquele universo dançante, sendo apelidados pelo público como “balanço” ou “tagarela”. Em São Paulo, mesmo que distanciados do ‘espírito das ruas’ nutrido pelo movimento hip-hop nascente, promoveram uma série de concursos e, durante os anos 90, as rádios e gravadoras independentes formadas a partir dos bailes tornaram-se as principais responsáveis pelo gerenciamento de sua produção fonográfica, atuando diretamente na produção e circulação mercantil dos discos. *O Som das Ruas* (1988), a primeira coletânea exclusiva de rap, por exemplo, foi produzida pela Chic Show (SILVA, 1998, p. 70).

Na prática, os bailes eram mais do que espaços de lazer para seus frequentadores, negros em sua maioria. Constituíam-se como locais de práticas políticas e de construção identitária na medida que ofertavam um entretenimento alternativo ao racismo cotidiano, produzido por e consumido entre iguais. Através das músicas e da ambientação, o público acessava informações da luta política por direitos civis nos EUA, mensagens de orgulho por ser negro e uma nova estética alinhada a esse orgulho, como o cabelo black power (FÉLIX, 2005)⁸⁶.

Os bailes black surgiram no contexto de auge da ditadura empresarial-militar e acompanharam o crescimento dos movimentos sociais contestadores no país. Entre eles, o movimento negro, para o qual a importação de músicas e símbolos estrangeiros seria alienante e contraproducente para a luta política racial na sociedade brasileira. Segundo Félix, contudo, “aqueles pessoas procuravam, de outra forma, encontrar condições para aumentar a inclusão dos negros na sociedade brasileira. Logo, a democratização do Brasil para eles tinha um outro significado” (Idem, p. 71-72).

Já para o regime, “qualquer manifestação em que negros e mestiços desejasse evocar símbolos identitários e de negritude/blackitude, seria um ato de subversão sem sentido e passível de repressão, acusada de promover o racismo” (LIMA, 2017, p. 107). Abdias do Nascimento é um exemplo de intelectual e militante negro que esteve constantemente sob a mira do regime. Para os bailes, a maior atenção dos agentes da repressão sobre seus produtores e frequentadores, junto a outros fatores como a febre da disco music, vai contribuir para seu declínio.

⁸⁶ Em paralelo, impacto semelhante era causado pelo cinema negro norte-americano, que despontava através do gênero “blaxpoitation”.

Mano Brown foi um dos jovens MC's que teve sua carreira atravessada pela influência dos bailes black em São Paulo:

Não foi bem uma decisão, começou como uma brincadeira. Eu estava sem fazer nada, desempregado e tal, e não tinha nada que chamasse a atenção de ninguém também. Quando começou essa onda de rap, nos bailes, a gente começou a ouvir falar nas rádios, e ouvi falar que estava tendo um concurso, mas não participei. Só fui participar do terceiro concurso, quando fiz minha primeira letra. Era uma grande brincadeira, coisa de festa, de moleque (...).⁸⁷

Brown prossegue a história, contando que algum tempo à frente se sagrou campeão de um desses concursos, fato que o instigou a continuar compondo e se apresentando. Segundo ele, “despertou uma certa cobiça a partir daí, de pensar um pouco maior”. Cerca de 20 anos depois, em 2007, o DVD 1000 Trutas, 1000 tretas foi lançado com shows, extras, e um documentário sobre a história dos bailes black na periferia de São Paulo, confirmado tal influência para a trajetória musical e política do grupo.

Na obra dos Racionais, assim como na de muitos grupos de rap da velha escola, é muito presente o ideal de positivação da cultura negra, como aquele divulgado e cultivado nos bailes. No visual, se observa a preservação de alguns elementos ligados ao movimento *black is beautiful*, que defendia a valorização da cultura e da beleza nos traços e características naturais do negro. Assim, ainda que predominantemente adotassem a estética e indumentária gangster, há muitos registros de seus membros ostentando penteados afro, como black powers e tranças.

Na esfera musical, é notável o “sampleamento”⁸⁸ de trechos e de batidas de músicas black norte-americanas e brasileiras – seja nos discos produzidos pelas gravadoras ligadas às equipes de baile, seja nos demais. O Racionais MC's estreia com duas faixas para o primeiro disco de hip hop lançado pela gravadora do Baile do Zimbabwe, chamado Consciência Black Vol. 1. A parceria se estende para os próximos discos, e em todos eles é notado o uso de samples de artistas como James Brown, Isaac Hayes, Al Green, Marvin Gaye, Jorge Ben, Cassiano, Tim Maia, entre outros.

Em suas letras, os rappers ecoavam o sentimento de orgulho negro irradiado pelo movimento black, fazendo de suas músicas ferramentas de conscientização racial. Em “Júri Racional”, o grupo descreve um tribunal no qual eles mesmo estariam cumprindo a função de juízes para um réu acusado de “ignorar a luta dos antepassados negros, por menosprezar a cultura negra milenar, por humilhar e ridicularizar os demais irmãos, sendo instrumento

⁸⁷ Entrevista concedida a Endrigo Chiri, Revista CULT, 192^a edição, 22 de julho de 2014. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/mano-brown-entrevista/>>. Último acesso em 02/07/2022.

⁸⁸ Processar e montar composições ou arranjos musicais por meio de um instrumento sampleador.

voluntário do inimigo racista”. O réu é considerado culpado nesse julgamento em que os MC’s são também os advogados de acusação, e consideram negros que não valorizam a própria cor como traidores.

Ovelha branca da raça, traidor | Vendeu a alma ao inimigo, renegou sua cor | Mas nosso júri é racional, não falha | Por que não somos fãs de canalha | Existe um velho ditado do cativeiro que diz | Que o negro sem orgulho é fraco e infeliz | Como uma grande árvore que não tem raiz | Mas se assim você quis, então terá que pagar⁸⁹

Além da influência direta dos bailes black, outro fator muito importante para a conscientização racial e formação política dos MC’s foi sua aproximação com o movimento negro.

Como visto, a Praça São Bento, no Centro de São Paulo, tornou-se a sede do movimento hip-hop que, durante a primeira metade dos anos 80, ainda era centralizado na atividade dos b. boys. Ainda assim, ali frequentavam e se apresentavam alguns MC’s que, na busca por um espaço próprio e um aprofundamento nos debates raciais que vinham do Norte, se deslocaram para a Praça Roosevelt. Lá, experimentaram uma dura repressão policial pautada em uma visão estereotipada e criminalizante sobre eles (SILVA, 1998, p. 102).

Este foi um ponto de partida para que, em 1991, grupos como o Racionais, o DMN, o FNR, entre outros aceitassem o convite da ONG Geledés - Instituto da Mulher Negra para a realização de atividades conjuntas. Uma delas foi a produção da Revista Podecrê!⁹⁰, especializada no mundo do hip hop e da cultura negra. Sua primeira edição trouxe Mano Brown como entrevistado estampando sua capa, e o seu lançamento ocorreu no salão da Equipe de baile Chic Show. Durante seus 4 anos de circulação, a revista tornou-se sua principal porta-voz da cena musical do rap.

Rappers da primeira geração como Thaíde e DJ Hum, Racionais MC’s, Os Gêmeos (grafiteiros) e jovens da nova geração originários da Roosevelt como Markão (FNR), Clodoaldo, Carlos (Conceitos de Rua), DJ Dri e Criz (Metralhas), b-girls como Lady Rap, Sharylaine, Regina (Rádio 10) envolveram-se em atividades que marcaram a produção da revista e o desenvolvimento do Projeto Rappers. Durante os quatro anos de existência, a revista Pode Crê registrou as experiências do movimento do qual os rappers eram os principais atores. O processo de elaboração da revista contava com a participação direta dos rappers. Atuavam como entrevistadores, fotógrafos, redatores etc. (SILVA, 1998, p. 104)

⁸⁹ Racionais MC’s, “Júri Racional”, Álbum *Raio X do Brasil* (São Paulo, Zimbabwe Records, 1993).

⁹⁰ Revista Pode Crê! Memória Institucional. Portal Geledés, 2009. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/revista-pode-cre-memoria-institucional/>>. Último acesso em 03/08/2022.

Relacionada a essa, houve outra ação conjunta importante, o projeto Rappers Geledés⁹¹, que contava com a participação dos artistas nos Fóruns de Denúncia e Conscientização do Programa de Direitos Humanos do Geledés. Foram ações que estimularam os questionamentos sobre discriminação racial e preconceito nos rappers, enquanto temáticas de gênero também puderam ser introduzidas em uma cena predominantemente masculina e com valores machistas arraigados. Tais questionamentos permeiam e marcam o “espírito” do rap nacional durante toda a sua fase revolucionária.

Ainda é necessário citar a influência que a segunda onda de rappers estadunidenses durante os anos 80 e 90 teve sobre a produção e a visão política dos brasileiros. Artistas como Run DMC, Eric B. & Rakim, Public Enemy, NWA, KRS One, Tupac Shakur, Wu-Tang Clan, Notorious B.I.G., entre outros, que abriram novos caminhos sonoros e temáticos, contribuindo para que o hip-hop norte-americano alcançasse o *mainstream* global. São artistas oriundos das cidades Nova York e Los Angeles, duas cenas que rivalizariam em estilo e ideologia durante o período.

A escola de Nova York, o berço do hip hop, avança na extrema politização das letras, sérias e diretas, fazendo uso de batidas pesadas com muitos samplings e scratches. Pode-se dizer que teve no grupo Public Enemy seu principal representante. Enquanto isso, em Los Angeles, do outro lado do mapa, a realidade dura dos guetos é retratada em letras mais explícitas, manipulando um conjunto temático mais ligado ao uso de drogas, à violência entre gangues e à prostituição. O grupo referência desta escola foi o NWA, oriundo do perigoso bairro Compton.

Os MC's brasileiros, alheios à rivalidade entre a Costa Leste e a Costa Oeste – que estouraria dramaticamente na década de 90 – misturavam aspectos de ambas as vertentes em sua produção. Nesse sentido, os principais elementos que foram incorporados da vertente nova-iorquina residiram na forma poética e no compromisso político transmitido nas letras, pautado em relatos sobre o racismo cotidiano e estrutural, pobreza urbana e a necessidade de uma transformação social radical. Além disso, o contato com a práxis de líderes da luta antirracista por direitos civis, como Luther King e Malcolm-X (o que também ocorria em bailes black).

Racionais cantava que “precisamos de um líder de crédito popular | Como Malcom-X em outros tempos foi na América | Que seja negro até os ossos, um dos nossos | E reconstrua

⁹¹ Projeto Rappers – Memória Institucional de Geledés. Portal Geledés, 2009. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/projeto-rappers/>>. Último acesso em 03/08/2022.

nosso orgulho que foi feito em destroços”⁹². Por sua vez, Consciência Urbana, primeiro grupo de MV Bill: “Malcolm-X, o verdadeiro negro | Malcolm-X, lutou e manteve o negro | Malcolm-X, o negro de verdade | Porque ele lutou pela nossa liberdade”⁹³. Já o grupo DMN: “poder para o povo preto | Que é bom e o nosso povo tem direito | (...) | Guitarra, Rock, Hendrix | 4Ms, eu digo: Marcus, Malcom, Mandela, Martin Luther King Jr”⁹⁴.

Da vertente Oeste estadunidense, elementos específicos do visual gangster, como a bandana, e a forma contundente das críticas às forças policiais. Além da já apresentada música “Diário de um detento”, a crítica à brutalidade policial se manifesta em músicas como “Um Bom Lugar”, de Sabotage, para quem a chave “é ter sempre resposta àquele que infringe a lei na blitz | Pobre é tratado como um cafajeste | Nem sempre polícia aqui respeita alguém | Em casa invade a soco | ‘Ou fala baixo ou você sabe’ | Maldade, uma mentira deles, dez verdades”⁹⁵.

O termo periferia progressivamente ganha centralidade no vocabulário dos MCs, acompanhando um movimento mais amplo de reapropriação crítica deste termo para melhor expressar relações socioespaciais e identitárias de opressão e resistência, abandono e autonomia, escassez e potencialidade – processo semelhante ocorre com o termo favela, no Rio de Janeiro. Ambos os termos, contudo, condensam a crítica e a luta antirracista e classista, acumuladas pelos MC’s ao longo dos anos, permanecendo pulsantes ao longo de todo essa fase do rap nacional.

2.1.3. Novas subjetividades periféricas

Na passagem dos anos 80 para os 90, a capacidade de mobilização política decresceu rapidamente nos bairros pobres. Para D’Andrea (2013), tal processo se explica por três fatores fundamentais: o impacto do desmantelamento da URSS; o cerceamento ao trabalho das CEBs; e a reorientação política do PT e suas organizações associadas em direção às disputas eleitorais e ao assentamento junto à ordem. Por outro lado, o vácuo organizativo e analítico deixado pela esquerda estimulou a produção de outras respostas políticas às novas “circunstâncias desestabilizadoras que reverberavam nas relações sociais nos bairros periféricos” (p. 14).

Segundo o autor, tais circunstâncias se desenhavam pela vertiginosa escalada da violência somada à generalização da pobreza, sob um “cenário de erosão das promessas de

⁹² Racionais MC’s, “Voz Ativa”, Álbum *Holocausto Urbano* (São Paulo, Zimbabwe Records, 1990).

⁹³ Consciência Urbana, “Malcolm-X”, Álbum *Tiro Inicial* (Rio de Janeiro, Radical Records, 1993).

⁹⁴ DMN, “4P”, Álbum *Cada Vez Mais Preto* (São Paulo, Zimbabwe Records, 1993).

⁹⁵ Sabotage, “Um Bom Lugar”, Álbum *Rap é Compromisso* (São Paulo, Cosa Nostra, 2000).

progresso social e individual associadas ao trabalho e, mais ainda, ao binômio trabalho-moradia, expresso no projeto da casa própria” (Idem). Fazia-se necessário uma nova ética regulatória e orientadora das relações entre os indivíduos, e os agentes sociais que emergiam mobilizaram-se para suprir essa demanda. Tais agentes foram as igrejas pentecostais, as organizações ligadas ao comércio varejista de drogas e os coletivos produtores de arte.

Dessa forma, novas condutas e atitudes passaram a ser incentivadas por agrupamentos cuja gramática moral nem sempre se conciliam, (...). No entanto, foram estes agrupamentos os que mais influenciaram a população periférica nos últimos vinte anos no que tange à formulação de padrões e códigos de sociabilidade regidos pelo imperativo de conter a violência nas interações sociais naqueles bairros. (D'ANDREA, 2013, p. 21)

Desde meados da década de 80, a vertente pentecostal do agrupamento evangélico intensificava seu ritmo de adesão na América Latina, sobretudo sobre seus bolsões de pobreza, e o mesmo se observava nas favelas e periferias brasileiras. Como organização coletiva, representavam uma rede de proteção e identificação em um contexto violento. Além disso, ofertavam a possibilidade de um ordenamento individual, e de ganhos materiais e simbólicos através dessa adesão.

A Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) é um bom exemplo, pois entre 1980 e 1989, o número de templos cresceu 2.600% nas regiões metropolitanas do Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. Na década de 90 expandiu-se por todo o território brasileiro com média de crescimento anual de 25,7%, saltando de 269 mil para mais de 2 milhões de adeptos no Brasil e em mais de oitenta países. Em todos eles, conquista adeptos majoritariamente entre os estratos mais pobres e menos escolarizados da população (MARIANO, 2004, p. 125).

De acordo com notícias mais recentes⁹⁶, a IURD já conta com mais de 10 milhões de fiéis ao redor do mundo distribuído entre os mais de 12.300 templos que, por sua vez, espalham-se por 135 países dos cinco continentes. Ainda assim, no Brasil, ocupa o posto de segunda maior Igreja neopentecostal, apenas atrás da Assembleia de Deus, que possui mais de 12 milhões de fiéis. Atualmente, a ressonância deste fenômeno atinge escalas políticas até então inéditas, com consequências que serão melhor avaliadas no último capítulo.

A partir deste ponto, o crescimento evangélico nas favelas e periferias obrigava que qualquer narrativa descritiva sobre a periferia – uma das camadas discursivas do rap – tivesse que levar em consideração a presença evangélica. Na prática, progressivamente, o discurso do

⁹⁶ Universal completa 43 anos com 10 milhões de fiéis pelo mundo. Portal R7, 2020. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/brasil/universal-completa-43-anos-com-10-milhoes-de-fieis-pelo-mundo-09072020>>. Último acesso em: 24/07/2022.

rap e o do pentecostalismo passavam a compartilhar uma zona simbólica composta por elementos como: as narrativas de tragédias, o discurso normativo e o apelo salvacionista (D'ANDREA, p. 22).

A sequência de escolhas na discografia dos Racionais ilustra essa aproximação. Em seus dois primeiros discos, por exemplo, não há marcas diretas de religiosidade – nem evangélicas, nem de matrizes africanas. Já no terceiro disco, na faixa “Homem na Estrada”, junto ao bar, a prática do Candomblé é colocada como uma das únicas válvulas de escape em um cenário periférico construído para o enredo. É, portanto, a partir do disco Sobrevivendo no Inferno (1997), que os elementos evangélicos passam a permear a discografia do grupo.

O exemplo mais direto desta transformação está na própria capa do disco, que carrega a citação de um trecho do Salmo 23, Capítulo 3, da Bíblia: “Refrigere minha alma e guia-me pelo caminho da justiça”. A citação é um pedido para que Deus ajude o fiel a fazer a melhor escolha diante de uma situação difícil. O salmo acompanha uma cruz cristã sobre um fundo preto, indicando luto. Na contracapa, uma foto com membros do grupo vestindo preto na entrada de uma Igreja, sugerindo que, apesar de estarem de luto, permanecem tendo fé. Afinal, é o que os mantém sobrevivendo nesse inferno.

A partir de então, a gramática evangélica se faz cada vez mais presente em suas obras. Ao longo do disco Nada Como um Dia Após o Outro (2002), por exemplo, as palavras “Deus”, “Jesus” e “Fé” são citadas, em conjunto, 57 vezes. D’Andrea, por fim, avalia alguns dos impactos ideológicos desta progressiva incorporação:

E no meio das muitas descrições da periferia e das narrativas de trajetórias bandidas, são recorrentes as citações ao vencedor, ao arrependimento, à glória, à necessidade de escutar a palavra, ao inferno, ao paraíso, à busca de proteção e conforto espiritual. Como possibilidade de superação das problemáticas objetivas e subjetivas, cita-se a busca individual, e não a coletiva. Essa busca individual ocorre pela boa conduta neste mundo, pela busca da melhora pessoal e pela fé. (D'ANDREA, 2013, p .116)

Para o autor, o avanço pentecostal estaria conectado à busca por uma ética-regulatória que costurasse novamente o esgarçado tecido social. O tipo de ordenamento social almejado envolveu a capilarização de valores e ideais que, pelos fatores apresentados, lograram um enraizamento cultural nas periferias. O acompanhamento deste processo pode ser feito através da obra do Racionais, que progressivamente incorporou tais valores e visões de mundo em sua produção musical. Porém, a busca por uma ética regulatória também catalisou o surgimento de outros grupos, como as organizações ligadas ao comércio varejista de drogas e os coletivos produtores de arte.

Em São Paulo, a instância regulatória que partia do “mundo do crime” era (e permanece sendo) o Primeiro Comando da Capital (PCC). Trata-se de uma organização que nasceu em 1993 dentro do presídio de Taubaté, orientada, segundo seu estatuto, a canalizar a energia coletiva para uma maximização dos lucros oriundos do comércio ilegal de drogas nas periferias, encerrar a violência entre os encarcerados e lutar “contra as injustiças e a opressão dentro dos presídios”⁹⁷.

Os paulistas diziam que seus crimes eram praticados em nome dos “oprimidos pelo sistema” e não em defesa dos próprios interesses (...). Com o PCC, o crime passaria a se organizar em torno de uma ideologia: os ganhos da organização beneficiariam os criminosos em geral. De acordo com essa nova filosofia, em vez de se autodestruírem, os criminosos deveriam encontrar formas de se organizar para sobreviver ao sistema e aumentar o lucro (MANSO & DIAS, 2018, p. 08).

O sucesso obtido na mediação dos conflitos e na busca pela garantia de um tipo de bem-estar social para seus membros e familiares nos ambientes carcerários e periféricos levou ao fortalecimento da facção. O interesse em maximizar os lucros através da redução de custos e perdas com conflitos misturava-se com uma filosofia classista, que enxergava o Estado como instrumento de violência dos ricos e poderosos contra os pobres. É um pensamento que, por exemplo, orientou os usos da memória do Massacre do Carandiru em seu estatuto:

Temos que permanecer unidos e organizados para evitarmos que ocorra novamente um massacre, semelhante ou pior ao ocorrido na Casa de Detenção em 02 de outubro de 1992, onde 111 presos foram covardemente assassinados, massacre este que jamais será esquecido na consciência da sociedade brasileira. Por que nós do Comando vamos sacudir o Sistema e fazer essas autoridades mudar a prática carcerária, desumana, cheia de injustiça, opressão, torturas, massacres nas prisões⁹⁸.

A fundação do PCC, portanto, carregou uma forte carga ideológica de autoproteção entre os “excluídos pelo sistema”, e deles contra o sistema que precisava ser sacudido. A partir de seu crescimento, o grupo se tornou um forte polo irradiador de condutas e valores que disputavam as periferias paulistanas nos marcos de uma nova ética-regulatória. Logo, tornou-se a maior organização criminosa do país, com ramificações em todo o território e conexões internacionais com atacadistas de armas e drogas.

A dinâmica dos territórios periféricos dominados pelo PCC se diferia da explosiva gerada pelas guerras entre as facções cariocas (e delas com a polícia). Estas, com instâncias menos democráticas e mais personalistas, alteravam as relações, práticas e códigos de conduta dos moradores das favelas a cada troca de poder (RODRIGUEZ et. al., 2011). Suas disputas

⁹⁷ Estatuto do PCC - Primeiro Comando da Capital. Requerimento de Informações nº 1.876, de 1997. Disponível em: <11nq.com/Brwe3>

⁹⁸ Idem.

sangrentas foram exportadas para os outros estados brasileiros, assegurando aos paulistas uma singularidade no que se refere à capacidade de capilarização e enraizamento de seus próprios marcos éticos e regulatórios nas regiões sob seu domínio.

É um fator relevante, considerando que durante a vigência da chamada velha escola preponderaram os MC's paulistas. Todavia, em todo o Brasil, e sob formas semelhantes, os MC's dedicaram muitas linhas à temática da criminalidade. Em geral, suas representações entendiam o crime como uma opção circunstancial em um contexto de privação dentro de uma sociedade de consumo. Para Sousa, os rappers compreendiam que as razões dos jovens que optam por esse caminho “estão geralmente associadas ao desejo de ser um consumidor ativo e gozar do prestígio que esse consumo traz” (2009, p. 192-193).

Muitos MC's representavam a opção pela criminalidade uma forma de resistência e de contraposição à ordem, pois o sofrimento e o sentimento de revolta que move esses jovens seria o mesmo que os estimularia a escrever suas letras. Logo, a escolha seria legítima, mas equivocada, principalmente pelo risco de vida envolvido. Uma armadilha criada pela própria sociedade de consumo que, prometendo status e enriquecimento, os atrairia para justificar seu projeto genocida.

Na música “Mano na Porta do Bar”⁹⁹, do Racionais MC's, um rapaz com todas as insígnias de um cidadão correto e digno se revolta contra sua condição de pobreza material e de invisibilidade social. Inicialmente, o narrador não lhe julga, pelo contrário, se identifica. A partir de então, relata a entrada do “mano” para o crime e suas etapas de enriquecimento, degeneração ética e moral, até atingir a etapa final: a morte. Na posição de “testemunha ocular” do causo, o narrador transmite naturalidade perante o desfecho: é a “lei da selva” do “capitalismo selvagem”.

A arte, por sua vez, e o rap, especificamente, representaria a melhor escolha. Primeiramente, pelo seu menor risco de mortalidade, e com um poder formador capaz de canalizar a dor e a revolta para um confrontamento mais esclarecido, efetivo e duradouro contra o sistema. Segundo, por representar uma possibilidade de geração de renda potencialmente mais lucrativa do que as tradicionalmente ofertadas a eles pelo mundo do trabalho. Por isso, é tão comum ouvir a expressão “o rap salvou minha vida” pela boca de algum MC.

O rapper Dexter é um dos exemplos mais célebres desse ponto de contato entre o mundo do crime e o mundo do rap. Em 1999, era presidiário do Carandiru quando fundou o grupo de

⁹⁹ Racionais MC's, “Mano na Porta do Bar”, Álbum Raio X do Brasil (São Paulo, Zimbabwe, 1993).

rap 509-E com o amigo de infância e colega de cela Afro-X. Em entrevista à Revista Trip, disse que o crime cometido foi para bancar a gravação de um disco: “costumo dizer que fui preso porque amo o rap”. Esse mesmo amor e a busca pelo sonho de reconhecimento como artista o teriam auxiliado a reorganizar sua vida, metas e prioridades: “quando entrei na prisão, decidi não ficar nela”¹⁰⁰.

O disco de estreia do 509-E foi lançado em 2000 com o título Provérbios 13 – mais um exemplo de alusão ao cristianismo como elemento balizar para a obra de muitos MC's da velha escola. A obra aborda o cotidiano do presídio e traça duras críticas ao sistema carcerário, expondo a desigualdade social como combustível para desigualdade e defendendo um projeto efetivo de ressocialização, contrário ao existente. Dexter se torna cada vez mais próximo dos Racionais, cuja solidariedade aos encarcerados fica evidente na premiada música "Diário de um Detento", que narra a Chacina do Carandiru pela ótica de um personagem presidiário¹⁰¹. Sobre isso, D'Andrea afirma:

(...) a obra dos Racionais MC's, juntamente com a de outros grupos de rap, verbalizou ao mesmo tempo em que ajudou a constituir as demandas da população carcerária que vieram a se expressar pelo PCC. (...) Por fim, há na obra do grupo uma ênfase positivada aos círculos de lealdade compostos por participantes do movimento hip-hop, que buscam ganhar a vida pela arte, e por bandidos, que buscam ganhar a vida por meio de formas ilícitas. Em muitos dos retratos do mundo do hip-hop se utiliza por uma operação de empréstimo simbólico o arcabouço lexical e de estilo da vida bandida. (D'ANDREA, 2013, p. 109-110)

O entrelaçamento simbólico e lexical entre o rap e a “vida bandida” aparecia como apologia e glamourização sob o olhar conservador de grande parte das esferas políticas, judiciais e midiáticas. Em 1999, como visto, o Ministério Público de São Paulo notificou a MTV por transmitir o clipe “Isso Aqui é Uma Guerra”, do grupo Facção Central, sob acusação de incitação ao crime. Anos depois, a colunista da Folha de São Paulo, Barbara Gancia, além de defender que o rap não seria cultura, o classificou como “lixo musical que, entre outros atributos, é sexista, faz apologia à violência e dói no ouvido”¹⁰².

Apesar dos constantes ataques pela cultura dominante, o rap resiste para se tornar a trilha sonora oficial dos bairros pobres (sobretudo em São Paulo). Um processo alavancado pelo aumento dos coletivos culturais – terceira força social ético-regulatória no quadro desenhado

¹⁰⁰ VIEIRA, Douglas. Quem achou estava errado. Revista Trip, 2019. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-rapper-dexter-divide-com-a-trip-o-que-aprendeu-com-seu-publico-e-com-outros-ex-presidiarios>>. Último acesso em 15/04/2022.

¹⁰¹ Racionais MC's, “Diário de um Detento”, Álbum *Sobrevivendo no Inferno* (São Paulo, Cosa Nostra, 1997).

¹⁰² GANCIA, Bárbara. Cultura de Bacilos. Folha de São Paulo, 16 de março de 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1603200703.htm>>. Último acesso em: 02/09/2022.

por D'Andrea. O pano de fundo: a reformulação estratégica da esquerda em crise, de um lado, e a reformulação estratégica da burguesia sob a égide ideológica neoliberal, de outro. Para o autor, foi um período em que “cultura virou saída e resposta para tudo” (Idem, p. 182).

Trata-se de um período de grande expansão de coletivos com motivações artísticas nas favelas e periferias, apoiada e financiada por organizações de esquerda, programas sociais estatais e privados, ou empreendedorismo social via Organizações Não Governamentais (ONGs). Acoplado ao fenômeno, o reforço da ideia de arte como prática capaz de conter a violência e de gerar renda – contemplada anteriormente –, como caminho para a emancipação humana e como participação política no processo social.

Quanto à arte como caminho para a emancipação humana, o autor destaca o combate ao niilismo generalizado, gerado por sentimentos como desesperança e cansaço; a este se relaciona um mal-estar civilizacional, fruto de opressões estruturais; a necessidade de gozo perante a catástrofe iminente da vida; e a arte como tipo de ferramenta terapêutica, geradora de alegrias e emoções.

Em relação à arte como participação política, destacam-se: o espaço e desencanto deixado pelos movimentos populares e partidos políticos de esquerda (especialmente o PT); a descrença na política tradicional já passados os primeiros anos do processo de redemocratização; consequentemente, a busca por novas e criativas formas de ação política; formas, estas, menos burocráticas e reprimidas pelo Estado; e a busca por um refúgio durante a barbárie.

Os registros ligados ao avanço do pentecostalismo, das facções criminosas (principalmente o PCC, em São Paulo) e dos coletivos culturais apontam para a conformação de uma rede de disputas ao em torno de novos marco-regulatórios sobre os bairros pobres. Os coletivos culturais, entanto, tiveram papel-chave na construção de uma nova subjetividade periférica pautada, sobretudo, na ressignificação da ideia de periferia como local unicamente de pobreza e violência. Ao mesmo tempo, foram reflexos desta construção.

De certo, a produção cultural realizada por moradores de bairros populares foi um elemento definitivo na formulação de um novo significado para o termo periferia, que passou a incluir em seu bojo os elementos arte e cultura concomitantes a significados antes apenas restritos a pobreza e violência. Esta produção artística revelou a potência criativa desse morador na mesma medida em que auxiliou na construção do orgulho periférico. (D'ANDREA, 2013, p. 16)

É preciso destacar, contudo, que a balança das produções artísticas estimuladas por agentes estatais ou por aqueles ligados ao empreendedorismo social pesava para o

amortecimento dos conflitos sociais. Sobre as ONG's, Virginia Fontes entende que, na medida que propunham tapar o buraco das políticas sociais rebaixadas abandonadas pelo Estado, alinhavam-se ideologicamente ao projeto neoliberal, tornando-se um poderoso sustentáculo do mesmo junto à população de baixa renda. Agiam em conjunto com o capital privado como aparelho ideológico de mercantil-filantropização da luta e gestão da miséria (2010, p. 274).

Os Racionais MC's formula suas narrativas sobre a periferia em diálogo com tantas outras, mas é a que maior reverberação e legitimidade alcança perante seus habitantes. Isto porque foi a que melhor conseguiu expressar e condensar suas expectativas e sentimentos, sobretudo sobre os segmentos juvenis masculinos. Através de suas mensagens, irradiavam novas normas de conduta, padrões de sociabilidade, valores éticos e ideais que estimulavam um salto qualitativo na subjetividade do indivíduo periférico. Este salto se daria do indivíduo para um sujeito periférico – e o sujeito engajado do rap é, fundamentalmente, este sujeito periférico.

2.2. AS POSSES

Até o surgimento das posses no Brasil, em fins da década de 80, os elementos do hip hop eram praticados de maneira descoordenada, difusa. Ou seja, sem uma unidade de ação entre os MCs, DJs, b. boys e grafiteiros orientada para o fortalecimento dos preceitos estabelecidos por Afrika Bambaataa através da Zulu Nation, a primeira posse do hip hop. As posses buscam justamente cumprir essa função aglutinadora, de formação e ativismo político através do hip hop. Por isso, seu surgimento e ampliação por todo território nacional foi tão importante para o surgimento pleno do movimento hip hop brasileiro e do paradigma de engajamento político transmitido pelos MCs da época.

Silva (1998) definiu a posse como “uma organização autônoma, orientada para o desenvolvimento dos elementos artísticos do movimento hip hop e intervenção política no plano mais imediato da experiência juvenil” (p. 12). Por isso, Félix (2005) entendia que era nas posses que o Hip Hop teria a sua existência vivenciada plena e criticamente. Para ele, a divulgação dos ideais do hip hop, amadurecidos através de reflexões políticas e ideológicas coletivas, é o lema que as identifica (p. 80).

A primeira posse brasileira tem sua história atrelada ao crescimento do elemento musical do hip hop, o rap. Foi na Praça de Estação de Metrô São Bento, no centro de São Paulo, que surgiram os primeiros MCs, mas como coadjuvantes perante os b. boys. Já nos espaços dos bailes black, passou a haver atritos e divergências entre as equipes e os rappers, além de um

encurtamento do espaço diante do crescimento do público interessado. Estas foram, possivelmente, as principais motivações de uma boa parcela daqueles personagens para deslocarem suas atividades para outro espaço nas redondezas: a Praça Roosevelt.

Lá, os representantes de todos os elementos do hip hop se encontravam e amadureciam discussões políticas que eram de interesse comum, principalmente sobre a temática racial. As discussões amadurecem, gerando a primeira posse de hip hop no Brasil, o Sindicato Negro. A partir de então, as expressões culturais ainda flutuantes foram amarradas na Roosevelt. Entretanto, de acordo com Santos, havia uma clara preponderância do rap, observada, entre outras coisas, pela quantidade de grupos de MC's que participaram de sua fundação: Balanço Negro, Lady Rap, MT Bronx, FNR, MRN, Aliança Negra, Doctor MC's, Controle da Posse e Personalidade Negra (2002, p. 65).

O amadurecimento político no interior do Sindicato Negro, contudo, gerou algumas cisões que desembocaram no seu encerramento, em 1995. Personagens que pregavam uma radicalização em suas atividades contrapunham-se a outros que desacreditavam nesse tipo de interpretação para a realidade brasileira. Ou seja, a pressão para uma roupagem ainda mais racializada e crítica daquela posse acabou sendo freada. Contudo, aquela experiência no centro da cidade disseminou a fundação de dezenas outras posses de hip hop nas periferias da cidade, a partir de então, em conexão mais orgânica com as contradições e demandas próprias de cada local, e quase sempre pela abordagem racial.

As posses envolvem três componentes básicos: o componente de caráter artístico com aperfeiçoamento das produções artísticas musicais dos grupos; caráter comunitário que visa um trabalho de cunho assistencial na resolução de problemas básicos que carecem na comunidade; objetivo de caráter político com atividade desempenhadas enquanto viés militante na questão racial, da posição do negro na sociedade brasileira. (SANTOS, 2002, p. 67)

A relação entre arte e política através das posses tornou-se tão forte que o compromisso social ali defendido para o hip hop pressionava até os artistas que delas não participavam. Foi dessa maneira que as posses se tornaram o principal braço de ação política e ideológica do hip hop nas periferias, reestruturando uma capacidade articulista e organizativa que havia arrefecido anos antes.

2.3. AS MINAS DO RAP

A célebre frase de Simone de Beauvoir (1980) – “não se nasce mulher, torna-se mulher” – sintetiza sua teoria sobre o preestabelecimento dos papéis e lugares sociais dos indivíduos com base na diferenciação sexual. Tratam-se de construções sociais de gênero ligados ao sexo biológico que identificam o homem como figura positiva e neutra, enquanto a mulher é identificada como figura negativa e “outra”. Nesse quadro, ao mundo masculino se associam ideais de racionalidade, força e comando, enquanto, em oposição, ao mundo feminino se associam ideais de emocionalidade, fragilidade e submissão.

Para Heleith Saffioti (1976), no modo de produção capitalista a desvantagem da mulher ganha dupla dimensão. A dimensão superestrutural, atualizadora dos tradicionais mitos justificadores da supremacia masculina, se articula à dimensão estrutural, que marginaliza a mulher nas funções produtivas. A autora também foi pioneira na demonstração de como as lutas da esfera da produção se combinam às lutas relacionadas a esfera da reprodução, também acreditando que a superação dessas contradições está “na dependência da ação coletiva das duas categorias de sexo” (p. 42).

Em regra, no processo de produção material capitalista, a contradição de gênero se revela na maior ocupação feminina em postos de trabalho tradicionalmente atribuídos ao mundo feminino e, também por isso, considerados inferiores, como secretárias, babás e faxineiras. A maior ocupação de cargos de liderança pelas mulheres foi uma conquista das lutas feministas mais recentes, porém, como indica a pesquisa realizada pela agência TRIWI¹⁰³, apenas 67% das empresas entrevistadas contam com até 38% dos cargos ocupados por mulheres, e 23% das outras não contam com mulheres em cargos de liderança. Além disso, a média de remuneração pelo cumprimento da mesma função que outro funcionário homem, é frequentemente muito menor.

No processo de reprodução material capitalista, ou seja, no fator que dá continuidade ao conjunto da vida social, a contradição de gênero se revela para a mulher na permanência das atribuições impostas ao mundo feminino, como ser responsável pela totalidade das tarefas domésticas, gerenciar a casa e cuidar dos filhos. Trata-se de um trabalho fundamental para que a engrenagem do sistema de acumulação não pare, contudo, não é remunerado. E, quando

¹⁰³ Representatividade feminina nas empresas: mulheres ainda são minoria. IT fórum, publicado em outubro de 2020. Disponível em: <<https://itforum.com.br/noticias/representatividade-nas-empresas-mulheres-ainda-sao-minoria/>>. Acesso em 05/04/2023.

coexiste com o trabalho remunerado fora do âmbito familiar, constitui para a mulher o que se convém chamar como realização de uma dupla jornada, uma dupla exploração.

No Brasil, cujo presente é marcado pelas determinações de um passado colonial e escravista, o fator racial é elemento determinante para tal equação. Aqui opera o que Silvio de Almeida (2019) define como racismo estrutural, por tratar-se de um sistema de dominação racial que envolve todos os aspectos da vida social, incluindo leis, políticas, práticas institucionais e relações de poder. O racismo estrutural é sustentado por padrões sociais e institucionais que perpetuam a opressão racial, resultando em disparidades sistemáticas e persistentes entre brancos e não-brancos. Essas disparidades podem ser observadas em áreas como educação, habitação, emprego, sistema de justiça criminal, acesso a serviços de saúde e oportunidades econômicas.

Nesse sentido, o caráter duplo da sua biologia racial e sexual, torna as mulheres negras (e também indígenas) mais oprimidas e exploradas. E, segundo Sueli Caneiro (2019), ainda possuem uma experiência histórica única que não é adequadamente reconhecida pelo discurso tradicional sobre a opressão feminina. De um lado, não se encaixam no mito da fragilidade feminina, pois tiveram que trabalhar como escravas e em várias ocupações, sem desfrutar do privilégio da proteção masculina. E, de outro, o serviço às sinhazinhas frágeis e aos senhores de engenho tarados lhe imputaram identidade de objeto – condição perpetuada pela figura da “mulata gostosa”, explorada criticamente por Lélia Gonzalez (1984).

Vigora um sistema erigido para exterminar, excluir, dominar, atrasar e/ou absorver de maneira precária a população negra brasileira. Esta é o alvo predileto dos derrames necessários para o prosseguimento da superexploração do capitalismo dependente brasileiro. No entanto, é sua parcela feminina a mais afetada pela unidade das intersecções, pois, nessa sociedade, a ela é imposta a exoticiade sexualizada para exportação, a invisibilidade da reprodução social e/ou a maior precarização das funções produtivas para o acúmulo de capital e liberação doméstica das mulheres brancas das classes médias/elites.

Todo processo de produção é, ao mesmo tempo, um processo de reprodução. Estando a reprodução de um determinado modo de vida condicionado pela base material, coloca-se como possibilidade uma totalidade em permanente reelaboração, visto o caráter transitório e histórico das forças produtivas e, consequentemente, do modo de vida. Sendo assim, confirma-se que classe, raça e gênero se articulam no capitalismo como fatores de exploração, controle e desarticulação material e ideológica. Nesse entrelaço, sem dúvidas, o peso do nó aperta mais na mulher, negra e pobre – perfil dominante entre as primeiras rappers brasileiras.

Sobre o rap dos anos 90, é lugar-comum na bibliografia especializada sua baixa permeabilidade aos ditames ideológicos patriarcais, misóginos e sexistas, fixados no imaginário social pela ideologia dominante. Nos seus estudos sobre a violência de gênero no rap, por exemplo, João B. S. de Carvalho (2006) demonstra como essas ideias pautavam a leitura do social dos rappers homens, que atribuíam a bitola dos bons costumes e da submissão ao masculino para as mulheres em suas canções ou na relação com as colegas de microfone. A esse comportamento, o autor também relaciona o crescimento do neopentecostalismo nas periferias brasileiras que, como visto, passava a permear cada vez mais a consciência social desses territórios.

Primeiramente, a predominância masculina se fazia notar quantitativamente. Maria A. da Silva (1995), em dados levantados para sua pesquisa, constatou que haviam apenas 8 mulheres entre 250 pessoas que compunham determinada posse paulistana. Entre o corpo de rappers mais notabilizados do período, também eram poucas as representantes femininas, cabendo citar nomes como Edd Wheeler (entre as seis fundadoras do grupo Damas do Rap), Negga Gizza (cofundadora da CUFA), Dina Di (Visão de Rua), Negra Li (RZO), Sharylaine, Vera Verônica, Flávia Odara e Vanessa Vozes (Vozes do Gueto).

No que se refere à função de apoio vocal e/ou dança durante as apresentações (o que não era muito comum entre os grupos de rap da época), em realidade, não havia restrições para as mulheres. Pois, nesses papéis, elas geralmente ficavam em segundo plano, sendo vistas como um acessório ou adorno da atividade masculina, e, assim, de acordo com os valores tradicionais sobre os papéis sociais de homens e mulheres na sociedade.

De acordo com Matsunaga (2006), a explicação mais adequada para tal disparidade de tratamento está relacionada à representação da mulher na periferia. Para esses homens, que são em parte influenciados por mulheres, a imagem da mulher é frequentemente associada a valores conservadores, como a figura da mãe de família. Essa visão limita as mulheres a papéis maternos e domésticos, o que, de forma negativa, impede que elas “vivam a rua” ou, quando possível, as coloca em um papel secundário como acompanhantes de seus parceiros, que são considerados os verdadeiros protagonistas.

Exemplos de letras que fortalecem os papéis de gênero e a estigmatização das mulheres se encontram nas canções “Minha Banana”, de MC Jack, “Mulheres Vulgares” e “Vida Loka Parte I”, do grupo Racionais MC’s, “Lôra Burra”, de Gabriel o Pensador, “Mulheres”, do grupo Face da Morte e “A dama e as vagabundas”, do grupo Cirurgia Moral. Em conjunto, são letras que inferiorizam, objetificam e expressam a propriedade masculina sobre a mulher. Além disso,

exaltam um modelo patriarcal de mulher em detrimento daquelas que fogem a esses padrões e, por isso, não merecem valorização nem respeito.

O tipo ideal masculino, nos versos construídos pelos rappers, bem se expressa na canção “H. Aço”, do grupo DMN, que assim define a expressão:

Ser homem de aço é resistir | Não posso dar as costas se o problema mora aqui | Não vou fugir | Nem fingir que não vi | Nem me distrair | Nenhum playboy paga pau (Vai rir de mim) | Tenho uma meta a seguir | Sou fruto daqui | Se for pra somar | Ei mano chega aí | Pra ser mais um braço | Um guerreiro arregaço | Contra o poder ser a pedra no sapato | Sem marra, mentira, incerteza, sem falha | Um centroavante nessa grande batalha | E no limite da humildade faça o seu espaço | Pra ser também um H. Aço¹⁰⁴

Ao longo de toda a letra do DMN, há uma sobrevalorização dos elementos simbólicos ligados à masculinidade dominante e poderosa. Compartilha, assim, com outros MC's, o costume de retratar o masculino como sendo vinculado a ações, transformações e domínio, enquanto o feminino é relegado a um papel subordinado, com menos importância na construção das relações sociais. Resumidamente, o masculino exerce controle enquanto o feminino é submetido a esse controle.

Por outro lado, nas letras cantadas pelas mulheres da velha escola, são narradas suas experiências pessoais, as adversidades enfrentadas e a luta contra os estereótipos que limitam seu acesso aos espaços públicos. Segundo a análise de Marques & Fonseca (2020), nos raps produzidos por mulheres, “a característica principal é a predominância da discussão do empoderamento feminino e das diferenças de gênero, porém ainda assim há a reprodução de alguns discursos machistas” (p. 35).

Negga Gizza, em entrevista analisada por Fernandes & Herschmann (2020), considera que os homens do rap enfrentavam dificuldades para aceitar a abordagem feminina que surgia no gênero, pois as letras das mulheres buscavam transmitir uma mensagem distinta da realidade dura retratada pelos homens. Suas músicas tinham um tom mais otimista, refletindo uma visão de vida mais próspera para a sociedade. Além disso, o ritmo de suas músicas era mais dançante em comparação com o estilo prevalecente até então.

Ainda assim, relembra que não possuíam uma identidade própria, pois tinham que estar sempre vestidas de forma masculina. Caso contrário, não estariam em sincronia com o paradigma de engajamento, pois estariam querendo aparecer, mostrar o corpo, mais do que ‘passar a mensagem’. Em relação à resposta do público feminino, afirmou que levou algumas apresentações para que elas começassem a oferecer incentivo e apoio. Essa reação inicial foi

¹⁰⁴ DMN, “H. Aço”, Álbum H. Aço (São Paulo, Agaele Music, 1997).

atribuída à surpresa e à relutância em aceitar que algo estava mudando naquele contexto. Com o tempo, as mulheres começaram a se identificar com a luta dos artistas no palco e a perceber que também precisavam abraçar aquela causa.

Ainda que não diretamente ligadas aos preceitos da nova onda feminista que emergia nos países periféricos durante o período, ao se envolverem no hip hop em circunstâncias históricas específicas, essas rappers experienciaram o feminismo e se constituíram como tal, sem que isso fosse algo preestabelecido antes de sua prática no rap. Pois se empenharam em construir imagens que estivessem mais alinhadas com a realidade delas – retratando de forma mais precisa quem são as mulheres e o que significa ser mulher no mundo contemporâneo. Como exemplo, as canções “Mulher de Malandro” e “Meu Filho, Minhas Regras”, de Dina Di.

Convocadas a se engajarem, as mulheres adotaram o rap como uma ferramenta de resistência, rejeitando a ideia de que um determinado destino é inevitável e desafiando a concepção de que a oposição entre os sexos é rígida e imutável. Elas se insurgiram contra a padronização dos corpos e comportamentos, com mensagens que transbordavam inconformismo diante das tentativas de calar as vozes femininas. Conheceram e vivenciaram diversas formas de violência e opressão, fizeram das questões de identidade e gênero um tema crucial - embora não exclusivo - em suas criações e reflexões.

No contexto do hip hop, uma cultura que busca expor as realidades marcadas por problemas sociais, econômicos e políticos, as mulheres encontraram na expressão do rap, do grafite e da dança meios para reivindicar suas pautas. Ao participarem dessa cena, predominantemente masculina, viram a oportunidade de expor suas demandas e ocupar um espaço, além de questionar e problematizar as questões relacionadas à discriminação e injustiça presentes nessa manifestação cultural periférica, rompendo o silêncio a elas atribuído.

2.4. RAP E REVOLUÇÃO

Entre a formação do Sindicato Negro, em 1988, até subida dos rappers ao palanque do recém-eleito Lula, em 2003, o rap nacional construiu para si um paradigma de engajamento político. O substrato deste paradigma transmitiu as marcas de fenômenos, processos e experiências de lutas anteriores e contemporâneas aos artistas, e se manifestou não apenas na forma e no conteúdo das canções, mas também em ações sobre outras esferas da grande e da pequena política. Sua arte, portanto, estaria alinhada a uma prática ativista mais ampla.

Ativismo, contudo, não é sinônimo de revolucionário. Sendo assim, a presente pesquisa enquadra essa fase do rap nacional como revolucionária, fundamentalmente, pela visão de mundo vinculada a seu ativismo. Uma visão de mundo cuja lente foi produzida convergindo lutas de classe e lutas antirracistas desempenhadas por organizações políticas e movimentos sociais em trânsito diaspórico. Logo, representavam um elevado grau de rompimento com a ideologia burguesa e com a estrutura racista a ela articulada sobre a organização social brasileira.

Em suas músicas, transmitiam mensagens críticas à desigualdade social e ao modo de viver e pensar das elites brasileiras, críticas ao racismo e à violência policial contra os negros, críticas à criminalização da pobreza, ao abuso de drogas, defensoras da cultura e da beleza negra, convocatórias à conscientização racial e de classe que pudessem gerar uma transformação social profunda (ainda que abstrata). De outro lado, expressavam elementos diretamente conectados às contradições operantes nos bairros pobres das metrópoles naquele período, como valores morais cristãos, o léxico compartilhado com o ‘mundo do crime’ e a ressignificação positiva do termo periférico.

No que tange às questões de gênero, a fase revolucionária foi marcada pela hegemonia masculina – não apenas em termos quantitativos, mas pela quase exclusividade de discursos sexistas. Para Silva (1998), “a situação das mulheres no rap nacional aparece de forma ainda mais fragilizada que entre as rappers norte-americanas” (p. 240). No entanto, colaboraram para a atenuação desses discursos a partir da segunda metade dos anos 90, o aumento do conteúdo lírico antissexista pelas rappers mulheres e a aproximação com o Instituto da Mulher Negra – Geledés.

Sobre o contexto sociopolítico vivenciado pelas periferias brasileiras na época, o rap foi o que melhor compreendeu, organizou e transmitiu seus problemas, capacidades e ensejos. O espírito dessa narrativa está manifesto nas obras do grupo Racionais MCs que, por isso, tornaram-se a principal referência de sujeito engajado na cena musical e de sujeito periférico nos bairros pobres. Por isso, os rappers tornaram-se a verdadeira trilha sonora do gueto antes de serem finalmente notados e pressionados para dentro da cultura dominante em um país que se transformava drasticamente. Esse é o ponto de partida do próximo capítulo.

3. SEGUNDA FASE (2003-2016)



Imagen 3: Capa Segunda Fase. | Fonte: Arte de Juliana Silva, 2023.

Odeio vender algo que é tão meu

Mas se alguém vai ganhar grana com essa porra, então que seja eu

E os que não quer dinheiro, mano

É porque nunca viu a barriga roncar mais alto do que o eu te amo

(Emicida)¹⁰⁵

Em 2002, o ex-metalúrgico Luís Inácio Lula da Silva (PT) superou José Serra (PSDB) nas urnas e, finalmente, após duas candidaturas seguidamente derrotadas, se consagrou presidente da República. Durante a campanha, a publicização da “Carta aos brasileiros” foi fundamental para garantir sua vitória, afastando a aura de radicalismo que o acompanhava desde as lutas operárias dos anos 80. Na carta, Lula se comprometia a manter a política econômica do governo anterior perante os setores empresariais e financeiros, demonstrando ser um candidato moderado e responsável, de “paz e amor”.

De acordo com André Singer (2012), o novo líder do executivo manteve uma política econômica conservadora, mas combinada com medidas para o desenvolvimento social – um reformismo fraco, segundo ele. Essa estratégia foi catalisada pelos ventos a favor que sopravam da economia mundial, trazendo um novo ciclo de expansão do capital e um boom no preço das commodities. A massa de lucro com as exportações era grande o suficiente para sustentar as medidas de proteção social e de combate à pobreza sem reduzir os ganhos dos capitalistas.

Entre 2003 e 2010, Lula lançou o Bolsa Família, um programa de assistência social e transferência de renda que beneficiou milhões de famílias em todo país, principalmente nas regiões Norte e Nordeste. Também tomou medidas para a expansão do crédito no país, reduzindo a taxa básica de juros, promovendo incentivos fiscais, aumentando a oferta de crédito consignado, e criando programas de crédito subsidiado, como o Pronaf e o “Minha casa, minha vida”. Além disso, concedeu sequenciais aumentos ao salário mínimo, fechando 76% maior em termos reais ao fim do seu governo.

Segundo Singer, o projeto de combate à pobreza acabou por se firmar sobre esses quatro pilares: transferência de renda para os mais pobres, ampliação do crédito e valorização do

¹⁰⁵ Emicida, “Ooorra”, Álbum *Pra Quem Já Mordeu um Cachorro por Comida, até que Eu Cheguei Longe...* (Laboratório Fantasma, São Paulo, 2009).

salário mínimo, que, combinados, resultaram no aumento do emprego formal. Importante também citar outros programas específicos, como o Luz Para Todos no campo, a regularização de propriedades quilombolas, a construção de cisternas na região do semiárido e a expansão e popularização do ensino superior (Prouni e Reuni). Os impactos nas condições materiais de vida da população mais pobre foram profundos e são sentidos até hoje.

Ao longo dos oito anos de seu governo, Lula logrou reduzir o percentual de pessoas em condições de pobreza no país em aproximadamente 50%¹⁰⁶. Em 2010, o crescimento do PIB marcava 7,5%, enquanto o desemprego caiu para uma taxa considerada próxima ao pleno emprego¹⁰⁷ – dois anos após a crise financeira internacional que assolou a economia mundial. O grupo social mais afetado positivamente pelas ações do governo de Lula foi o subproletariado.

O subproletariado é composto por aquelas pessoas que não conseguem vender sua força de trabalho no mercado por um valor mínimo necessário para a produção de sua vida em condições normais. Desempenham funções que demandam baixa qualificação e longas jornadas de trabalho, geralmente em condições precárias de segurança e saúde, logo, sem proteção trabalhista. Por esse motivo, acabam tendo pouquíssimas condições de participarem ativamente da luta de classes.

A formação do subproletariado brasileiro remonta à escravidão e, desde então, tem seu coração na região nordeste. Ao fim do governo de Lula, em 2010, o Bolsa Família abarcava cerca de 50 milhões de brasileiros, com mais da metade deles residindo nessa região¹⁰⁸. Através dele e dos outros programas, o subproletariado brasileiro, que também reside em peso nas periferias e favelas sudestinas, aumentou sua renda e melhorou suas condições de vida e consumo. Os impactos causados no subproletariado o cativaram a ser o sustentáculo político desse novo arranjo político o qual Singer chamou de lulismo.

Assim, Lula deixa o governo com 87% de aprovação e garante a vitória de sua sucessora, a ex-guerrilheira e economista Dilma Rousseff. Durante seu primeiro mandato (2011-2014), a primeira presidente da história aproveitou o grande apoio herdado para dar continuidade às

¹⁰⁶ ENNES, Juliana. Governo Lula reduziu pobreza do país em 50,6%, mostra estudo. O Globo, publicado em 3 de maio de 2011. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/politica/governo-lula-reduziu-pobreza-do-pais-em-506-mostra-estudo-2775537>>. Último acesso em 21/01/2023.

¹⁰⁷ Desemprego em 2010 é o menor em oito anos, aponta IBGE. BBC News Brasil, publicado em 27 de janeiro de 2011. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/01/110127_desemprego_2010_rp>. Último acesso em 21/01/2023.

¹⁰⁸ Bolsa Família fechará 2010 com 12,8 milhões de famílias atendidas. Exame, publicado em 19 de setembro de 2011. Disponível em: <<https://exame.com/brasil/bolsa-familia-fechara-2010-com-12-8-milhoes-de-familias-atendidas/>>. Último acesso em 20/01/2023.

políticas sociais lulistas e construir novas. Sendo assim, entre as principais, sofisticou e expandiu os programas Bolsa Família e Minha Casa Minha Vida, criou o Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (Pronatec) e o Mais Médicos (expansão da saúde pública).

Contudo, como demonstra Singer (2018), se defrontou com a desaceleração da economia pela crise global e com o galope da inflação. Ainda, sofreu baques na sua base de apoio, comprometendo a coalisão de forças lulista, além de pressões políticas em consequência das Jornadas de Junho e das denúncias de corrupção na Petrobrás. Conquistou um segundo mandato (2015-2016), mas já derretendo. O PIB decresceu enquanto aumentou o desemprego e a inflação, gerando forte crise econômica. Esta, se desdobrou em uma crise política que atingiu seu auge no golpe que a destituiu da presidência.

Realizado um sobrevoo sobre o período petista, fica claro o enorme impacto sobre as condições de vida material da classe trabalhadora brasileira, especialmente para sua camada subproletária. Todavia, se faz igualmente relevante para as proposições desta pesquisa avaliar o impacto ideológico sobre a vida espiritual desses trabalhadores. Isto porque, nesse período, se fez notar o fortalecimento de novos discursos e visões de mundo que foram fundamentais para a constituição do novo paradigma de engajamento político vigorante na cena do rap nacional.

Nesse sentido, destaca-se o investimento para construção de uma ideologia de ascensão social através do consumo. Certamente, foi um resultado direto do aumento do crédito pessoal e do poder de compra, que possibilitou a aquisição de imóveis e de bens de consumo individual, como automóveis, eletrodomésticos e aparelhos celulares. Para pessoas que, por gerações, o nível de pobreza ou de pobreza extrema impossibilitava a produção e reprodução material da vida em condições normais, o “simples” acesso ao consumo traduziu-se em sentimentos de dignidade e esperança.

Mas, além disso, a sua nova condição de consumidores ativos lhe trouxe um reconhecimento quase inédito por parte do mercado e da publicidade, para quem sempre haviam sido invisíveis, irrelevantes. A partir de então, no centro do jogo e ávidos pelo consumo, demandavam por cada vez mais novos produtos e serviços. O que também os levou à ousadia (sic) de passarem a frequentar espaços de cultura e lazer até então restritos à classe média

tradicional, como cinemas, hotéis e aeroportos. Por isso, o discurso governista dizia se tratar da formação de uma nova classe média¹⁰⁹.

No entanto, o economista Márcio Pochmann (2012) se contrapõe a tal discurso. Para ele, a mudança na estrutura ocupacional brasileira, mesmo que acompanhada do aumento real da renda, não se traduziu na formação de uma nova classe média. Na verdade, teria ocorrido um aumento na classe trabalhadora sob o protagonismo do setor de serviços como principal fonte geradora de novas ocupações. Logo, se trataria de um fenômeno fundamentalmente vinculado às menores remunerações do mercado, ou seja, na base da pirâmide social.

A classe média tradicional caracteriza-se por ser menos numerosa e diversa, composta por profissionais liberais, funcionários públicos e empresários. O novo segmento em emergência, por sua vez, se ligava à criação de empregos precarizados e, mesmo que protegidos por lei, de alta rotatividade e orientados pela lógica da superexploração, como o telemarketing e a construção civil. O lulismo, portanto, conviveu com o avanço da precarização do trabalho, que é um ponto nuclear do neoliberalismo (ANTUNES, 2012).

Outro ponto está na pesquisa do cientista político Henrique Costa (2015) junto a estudantes do Prouni. Ela revelou que durante o período, o senso comum manteve-se afastado das pautas de esquerda mais ligadas às contradições de classe. Pelo contrário, percebeu que entre as classes populares emergiu uma simbiose ideológica entre o empreendedorismo popular com a teologia da prosperidade neopentecostal – que, como visto, avançou rapidamente no país desde os anos 90. A ideia da riqueza como retribuição divina aos seus fiéis em vida casava com a hegemonia neoliberal cultivada durante anos.

O autor percebeu uma juventude mais tecnológica, ligada profissionalmente ao setor de serviços e desconfiada em relação à política tradicional e suas pautas. Segundo Costa, o “divórcio entre a vida material (deles) e a política” representaria a vitória do ideário neoliberal, “que impõe o privado sobre o público, o discurso de mérito e a competição no mercado por vagas de pouco prestígio” (p. 148). Tais jovens cresceram naturalizando a condução neoliberal da economia e, pela ausência comparativa prática com governos anteriores, sua relação com a estabilidade inflacionária e o baixo desemprego.

Por isso, bandeiras de cunho pós-materialista vinham chamando mais sua atenção. Ou seja, aquelas que defendem direitos para as mulheres, para a população negra, para animais, de

¹⁰⁹ Classe média tem renda per capita entre R\$ 291 e R\$ 1.019, diz governo. G1, publicado em 30 de maio de 2012. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/2012/05/classe-media-tem-renda-entre-r-291-e-r-1019-diz-governo.html>>. Último acesso em 21/02/2023.

proteção ambiental, entre outros, muitas sem a articulação necessária delas com as relações materiais de produção. Pelo contrário, a negação da luta de classes é a estruturante política nos discursos e projetos dos candidatos pós-materialistas, mais instantaneistas e focados no indivíduo – fortalecendo o sentimento de obsolescência da ideia de transformação social.

A esquerda, de maneira geral, também contribuiu para esse sentimento. De um lado, a Ala governista abraçava o liberalismo social petista, esvaziando as lutas e movimentos sociais de base em prol do eleitoralismo e da proteção do reformismo fraco. De outro, a esquerda radical apresentou dificuldades em atualizar sua leitura crítica e suas formas de diálogo com a nova “Classe C”, alcançando pouca relevância e capilaridade no cenário político nacional e se deixando ser pautada pela agenda petista.

O sociólogo Leonardo Fontes (2018), por sua vez, reflete como esse processo impactou ideologicamente a periferia paulista, especialmente a juventude. Sendo assim, destaco dois fenômenos cuja repercussão mais ampla em território nacional pode ser observada: o crescimento de um sentimento de anulação do estigma de ser periférico, acompanhada de práticas individualistas e negadoras da solidariedade comunitária; e a luta cultural antagônica, representada pelo orgulho periférico lapidado e exaltado, por exemplo, pela ascensão do hip hop e da literatura marginal desde meados dos anos 90.

Em São Paulo, Fontes descobre que o primeiro sentimento recebeu o apelido de “espírito da Freguesia” – em alusão à Freguesia do Ó, um bairro nobre paulistano. Ele encarnou em um grupo que não visava combater o estigma do periférico, mas superá-lo através da busca por prestígio e distinção social individual. Enquanto não conseguiam fugir para os bairros nobres, investiam em bens materiais e simbólicos que emulassesem uma proximidade financeira e cultural com a classe média tradicional. Demonstravam, por isso, inclusive, uma relação apenas instrumental com a cultura e o conhecimento.

Em contraponto, havia o grupo daqueles que valorizavam o modo de vida tipicamente periférico, com laços fortes de solidariedade e confiança entre os vizinhos. Para Fontes, tal grupo refletiria os ideais de empoderamento individual e coletivo do sujeito periférico, iluminados por práticas culturais como o hip hop e a literatura marginal. Elas dotaram de novos sentidos e significados os conceitos de periferia e negritude, revertendo a estigmatização para um caráter positivo e, assim, contribuindo para o fortalecimento da resposta identitária que reivindicava sua voz e sua participação na sociedade brasileira.

Tais ideais foram compartilhados por muitos dos jovens que compuseram o que nessa pesquisa se comprehende como a segunda geração do rap nacional. Jovens de diversas periferias brasileiras que, durante a infância, foram alcançados pelas mensagens dos pioneiros da geração anterior. O paradigma de engajamento político construído e promovido pela “velha escola” – sob os ideais de valorização da negritude e do orgulho periférico – foi transmitido à nova especialmente pelos discos que, segundo Emicida, seu grande expoente, foram seus verdadeiros livros de história¹¹⁰.

3.1. O NOVO PARADIGMA

O capítulo anterior foi dedicado a explorar a primeira fase do rap nacional, centrada nas periferias paulistanas em um contexto de corrosão social causada pelos efeitos do neoliberalismo. Mediante a queda do protagonismo popular nesses territórios, novos grupos sociais buscavam recosturar seu tecido social em termos ético-regulatórios, como a igreja neopentecostal, o crime organizado e os coletivos culturais. As saídas oferecidas pelos dois primeiros, e pela parcela do último ligada ao capital privado e estatal, se cruzavam na apologia do mercado como esfera de salvação individual ou coletiva.

De maneira geral, os coletivos culturais objetivavam conter a violência, gerar renda e promover a cidadania através da arte. Além disso, tiveram papel-chave na ressignificação da ideia unicamente negativa de periferia e, por isso, também na construção de uma nova subjetividade periférica pautada em orgulho. Dentro desse conjunto, havia a parcela dos coletivos culturais referente às posses, geralmente autônomas e voltadas para a formação e ativismo político através do hip hop, e que se tornaram um forte braço de conscientização social e racial nas periferias do país.

As posses agiam como uma força centrípeta na cena do hip hop nacional, e nelas se “letraram” no quinto elemento muitos dos b. boys, grafiteiros e MC’s. Nesses espaços e através de suas práticas, os jovens estreitavam seus laços comunitários e identidades a partir de uma visão crítica sobre os problemas e potencialidades dos bairros – o que, inevitavelmente, moldou suas visões de mundo e refletiu sobre suas produções. Assim sendo, o aumento do número de grupos de rap paulistanos acompanhou o fortalecimento da capacidade organizacional do movimento hip hop. Um desses grupos foi o Racionais MC’s, que mais impactou na construção

¹¹⁰ Emicida, “Ubuntu Fristaili”, Álbum *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui* (Laboratório Fantasma, 2013). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vLtTpDbvQ5M&ab_channel=Emicida>. Acesso em: 22/01/2023.

de uma ética regulatória das relações entre a população periférica e, também, na ressignificação do termo periferia.

Isto porque o Racionais foi o grupo que melhor registrou o cotidiano periférico através de suas letras, construindo representações sobre o vivido densamente tonalizadas por sua visão crítica das contradições de raça e classe estruturadas. A precisão e realismo das representações construídas através de uma linguagem local transmitiam o conhecimento prático das experiências, conferindo maior legitimidade aos rappers. Por esta razão, o grupo ocupava uma posição paradigmática na cena nacional durante o período, fazendo com que os elementos de suas produções, ações, estilos de vida e posicionamentos se tornassem incontornáveis para os demais rappers, dentro e fora de São Paulo.

Em conjunto, tais elementos definiam o que deveria ser tratado como compromisso pelos MC's, um sinônimo do próprio rap. Logo, se fugisse desse consenso, o MC perdia sua insígnia de “rapper real”, pois “não representava”. Nas canções, o “padrão racionais” conduzia para batidas com estilo *boombap*, pouco melódicas e dançantes, pensadas para respaldar o conteúdo transmitido pelo canto falado. Tal conteúdo, deveria estar voltado para a denúncia do abandono e da violência sofrida pela população negra e pobre, com narrativas que quebrassem estereótipos negativos criados pela cultura dominante sobre os fenômenos e personagens desses lugares.

Fora dos estúdios, havia o mesmo compromisso para com uma certa postura. Assim, o semblante sempre fechado comunicava a revolta de quem não enxergava motivos para sorrir diante de tanta miséria e opressão. Como principais responsáveis pelo funcionamento do sistema, os rappers apontavam a polícia, a grande mídia e a burguesia branca (os *boys*). Por isso, atacavam abertamente as forças policiais, valorizavam a independência perante as grandes gravadoras e, por regra, se negavam a conceder entrevistas e participar de programas televisivos em grandes emissoras, como a Rede Globo.

O olhar do MC engajado para o mercado foi sintetizado na canção “Negro Drama”, na qual Mano Brown manifesta o desejo de consumir os produtos da sociedade burguesa, mas consciente de que são frutos de um “jogo sujo”.

Cê disse que era bom e as favela ouviu | Lá também tem uísque, Red Bull, tênis Nike e fuzil | Admito, seus carro é bonito, é, e eu não sei fazer | Internet, videocassete, os carro loco | Atrasado, eu tô um pouco sim, tô, eu acho | Só que tem que seu jogo é sujo e eu não me encaixo¹¹¹

¹¹¹ “Negro Drama”, Racionais MC's, álbum *Nada Como Um Dia Após o Outro* (Cosa Nostra, São Paulo, 2002).

No entanto, encarava a fama e o enriquecimento através da música como merecidos, pois os realizou sem abrir mão dos seus princípios, sem ter recuado no seu conteúdo crítico nem esquecido suas origens, ou seja, sem se vender – “você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você, morô, irmão”¹¹²?

Ainda assim, como em “Jesus Chorou”, parecia haver uma necessidade de dialogar com as críticas à suposta hipocrisia, revelando certo incômodo com elas por parte dos rappers.

Quem tem boca fala o que quer pra ter nome | Pra ganhar atenção das muié e outros homens | Amo minha raça, luto pela cor, | O que quer que eu faça é por nós, por amor | Não entende o que eu sou, não entende o que eu faço | Não entende a dor e as lágrimas do palhaço | (...) | Dinheiro é bom, quero sim, se essa é a pergunta | Mas a dona Ana fez de mim um homem e não uma puta¹¹³

Esse tipo de crítica é habitual de quando culturas emergentes¹¹⁴ crescem e aumentam sua zona de contato com a cultura dominante – justamente o que ocorria com o rap nacional no momento em que “Negro Drama” e “Jesus Chorou” foram lançadas no álbum *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*, em 2002, pelo Racionais. Isto porque o crescimento acelerado da cena ao longo dos 90 a engatilhou, próximo à virada do século, para um processo que Ricardo Teperman (2015) definiu como de rotinização, ou seja, de legitimação social e atratividade comercial.

Certamente, algumas das primeiras vigas na construção desse processo de rotinização foram fixadas pelo programa *Yô!* da MTV, emissora voltada ao segmento jovem. Criado em 1990, foi o primeiro programa da TV brasileira voltado ao hip hop, exibindo videoclipes, entrevistas com artistas e performances ao vivo em estúdio. A partir de 1994, teve como apresentadores nomes próprios da cena, como Primo Preto (1994), P Funk (1996), KL Jay (1998) e Thaíde (2001). Na ocasião da contratação de Primo Preto, o jornalista Marcel Plasse escreveu para a Folha de São Paulo:

Primo Preto, do grupo SP Funk e futuro VJ do novo "Yo", sabe que o público da MTV não está na periferia, mas quer manter as portas abertas para o movimento. A produção deve até criar clipes para os grupos – gravações de shows –, porque ainda são poucos os que contam com o dinheiro das grandes companhias.¹¹⁵

¹¹² Idem.

¹¹³ “Jesus Chorou”, Racionais MC’s, álbum *Nada Como um Dia Após o Outro Dia* (Cosa Nostra, São Paulo, 2002).

¹¹⁴ Perry Anderson (1999) define culturas emergentes como culturas que surgem em resposta a novas condições sociais e econômicas. Essas culturas são frequentemente caracterizadas por sua capacidade de desafiar estruturas de poder existentes e criar novas formas de expressão e organização social. Elas podem desempenhar um papel crítico na formação de movimentos políticos e sociais, além de influenciar tendências culturais mais amplas. Dessa forma, as culturas emergentes podem ser vistas tanto como um reflexo das condições sociais e econômicas quanto um catalisador para a mudança.

¹¹⁵ PLASSE, Marcel. Gravadoras correm atrás do rap. Folha de São Paulo, São Paulo, publicado em 7 de maio de 1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/07/ilustrada/1.html>>. Acesso em: 23/01/2023

Em 1993, outro programa pioneiro na transmissão da cultura hip hop estreava com apresentação do rapper Dum-Dum, do grupo Facção Central. Transmitido pela TV Cultura, o *Manos e Minas* abordava as tendências do movimento hip hop no Brasil e no mundo, e também temas como diversidade, inclusão social e cidadania, contribuindo para a formação de uma consciência crítica no público. Rappers como Eduardo (Facção Central), Ice Blue (Racionais), Rappin' Hood, entre outros, também comandaram o programa, que conquistou grande popularidade perto dos anos 2000 e é exibido até hoje.

Yô! e *Manos e Minas* foram pioneiros no que diz respeito ao reconhecimento midiático do movimento hip hop, contribuindo para a consolidação do rap brasileiro como um relevante gênero musical. Também, para sua diluição em camadas da juventude brasileira alheias ao hip hop até então, especialmente nos centros urbanos, dando visibilidade e desmistificando estereótipos e preconceitos relacionados a ele. Com uma abordagem que conquistou aprovação e identificação da cena, foram as primeiras emissoras a enxergar e legitimar o som que vinha das ruas, desde quando ainda não ecoavam parar fora das periferias.

Emissoras maiores, como a Rede Globo, demoraram mais a atraírem-se pelo rap produzido nas periferias – e, reciprocamente, a maioria dos MC's engajados nutria desconfiança dela. Sendo assim, as primeiras incursões aos corredores do Projac foram feitas por MC's de vertente mais comercial, preferencialmente brancos, como Gabriel o Pensador. Apenas em 1999, a emissora realizou uma reportagem mais robusta acerca do movimento em São Paulo, no bem cotado *Globo Repórter*. Assim a repórter Isabela Assumpção anunciava seu crescimento:

A mais de 15 anos, alguma coisa passou a mudar na periferia, mas as notícias dessa mudança demoraram muito a chegar do outro lado da cidade. O que primeiro chamou atenção foi a música, mas ainda parecia só uma coisa de negros e pobres. O que todo mundo demorou muito a perceber, é que este som, esta dança, este jeito de ser, estava mudando o comportamento de toda uma geração de jovens da periferia.¹¹⁶

Grande parte da reportagem se dedica a positivar a imagem do hip hop e de seus membros, exaltando sua competência em afastar a juventude das drogas, do crime, da gravidez precoce e das infecções sexualmente transmissíveis (IST) através das posses, das rádios comunitárias e do trabalho social em escolas públicas. Em certo momento, entrevista uma mãe com seu bebê de colo para demonstrar que a posse é um ambiente seguro e familiar. A

¹¹⁶ Globo Repórter. Hip hop e a vida na periferia [reportagem]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X8t9zWHBnf0&ab_channel=TheVHSChannel> Acesso em: 24/01/2023

abordagem sobre a crítica social presente nas canções é, contudo, apressada e abstrata, focando mais na potência educativa das suas mensagens de esperança.

Outra parte da reportagem aborda a investida dos rappers em casas noturnas exclusivas da classe média, cobrindo um show de Thaíde e DJ Hum. A reportagem vai com o DJ até a praça da Estação São Bento para que comente sobre a diferença entre aquele período e o de “estouro do hip hop de agora”, nas palavras dele. A narração de Caco Barcellos define como as “maiores estrelas do hip hop brasileiro” Thaíde e DJ Hum, Pavilhão 9 e, claro, o Racionais MC’s. Este último, recebeu o seguinte destaque:

Mas o grupo que mais vendeu discos foi o Racionais MC’s, que já passou a marca de meio milhão de CDs. Apesar do sucesso, eles não gostam de aparecer nos grandes meios de comunicação. O líder do grupo, Mano Brown, acha que a postura de protesto do rap não combina com os interesses comerciais dessas empresas.¹¹⁷

Por fim, a reportagem foca no Rio de Janeiro, apresentando a Banda Caixa Preta como produtora de um “novo samba” que mistura elementos do rap em sua composição. Ao voltar-se para o rap carioca, entrevistaram a dupla de MC’s Marquinhos e Marcelo, irmãos que foram morar na rua após a família se desestruturar e que, então, tentavam carreira em São Paulo. Para eles, a diferença entre o rap carioca e o paulista residiria no fato de o primeiro conter mais melodia e sorriso, enquanto o paulista seria “mais fechado”, “mais pesado”, com “muita violência” e “muito protesto”.

A reportagem em questão já revela um dos principais componentes do padrão de assimilação do rap “de mensagem” pela indústria cultural a partir dos anos 2000. Positiva-lo, desconectá-lo de “som de marginal”, enfocando em sua capacidade pedagógica junto aos jovens, principalmente por afasta-los dos riscos sexuais e da criminalidade. Além disso, destacar sua capacidade comercial, como esperança de fuga da pobreza através da profissionalização e comercialização de suas canções. Por fim, a promoção de artistas menos “azedos” estética e/ou ideologicamente ao paladar das classes médias – o que já vinha ocorrendo com Gabriel o Pensador.

Isto só pôde ocorrer a partir do sucesso de *Sobrevivendo no Inferno* (1997), com mais de 1 milhão de cópias vendidas – “agora era a grande mídia, acadêmicos, músicos, gente bem-nascida e desavisados que descobriam o que Mano Brown, Edy Rock, Ice Blue e KL Jay tinham

¹¹⁷ Idem.

para dizer”¹¹⁸. O último disco do Racionais nesta fase – *Nada Como um Dia Após o Outro Dia* (2002) – foi tão impactante e ainda mais prestigiado que o anterior, com letras que já dialogavam com as consequências materiais do estouro. Nas palavras de KL Jay, foi esse o disco “que solidificou a carreira do Racionais”¹¹⁹.

Na mesma entrevista, o DJ comenta sobre como a premiação no *MTV Video Music Awards* (VMB) de 1998 contribuiu para que furassem a bolha. Isso porque foi a primeira aparição do grupo em um evento desse porte, e transmitido por uma emissora de TV relevante, como a MTV. Considerando o posicionamento do grupo em relação aos veículos de comunicação, o apresentador Felipe Solari contou como a presença dos rappers ainda precisou ser negociada:

Eles não estavam abertos a canais de TV naquela época, né? (...) Ofereceram para o Racionais o melhor espaço da MTV, que seria o encerramento do VMB, e o Mano Brown colocou suas condições. E uma delas era: ‘eu quero levar todo mundo que eu quiser levar pra subir no palco comigo, a gente quer dominar aquela porra, e a noite é nossa, não é de vocês’.¹²⁰

O *MTV Video Music Brasil* (VMB) foi uma premiação anual promovida pela MTV Brasil para celebrar os melhores videoclipes, artistas e músicas da indústria musical brasileira. A premiação foi realizada pela primeira vez em 1995 e teve sua última edição em 2012. Durante sua existência, se tornou uma das premiações mais importantes e aguardadas da música brasileira, sendo a primeira a reconhecer a relevância do rap no cenário musical brasileiro. Durante anos, contou com uma categoria especial para os videoclipes de cada segmento musical, e um deles era o rap.

Nas nove primeiras edições do VMB (1995-2003), dos vinte e oito artistas solo ou grupos de rap indicados para tal categoria, vinte e um eram paulistas, quatro cariocas, dois brasilienses e um mineiro. O rap só passou a figurar na disputa pelas categorias gerais a partir de 1998 e, até 2003, acumulou vinte e três indicações e cinco conquistas. Mais da metade das indicações e das conquistas pertencem aos cariocas Gabriel o Pensador e Marcelo D2, o que se

¹¹⁸ ‘Sobrevivendo no inferno’, dos Racionais MC’s, completa dez anos. G1, postado em 5 de maio de 2011. Disponível em: <<https://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL169176-7085,00.html>>. Último acesso em: 23/01/2023.

¹¹⁹ KL JAY. Kleber Geraldo Lelis Simões. Entrevista concedida à Alexandre Potascheff. Canal TripTV, Youtube, lançado em 31 de outubro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zrjc5ZWN7P0&t=23s&ab_channel=TripTV>. Último acesso em: 23/01/2023.

¹²⁰ SOLARI, Felipe. Entrevista concedida ao videocast Podpah. Canal Podpah, Youtube, lançado em 25 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ikuYDbuLwsE&ab_channel=Podpah>. Último acesso em: 24/01/2023.

explica pelo maior nível de investimento entregue pelos contratos com a Sony e, também, por incorporarem muitos elementos da música pop.

Nas três edições seguintes (2004-2006), as três últimas da categoria “Videoclipe de rap”, foram indicados treze artistas solo/grupos para tal, dos quais oito eram paulistas, quatro cariocas e um gaúcho. Nas edições de 2009 e 2010, a MTV introduziu a categoria “Rap”, ambas vencidas por MV Bill, que concorreu com outros sete paulistas. Entre 2004 e 2012, nas categorias gerais, o rap acumulou cinquenta e seis indicações e quatorze conquistas. Dessa vez, indicações e conquistas foram praticamente iguais para os lados carioca e paulista, mas este com o dobro de oferta de rappers/grupos daquele. Sul e Nordeste, cada um, ganharam uma indicação, com Karol Conká e RAPadura.

Um breve panorama sobre a caminhada do rap nacional rumo à sua rotinização pode ser obtido a partir das diferenças notáveis entre os dois recortes do VMB apresentados. As premiações realizadas entre 1995-2003 revelam absoluto protagonismo dos MC’s paulistas, todos sintonizados com o padrão de engajamento lapidado pelos Racionais, e um distante papel coadjuvante para os cariocas, impulsionados pela pioneira convergência de Gabriel o Pensador e Marcelo D2 com o paladar da indústria musical. Graças a eles, de um lado, e ao estrondoso sucesso de *Sobrevivendo no Inferno*, de outro, o rap como um todo começa a ter seu valor musical reconhecido.

As premiações realizadas entre 2004 e 2012 sugerem que esse reconhecimento se elevou, materializado no aumento da presença de rappers indicados e/ou vencedores nas categorias gerais, como “Artista do ano”. A centralidade paulista permaneceu, contando com indicações e prêmios para uma nova safra de MC’s que propunham uma renovação sonora local com sabores mais palatáveis para a indústria musical, como Emicida e Criolo. A cena carioca aumentou sua relevância na premiação, mas com pouca renovação – até 2012, seu desenvolvimento foi, sobretudo, regional, e pautado numa valorização do estilo underground, menos comercial.

Entre 2000 e 2009, através da CUFA, MV Bill e Celso Athayde construíram uma grande premiação voltada especialmente para o hip hop brasileiro, o Hutúz. O prêmio reconhecia os melhores artistas e trabalhos do ano em diversas categorias, como melhor rapper, melhor DJ, melhor produtor e melhor música. Além das premiações, o evento contava com shows, batalhas de MCs, exposições de grafite e debates sobre temas relevantes para a comunidade hip hop. A construção e relevância conquistada pelo Hutúz foi, simultaneamente, um fruto e um potencializador do rap no Brasil durante o período.

Em suas cinco primeiras edições (2000-2004), cerca de metade dos quase cem indicados foram paulistas – o que confirmava a centralidade dessa cena. A maior das coadjuvantes foi a cena carioca, seguida pelas menores oriundas das regiões sul, centro-oeste e nordeste. O Racionais MC's foi o grupo mais premiado, expressando a valorização de rappers engajados na premiação. Apesar das muitas indicações, Marcelo D2 não foi premiado, enquanto o Pensador não recebeu indicações – dois representais do rap mais “comercial”. Por sua vez, em 2004, C4bal acabava de despontar como revelação graças ao hit “Senhorita”.

Nas quatro edições seguintes (2005-2008), percebe-se que o número total de artistas indicados foi maior, com apenas um quinto dos artistas indicados nas edições anteriores entre eles. Ou seja, a cena crescia enquanto se renovava, o que se confirma na quadruplicação de indicações para as cenas da região norte/nordeste, na triplicação para as da região centro-oeste (especialmente Brasília), e na maior presença de MC's mineiros. Os artistas paulistas mantiveram-se em maioria relativa, com metade das premiações, mas com muita renovação. Os cariocas e sulistas mantiveram-se sem muito destaque.

O Hutúz, evento voltado para o hip hop, comunicou como o rap brasileiro mudava durante o alvorecer do século XXI. Apesar da cena sudestina conservar seu protagonismo, capitaneada por São Paulo, outras surgiam, amadureciam e passavam a fervilhar por todo o país – com destaque para as nordestinas. O olhar sobre o VMB, por sua vez, revela como esse crescimento traduziu-se em um maior interesse e aproximação por parte da indústria musical, que passou a reconhecer mais o valor artístico do rap e, sobretudo, seu potencial comercial.

Um fenômeno que também se reconhece através da maior dedicação das grandes gravadoras em investir no segmento para o novo século. Em 1994, na coluna de Marcel Plasse para a Folha de São Paulo, o jornalista já informava o primeiro disco de platina do rap brasileiro para Gabriel o Pensador, àquela altura o maior vendedor de discos do *cast* jovem da Sony. Além disso, que a gravadora contratara o grupo de rap romântico Sampa Crew, devido ao seu sucesso nas rádios, e que a Warner Music acordara para distribuir os discos do Selo independente Zimbabwe, cujo catálogo contava com o Racionais MC's. Diante disso, Mano Brown afirmara:

Não vou sair dizendo pra playboyzada: ‘não escuta nossas músicas’. Mas deixo bem escuro – e não claro – que a música que faço é para o povo de periferia.¹²¹

¹²¹ PLASSE, Marcel. Gravadoras correm atrás do rap. Folha de São Paulo, São Paulo, publicado em 7 de maio de 1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/07/ilustrada/1.html>>. Acesso em: 23/01/2023

Anos depois, em 1999, diante da bruta queda do mercado de discos no Brasil, resultante do avanço da internet e do MP3¹²², o ritmo cuja estrutura majoritariamente independente abocanhava centenas de milhares de vendas virou uma grande aposta para algumas das principais gravadoras atuantes no país, como a Trama e a Sony. A primeira, para isso, lançou o selo Brava Gente, que produziu coletâneas com grupos iniciantes, além de discos para grupos reconhecidos, como Câmbio Negro, Da Guedes e Thaíde & DJ Hum.

Hoje, o rap divide com a música eletrônica a preferência dos novos artistas, mas sempre esteve presente na MPB, desde os tempos de Tim Maia. De dez demos que eu recebo, cinco são de rap e cinco são de música eletrônica. Está na hora de as gravadoras refletirem o que acontece nas ruas. Só em São Paulo, existem 200 bandas de rap", diz João Marcello Bôscoli, diretor da gravadora.¹²³

A Sony, por sua vez, contratou Primo Preto para comandar um novo selo dedicado à música black, o Black Groove. Segundo o rapper, que já havia se destacado como primeiro apresentador do Yô! MTV:

É mais um espaço para a cultura alternativa. O apoio da Sony significa colocar discos de boa qualidade nas prateleiras, produzir clipes legais. As gravadoras estão vendo que realmente se consome rap, que esse é o ritmo que movimenta as pistas de dança atualmente.¹²⁴

Um ano depois, Primo Preto se reúne com Ice Blue e produtores culturais ligados a movimentos populares de São Paulo para construírem um megaevento dedicado ao rap chamado Millenium Rap, concorrendo com o segundo dia do Rock in Rio. Para o jornal, Ice Blue declara que gostou da "coincidência" e transmite o otimismo acerca do momento que o rap vivia – ou que estava para viver:

'Na moral? Achei bom', diz Blue. 'Porque essa camada social não interessa pra esse tipo de evento. Só que essa camada social é a maioria dos brasileiros, como nós. Rap é som de massa, é som da maioria', afirma. 'O rock dominou os anos 80. Chegou a hora de o rap domina'.¹²⁵

A partir dos exemplos apresentados, comprehende-se que o crescimento do rap em São Paulo durante os anos 90 já atraía agentes relevantes da indústria cultural brasileira. Porém, foi principalmente a partir do estrondo do *Sobrevivendo no Inferno* que mais e maiores portas começam a se abrir, com os rappers aparecendo mais na grande mídia, em premiações musicais,

¹²² SANCHES, Pedro Alexandre. Mercado de discos despenca no Brasil. Folha de São Paulo, São Paulo, publicado em 20 de setembro de 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2812199906.htm>>. Acesso em 25/03/2023.

¹²³ Gravadoras abrem caminho para rappers. Folha de São Paulo, São Paulo, publicado em 9 de agosto de 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm09089916.htm>>. Acesso em 25/03/1999.

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ VALE, Israel do. O rap contra-ataca. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 de dezembro de 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1312200006.htm>>. Acesso em 26/03/2023.

em trilhas sonoras, fechando com casas de shows, gravadoras e patrocinadores. Cada vez mais frações do público geral passavam a reconhecer seu valor artístico-pedagógico e, muito frisada, sua capacidade de manter os jovens negros e pobres longe da criminalidade através da geração de renda.

O diálogo entre a cultura dominante e o sujeito engajado do rap passa a ser menos hostil. Enquanto a este era interessante a amplificação das suas mensagens de denúncia e conscientização, aquela precisava que a forma e o conteúdo fossem menos incendiários, afinal, para torná-lo mais ameno politicamente e comercializável. No avanço das concessões frutificava sua rotinização, como explica Teperman:

(...) o rap sofreu um processo de rotinização: tornou-se ‘até certo ponto ‘normal’, como fato de cultura com o qual a sociedade aprende a conviver e, em muitos casos, passa a aceitar e apreciar’. Se por um lado essa rotinização implica uma diluição do teor crítico concentrado que o rap pôde ter nos primeiros anos da década de 1990, por outro é o que permitiu que o rap ganhasse relevância no mercado da música e presença significativa em âmbito nacional. (TEPERMAN, 2015, p. 96-97)

O processo de rotinização do rap também passou por uma nova interação dele com o Estado e seus representantes, de maior apoio e reconhecimento, que ocorreu com a chegada de Lula à presidência. No capítulo anterior, foi demonstrada a influência dos movimentos populares, assim como do movimento negro brasileiro e estadunidense para demarcar a cena brasileira no espectro político de esquerda. A atuação formadora das posses reverberava no teor anticapitalista e antirracista contido em suas representações líricas. O Estado, em uma das suas fases históricas mais militantes em prol do mercado e das elites, era inimigo declarado de muitos rappers.

O PT, de histórico popular e sindicalista, era o partido de esquerda com maior presença nas periferias e com melhor diálogo com o movimento hip hop – manifesto, por exemplo, no projeto “RAPensando a Educação”, instituído durante o governo municipal de Luiza Erundina em São Paulo, entre 1989 e 1992. Por esta razão, muitos rappers importantes, como Mano Brown e MV Bill apoiaram a candidatura de Lula à liderança do Executivo Federal em 2002. Apoio correspondido após a vitória eleitoral, no ano de sua posse.

O evento em Brasília marca simbolicamente o início da segunda fase do rap brasileiro. Na ocasião, “grafiteiros, rappers, DJs e produtores musicais de 22 estados brasileiros se reuniram (...) com o presidente Luiz Inácio Lula da Silva para pedir maior atenção do governo

ao movimento Hip Hop”¹²⁶. Entre eles, nomes como KL Jay, GOG, Rappin’ Hood e MV Bill (este, que já havia se reunido com Lula em campanha, em um jantar na casa do cantor Gilberto Gil¹²⁷ com outros nomes da MPB). A partir de então, os anos que se seguiram foram de harmonia entre o movimento hip hop e o governo petista.

Um exemplo foi a nomeação de GOG, em 2010, para o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), quando Juca Ferreira assumiu como Ministro da Cultura. O CNPC, em resumo, foi um órgão consultivo que fazia parte do Ministério da Cultura (MinC) e era responsável por sugerir, analisar e monitorar as políticas culturais do governo. Em 2013, o hip hop passava a integrar um Colegiado Setorial próprio dentro da estrutura do órgão. GOG também teria sido convidado a comandar a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) e a coordenar o Plano Juventude Viva, voltado para a redução dos índices de homicídios de jovens nas periferias.

GOG recusou os convites posteriores, pois gostaria de permanecer sendo, segundo ele, “o fogo que aquece a água da chaleira, estar na base. Sei que o que vai definir o jogo, no país da bola, é a bolinha ‘duzói’”¹²⁸. De fato, em 2013, quando convidado à Câmara dos Deputados para falar na Comissão de Segurança Pública e Combate ao Crime Organizado, fez críticas à efetividade do Plano Juventude Viva – “continuar no Brasil de faz de conta criando programas não dá. A equação da desigualdade não muda”¹²⁹. Assim como Mano Brown, GOG sempre sustentou uma posição de apoio crítico ao PT.

Outro exemplo é o Prêmio Cultura Hip Hop 2010 – Edição Preto Ghóez¹³⁰, cuja construção se iniciou após dois anos de diálogo com o movimento. Foi promovido pela Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID) do MinC em parceria com a Secretaria de Cidadania Cultural (SCC), o Instituto Empreender e a Ação Educativa. Tratou-se da primeira ação de fomento e reconhecimento nacional do hip hop realizado pelo Governo Federal, que

¹²⁶ BERNARDO, André. Lula responde post viral com foto do dia que recebeu rappers em Brasília. Portal RapMais, publicado em 12 de julho de 2021. Disponível em: <<https://portalrapmais.com/lula-responde-post-viral-com-foto-do-dia-que-recebeu-rappers-em-brasilia/>>. Acesso em 27/03/2023.

¹²⁷ FRAGA, Plínio. Petista pede “aliança cultural” a artistas. Folha de São Paulo, São Paulo, publicado em 3 de maio de 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0305200218.htm>> Acesso em 27/03/2023.

¹²⁸ FERREIRA, Jeff. Entrevista com GOG. Portal Submundo do Som, publicado em 29 de março de 2017. Disponível em: <<https://www.submundodosom.com.br/2017/03/entrevista-com-gog.html>>. Acesso em 28/03/2023.

¹²⁹ MACEDO, Ana Raquel. Rapper GOG cobra efetividade de políticas para a juventude negra. Portal da Câmara dos Deputados, publicado em 28 de novembro em 2013, disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/422081-rapper-gog-cobra-efetividade-de-politicas-para-juventude-negra>> Acesso em 28/03/2023.

¹³⁰ Grande liderança do movimento hip hop em Goiás, falecido em 2004.

realizou quase 150 oficinas de capacitação para inscrição em todo o território nacional, resultando em 1.100 propostas, 900 delas habilitadas e, destas, 135 premiadas com 13 mil reais¹³¹.

Não foi apenas diretamente que a era lulista contribuiu para a consolidação e expansão do movimento hip hop e da cena do rap. As mudanças no contexto macroestrutural encaminhadas a partir da chegada do novo governo também foram fundamentais para a conformação da nova fase. Destacadamente, o aumento no poder de consumo da população periférica, tradicionalmente o público alvo do rap, e a maior inclusão digital estimulada por políticas públicas e programas de acesso à tecnologia e à internet para a população brasileira.

O aumento do poder de consumo dos trabalhadores impulsionou a economia, uma vez que as classes populares passaram a consumir mais, movimentando diversos setores, como os de varejo, industriais e de serviços. Uma pesquisa realizada em 2015 pelo Instituto Datafolha no estado de São Paulo¹³², no entanto, revelou que o ímpeto consumista da classe C em relação a bens materiais não teve o mesmo peso em gastos com cultura. Ou seja, a “nova classe média” permaneceu indo pouco a teatros, museus e casas de espetáculo, ainda que mais do que antes.

O relatório conta com a análise de Frederico Barbosa, que observa o aumento na renda dessas pessoas como ainda insuficiente para alcançar o patamar necessário para custear a ida e o ingresso a esses espaços. Primeiramente, o valor da entrada para muitos desses programas permaneceu elevado, mas, além disso, Barbosa aponta que a barreira da distância torna o passeio ainda mais oneroso, gerando mais gastos com locomoção e alimentação. Para uma família com três ou mais pessoas, fica ainda mais difícil, fazendo com que tais programas permanecessem financeiramente distantes da população periférica.

Nesse caso, é cabível considerar também as barreiras simbólicas impostas pelo *habitus* das elites, assim como observava o filósofo Pierre Bourdieu¹³³. Se propor a frequentar muitos

¹³¹ TEIXEIRA, Carina. Resultado Prêmio Hip Hop 2010 – Edição Preto Ghóez. Portal Cultura&Mercado, publicado em 17 de dezembro de 2010. Disponível em: <<https://culturaemercado.com.br/resultado-premio-hip-hop-2010-edicao-preto-ghoez/>>. Acesso em 28/03/2023.

¹³² KLING, Frederico. O desafio de atrair a classe C. Portal Cultura&Mercado, publicado em 4 de setembro de 2015. Disponível em: <<https://culturaemercado.com.br/o-desafio-de-atrair-classe-c/>>. Acesso em: 30/03/2023.

¹³³ Segundo o francês, *habitus* refere-se a um conjunto de disposições duradouras, internalizadas e incorporadas pelos indivíduos como resultado de sua socialização e experiência dentro de um determinado contexto social. O *habitus* é moldado pelas estruturas sociais e culturais em que os indivíduos estão imersos, e funciona como um conjunto de princípios geradores de ação e percepção. Ele orienta as escolhas, as preferências, as práticas e os gostos dos indivíduos, influenciando suas ações e decisões de maneira inconsciente. Essas disposições incorporadas pelo *habitus* são adquiridas ao longo da vida dos indivíduos e são profundamente enraizadas. Elas estruturam a forma como as pessoas percebem o mundo, como se relacionam com os outros e como agem em diferentes situações. Assim, *habitus* funciona como um filtro através do qual os indivíduos interpretam e respondem ao seu ambiente social (BOURDIEU, 2007).

desses espaços, além de dispendioso financeiramente, geralmente demanda um esforço de reprogramação dos comportamentos que possam estar em desalinho com a convenção cultural dos grupos sociais mais abastados. Se a pessoa for negra, e considerando que esses são tradicionalmente espaços de branquitude em uma sociedade profundamente racista, mais do que desconforto, a experiência oferece riscos morais e físicos.

Por outro lado, como mesmo aponta Barbosa, as cidades também oferecem outros ambientes culturais legítimos e relevantes, como centros comunitários, casas de cultura, feiras, bares e praças, entre outros. Tratam-se de ambientes menos custosos financeiramente e cuja disponibilidade nas periferias só aumentou durante o período em questão. Ainda, como aponta o pesquisador, “além do comércio, são centros presenciais para troca de conhecimento e experiências, diferenciando-se de shopping centers convencionais, que são voltados quase exclusivamente para o consumo” (p. 91).

Em geral, são espaços de diversidade, onde a juventude pode encontrar oportunidades para interagir com pessoas de diferentes origens e experiências. Embora possa haver conflitos, também são propícios para a criação coletiva, o que pode inspirar jovens a explorar o mundo exterior. Apesar dos desafios e riscos, as ruas e esquinas da urbe se tornaram uma opção mais atraente e estimulante para a juventude periférica em busca de novas vivências e aprendizados. E, nelas tornavam-se o principal motor de desenvolvimento da nova cena do rap nacional.

Nesse sentido, ganha destaque o fenômeno das batalhas de MC's. Também conhecidas como batalhas de rimas ou de *freestyle*, são eventos em que rappers se enfrentam em uma competição de improvisação de rimas. Durante as batalhas, os MC's se revezam em rounds improvisando rimas contra o oponente, e são avaliados pelo voto popular do público. São geralmente realizadas em espaços públicos, como praças, parques, centros culturais, ou em casas de shows. Assim, se tornaram o principal braço da cultura hip hop nas ruas, revelando novos talentos e promovendo a inclusão social e a diversidade cultural. A “era” das posses passou a ser a das batalhas.

Originada em 2003, no Rio de Janeiro, a Batalha do Real foi a pioneira, fundada em um bar de sinuca na Lapa, bairro boêmio considerado o berço do rap carioca. Nesse ano, havia sido lançado o filme *8 Mile*, que representa o início da carreira do rapper estadunidense Eminem quando se mostra um fenômeno das batalhas de rima em seu bairro. O filme foi um sucesso entre a juventude e estimulou os MCs Aori, Akira e Marechal a fundarem sua própria batalha. Em Entrevista, Aori revelou que a primeira edição contou com 6 amigos e um cachorro, mas que não demorou para estourar.

Na primeira semana tinha isso. Na segunda, tinham 30 pessoas. Na terceira, 50. Na quarta, 100. A parada começou a repercutir. Era, tipo, maio daquele ano. Foram uns três, quatro meses em que a parada ficou louca. A sinuca dava 200, 300 pessoas, tudo indo na Batalha do Real e esse virou o nome do evento. Isso porque nós inventamos essa regra de que cada um dos MCs dava R\$ 1,00 e quem ganhasse levava o bolinho.¹³⁴

Do sucesso local da Batalha do Real, alguns meses depois eles resolveram criar uma batalha de MC's com maior abrangência e investimento, inclusive, custeando a ida do rapper Xis como convidado especial. Surge a Liga dos MC's, que já nasce afamada.

Quando a gente chega na porta da parada, parecia Hollywood: a rua estava fechada, não cabia mais ninguém dentro da sinuca, a gente chegando e um monte de câmera focalizando na gente. Deu umas 700 pessoas nesse dia. O suor da galera condensava, batia no teto e pingava. Tava muito cheio.¹³⁵

Anualmente, a Liga passou a reunir os melhores MC's da cena. Diante do sucesso da primeira edição, no ano seguinte, em 2004, a batalha migrou para o aclamado Teatro Rival – “Saímos de uma sinuquinha pra um puta teatro, clássico da MPB, mó palcão”. A repercussão foi tão grande que os MC's finalistas, Gil Metralha e Funk, foram convidados para rimar em programas de grande audiência, como Fantástico (Globo) e Domingo Legal (SBT). Em 2006, a Liga recebera patrocínio da marca internacional Redbull e, em 2007, foi promovida dentro do festival “Humaitá Pra Peixe”, no espaço de uma famosa boate da Zona Sul carioca.

Em 2006, a Batalha do Real passou a ser hospedada na Fundição Progresso, importante aparelho cultural da Lapa, fruto de uma parceria com o Centro Interativo de Circo (CIC) que ali funcionava. Além do espaço físico, os jovens tiveram à disposição recursos como computadores, estações de edição, uma rádio comunitária (Fundisom) e também oficinas de break e grafite conduzidas por artistas renomados da cidade. De acordo com Mendes (2021), a entrada das batalhas de rima no CIC foram um momento de plantio e florescimento dentro da história da mediação carioca do gênero (p. 222).

Outro fruto direto desse projeto foi o surgimento da Batalha do Conhecimento, idealizada por MC Marechal. O intuito dela não consiste em criar rimas com base em ataques aos oponentes, mas sim em temas propositivos pré-estabelecidos. Durante o evento, o público sugere diversas palavras e o MC deve rimar em cima delas. Como uma característica do evento, muitas questões sociais e reflexões eram abordadas nas rimas. Marechal a levou para vários

¹³⁴ Entrevista: MC Aori (sobre as Batalhas de MCs). Portal SobreMúsica, publicado em 13 de dezembro de 2006. Disponível em: <<http://www.sobremusica.com.br/2006/12/13/entrevista-mc-aori-sobre-as-batalhas-de-mcs/>> Acesso em 31/03/2023.

¹³⁵ Idem.

lugares, mesmo fora do Rio. Em 2014, teve edição promovida pelo Museu de Arte do Rio (MAR), onde defendeu a sua qualidade:

Nas batalhas tradicionais, o improviso se limita a uma disputa. Na Batalha do Conhecimento, há uma reflexão conjunta que constrói uma nova referência interna e externa, individual e coletiva. Como resultado, temos um banho de raciocínio lógico, rápido, criativo, somado à cultura brasileira e ao aprofundamento e à reflexão dos assuntos.¹³⁶

Em 2009, o CIC sofre um incêndio, fecha, e grande parte dos seus equipamentos e do seu acervo audiovisual se perdem. Com isso, intuitivamente, os artistas remanescentes se voltam para as ruas da Lapa, oferecendo saídas artísticas e metodológicas para suprir a falta de estrutura, sem palco ou caixa de som. O resultado foi o surgimento das rodas de rima, uma metodologia que dispensa som e palco, com as batalhas realizadas no centro da roda formada pelo público. Logo, outros jovens perceberam que esse formato poderia ser facilmente importado para seus próprios bairros e cidades próximas – assim surge, em 2011, o Circuito Carioca de Ritmo e Poesia (CCRP)¹³⁷.

O CRRP surge para dar nexo e apoio às rodas que começaram a pipocar em todos os cantos da cidade desde o fim do CIC, tendo como articuladores os rappers MV Hemp e Dropê. Antes das rodas, eles organizavam o projeto Reciclando Pensamentos no CIC, que buscava reforçar o quinto elemento através de debates, leituras, oficinas de rima, break, grafite, entre outras artes. Esse diferencial transformou as Rodas de Rima em Rodas Culturais que, segundo Rossi Alves (2015), expressam uma forma de produção poética que tensiona lugares de fala, cultura e apropriação de território na cidade.

Em meados de 2006, em São Paulo, surgem a Batalha do Santa Cruz e a Rinha dos MC's, que se constituem historicamente como as principais da cidade. A Santa Cruz surge primeiro e, por isso, é a mais antiga da cidade. Permanece até os dias atuais no lugar de origem, na calçada da estação de metrô Santa Cruz, no bairro Vila Mariana, região Centro-Sul da cidade. Entre as principais batalhas, era a mais simples em termos de investimento e estrutura, cultivando uma aura underground que fornecia respeito aos MC's que nela brilhavam.

A Batalha do Santa Cruz foi como uma São Bento da geração pré-millennial [...] Ali naquela estação de metrô não havia regras: era batalha de sangue na capela, vez ou outra um beat box ou uma palma. A ausência total de estrutura fez que quem tivesse potencial pra parada se esforçasse pra lapidar sua lírica naquele ambiente. [...] A Santa

¹³⁶ PINTO, Ana Carolina. Mc Marechal promove Batalha do Conhecimento no Museu de Arte do Rio. Portal do jornal Extra, publicado em 24 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/educacao/vida-de-calouro/mc-marechal-promove-batalha-do-conhecimento-no-museu-de-arte-do-rio-11700748.html>> Acesso em 01/04/2023.

¹³⁷ Circuito Carioca de Ritmo e Poesia. Portal Mapa de Cultura RJ. Disponível em: <<http://mapadecultura.com.br/manchete/circuito-carioca-de-ritmo-e-poesia>> Acesso em 02/04/2023.

Cruz nasce como um lugar livre, onde você ou eu poderíamos chegar e rimar contra os melhores dali sem ter que se submeter a nenhum jabá, nenhum lobby e outras práticas abomináveis do mercado. [...] O Emicida só está onde está por causa da Santa Cruz.¹³⁸

Emicida fez sua primeira batalha no Santa Cruz, se consagrando campeão em várias edições posteriores. Seu talento para as rimas foi ali lapidado antes que ele se tornasse um fenômeno nacional, campeão da Rinha dos MC's, da Liga dos MC's e de tantas outras.

A Rinha do MC's, por sua vez, foi fundada pelo rapper Criolo e seu parceiro DJ Dan Dan, no Grajaú, bairro da Zona Sul paulistana. Sua intenção era fortalecer a cena do hip hop no seu bairro, criando uma situação para que jovens artistas (rappers, DJs, produtores, escritores, desenhistas, grafiteiros, b. boys, etc.) se conhecessem e, dali, pudessem produzir algo contando com o auxílio e a estrutura do evento. Em 2016, celebrando o aniversário de dez anos do evento, Criolo relembrou seu surgimento:

A rinha nasceu também da gente ter visto a Brutal Crew e a Liga dos MC's nascer no Rio de Janeiro. Naquela época também tinha a Batalha do Real, então esse foi o grande exemplo pra nós. Quando a gente viu eles fazendo aquilo, a gente falou – ‘po, a gente gostaria de fazer algo também aqui em São Paulo.’¹³⁹

Por alguns anos, a Rinha teve edições no centro da cidade devido à maior infraestrutura, mas retornando para a ZS até encerrar suas atividades em meados de 2017. A Rinha logo alcançou proporção nacional, revelando grandes nomes da nova geração e, junto à Batalha do Santa Cruz, constituiu-se como espaço crucial de criação de identidade e politização da vida em São Paulo.

Desde 2007, em Belo Horizonte, ocorre o Duelo de MC's em um dos maiores cartões postais da cidade, o Viaduto Santa Tereza, organizado pelo grupo Família de Rua (FDR). Sua proposta era fortalecer a cena local, atuando para expandir os elementos do hip hop na cidade e ajudar na formação de novos artistas. Em meados de 2012, decidiram expandir o projeto e realizar um evento com alcance nacional, tendo em vista a possibilidade de, para tal, contar com recursos federais. É o que afirma Leonardo Cesário, do FDR:

¹³⁸ ARAÚJO, Peu. O rap comenta a importância dos 10 anos de Batalha do Santa Cruz. Portal Vice – Noisey, publicado em 29 de setembro de 2016. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/xdwdea/batalha-do-santa-cruz-10-anos-depoimento>> Acesso em 02/04/2023.

¹³⁹ RIOS, Ronald. Histórias do Rap Nacional - Criolo, DJ Dandan e Rinha dos MCs | Episódio 6. TV Gazeta [vídeo], publicado em 5 de março de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kCaaj5TovLg&ab_channel=TVGazeta> Acesso em 03/04/2023.

A gente já tinha uma rede forte em alguns estados e começamos a realizar o Duelo Nacional em 2012, com essa proposta de conectar mais estados, de alcançar os recursos por meio das leis de incentivo à cultura.¹⁴⁰

A primeira edição nacional contou com o patrocínio e cobertura da Oi Futuro, braço cultural da megaempresa de telefonia, com quem produziram um documentário sobre o evento¹⁴¹. Pouco depois disso, por alguns anos, diante da estrutura alcançada e do declínio das maiores batalhas, ocupou o posto de maior batalha de MC's do país até a chegada da Batalha da Aldeia (BDA), sediada no município da Região Metropolitana de São Paulo¹⁴².

Portanto, não é distante considerar que o maior poder de consumo produziu uma juventude mais circulante e financeiramente mais capaz de potencializar atividades culturais nos seus próprios bairros – sem desconsiderar a repressão a nível municipal e estadual que muitas dessas atividades sofreram e sofrem. A cena do rap certamente se beneficiou dessa condição, para além dos projetos mais diretos via ações sociais e editais. De outro lado, também colaborou a maior inclusão digital estimulada por políticas públicas e programas oficiais de acesso à tecnologia e à internet para a população brasileira. A internet foi um dos principais fermentos para o crescimento do rap no Brasil.

De acordo com Marcelo Medeiros (2010), a chegada de Lula representou uma mudança em relação ao governo anterior, que via o investimento em Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC's) como melhor meio de oferecer serviços ao cidadão e gerar inovação. A administração Lula, por sua vez, prometia a ampliação ao acesso à informação e ao conhecimento por meio das novas tecnologias, promovendo a inclusão digital e garantindo a formação crítica dos usuários.

O autor cita 24 ações voltadas para a inclusão digital ao longo do governo Lula. Essas iniciativas foram baseadas em três focos principais: ampliação da cidadania por meio do exercício do direito de se comunicar e por intermédio de redes informacionais, inserção das camadas pauperizadas no mercado de trabalho da Era da Informação e produção de conteúdo nacional. Destaque para os incentivos tributários na aquisição de computadores, o que permitiu

¹⁴⁰ VIEIRA, Álvaro et. al. Belo Horizonte - a casa do Duelo de MC's Nacional. Blog Colab PUC Minas, publicado em 2020. Disponível em: <<https://blogfca.pucminas.br/colab/belo-horizonte-a-casa-do-duelo-de-mcs-nacional/>> Acesso em 03/04/2023.

¹⁴¹ Duelo de MCs Nacional 2012 – Documentário. Canal Oi Futuro no Youtube [vídeo], publicado em 24 de março de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qjYQhlL58fQ&ab_channel=OiFuturo> Acesso em 03/04/2023.

¹⁴² A BDA traduz uma grande mudança em termos tecnológicos, fundamentalmente, mas também ideológicos, ocorridos no cenário do rap nacional a partir de então, refletindo os primeiros elementos do que interpreto ser o desfolhamento de uma nova fase do rap nacional. Contudo, o mesmo não será objeto de análise desta pesquisa.

que o modelo de difusão do acesso à internet centrado nos telecentros comunitários passasse a conviver com outro modelo, voltado para o acesso individual.

Em 2015, já no segundo governo Dilma, uma pesquisa realizada pelo Instituto Data Popular junto com a Google¹⁴³ revelou que a Classe C havia se tornado o segmento mais poderoso da internet brasileira, ocupando a maioria absoluta dos acessos à rede (73%). Até então, quase metade desses internautas acessava a internet a partir de smartphones - de modo geral, mais baratos que os computadores de mesa ou tablets. Acompanhando essa expansão, ocorreu a popularização do Youtube, hoje a maior plataforma digital para compartilhamento de vídeos.

Antes do Youtube, no entanto, havia o Napster. Este, foi uma plataforma de compartilhamento de arquivos *peer-to-peer* fundada em 1999, que permitia que os usuários compartilhassem e baixassem arquivos, como músicas, vídeos, imagens e software, diretamente entre si, sem a necessidade de um servidor centralizado. O software era gratuito e oferecia uma interface simples e fácil de usar. O Napster ficou conhecido pelo impulso suntuoso que deu à troca de arquivos protegidos por direitos autorais, ou seja, à pirataria, e teve problemas judiciais com isso.

Foi através do Napster, divulgando suas próprias canções autorais, que o grupo Quinto Andar aferrou para si o título de desbravador do rap na internet. Em tom descontraído, De Leve, um dos membros do grupo, relata como era no período:

Eu ficava na internet, eu ficava no Napster com as músicas nossas, assim, quatro músicas, a gente tinha quatro ou cinco músicas e eu fazia a busca: ‘Racionais’. Quem tinha Racionais? Ah, usuário tal. Eu ia no cara e conversava com o cara. Pô fulano, você conhece rap do Rio, cara? ‘Rap do Rio? Existe?’ Existe! Ouvi aê! Quinto Andar!¹⁴⁴

Logo mais, em 2005, surge o Youtube. Desde o início, foi uma revolução, que permitiu artistas independentes alcançarem um público muito maior sem depender dos intermediários tradicionais, como gravadoras, rádios e televisão. Ali, podiam compartilhar seu trabalho diretamente com o público, independentemente de sua localização geográfica. Além disso, nem conteúdo audiovisual o vídeo descarregado precisaria ter, bastando anexar uma foto ou um

¹⁴³ Os novos donos da internet: Classe C, de conectados. Portal ThinkWithGoogle – Tendências de consumo, publicado em março de 2015. Disponível em: <<https://www.thinkwithgoogle.com/intl/pt-br/tendencias-de-consumo/tendencias-de-comportamento/novos-donos-internet-classe-c-conectados-brasil/>>. Acesso em 05/04/2023.

¹⁴⁴ DE LEVE. Entrevista para Arthur Moura. Site Bocada Forte, publicado em 15 de março de 2017. Disponível em: <<https://www.bocadaforte.com.br/materias/as-decadas-do-rap-por-arthur-moura>> Acesso em 06/04/2023.

banner como capa. Nesse período, inclusive, haviam poucas barreiras ou restrições, assim como poucas imposições pela lógica do algoritmo.

Inicialmente, ainda que a plataforma não monetizasse, ou seja, não remunerasse diretamente os criadores de conteúdo, funcionou como uma grande vitrine para os MCs independentes. Tanto para aqueles que produziam canções autorais, como para aqueles que batalhavam, mesmo que uma prática não excluisse a outra. Na internet, os registros audiovisuais das batalhas viraram febre, uma espécie de *8 mile* brasileiro da vida real, gerando dezenas de milhares de visualizações enquanto atraía um público físico cada vez maior em busca de sentir o calor da “arena”.

A partir de 2007, e de forma mais contundente ao longo dos anos seguintes, o Youtube começa a remunerar os geradores de conteúdo. Além da remuneração por contagem de visualizações, o site também ofereceu aos artistas a oportunidade de monetizar seu conteúdo por meio de publicidade, parcerias e outros modelos de receita. As melhores condições para aquisição de computadores e ferramentas tecnológicas para gravação e produção, o crescimento da cena e, agora, a possibilidade de ganhos financeiros com o rap através da internet, estimularam a multiplicação de produtoras independentes.

De maneira primária, alguns grupos investiram em seus próprios estúdios caseiros e, solidariamente, ou a preço de custo, ajudavam parceiros menores. Isso permitiu que muitos artistas ganhassem algum dinheiro com sua música e investissem em suas carreiras com maior independência, o que os proporcionou maior controle sobre sua arte. Em 2009, no ápice de seu sucesso como MC de batalha, Emicida gravou uma mixtape em seu estúdio caseiro, fundando o selo que viria a ser um dos exemplos mais marcantes de gravadora independente de sucesso: a Laboratório Fantasma (LAB).

Cerca de doze anos antes, o selo Cosa Nostra foi criado pelos Racionais MC's com a intenção de preservar a liberdade de criação dos artistas em todas as etapas de produção e confecção do álbum, protegido das imposições das grandes gravadoras. Foi um grande passo que poucos artistas contemporâneos a eles quiseram ou conseguiram dar, afinal, o capital para investir nesse tipo de aparato, mesmo que muito humilde no comparativo com os grandes selos, era alto. Mas, diante dos maiores rendimentos do grupo, um selo próprio refletia em maior autonomia para negociar e ter controle sobre seus royalties. Haviam gravadoras independentes, mas poucas cujas os rappers eram donos.

A LAB surge perseguindo os mesmos ideias, se destacando sobre um fenômeno que se tornava mais amplo. A nova cena do rap já atraía mais atenção da indústria cultural, o público nos eventos crescia e, junto, surgia a oportunidade de produzir lucros através da internet. Tais fatores estimulavam a profissionalização de um volume maior de artistas, mesmo que menores, que sonhavam em poder viver da própria arte – preferencialmente pelo caminho da independência. As melhores condições creditais para a aquisição de equipamentos e a aquisição de conhecimentos técnicos e financeiros pelos meios virtuais entram nessa conta.

Pouco a pouco, desde que sopraram os primeiros ventos dessas transformações, o paradigma revolucionário, materializado na contraposição mais firme e ampla à mídia e ao mercado, caminhava para uma espécie de “integração protecionista”. Agora compartilhado entre os MC’s da geração anterior com os da nova, o novo paradigma construiu-se sobre uma visão mais desinibida acerca da cena do rap como um mercado a ser explorado. Todavia, prioritariamente, que o fosse explorado por seus próprios agentes e, diante dos agentes externos, representantes do grande capital, sob suas condições.

Em entrevista para o programa Rap Cru, Emicida expressa esse pensamento:

Essa é a base do bagulho que a gente faz. Sabe? Eu ser dono das coisas que saíram da minha cabeça. Quando você vê os caras lá fora, tipo Aftermatch, (...), a Roc-a-Fella do Jay-Z, (...). Eles desenvolvem aquilo no cerne da coisa, com todo amor pela música e a mensagem que eles precisam passar. E, mano, agora a distribuição pode ficar a cargo de alguém que só distribua a coisa. Quantas pessoas no mundo da arte são donas do que produzem? Pra mim, era uma coisa muito comum e, depois que eu entrei no mercado, eu vi que não é. Esse cara é o artista, mas aquele cara é o dono das coisas¹⁴⁵.

Mais adiante, orgulhosamente, emenda – “a Sony trabalha para a Laboratório Fantasma”. Nesse ponto, é interessante destacar a crítica de C4bal, um dos primeiros rappers a representar a vertente “ostentação”. C4bal defendia a pauta da mercantilização total do hip hop fazendo uso da tradicional retórica burguesa, pregando que a aplicação da lógica industrial para o rap brasileiro elevaria sua qualidade técnica e artística através da maior competitividade, assim como também geraria mais empregos. Mas seu posicionamento era amplamente rechaçado.

Sobretudo, rechaçado por MC Marechal, grande representante do rap underground que se desenrolava próximo aos arcos da Lapa. As farpas ideológicas progrediram para uma *diss* (música em resposta) de Marechal contra C4bal. Intitulada “Vai Tomar no Cu Cabal”, em

¹⁴⁵ EMICIDA. Entrevista em vídeo para Ronald Rios, Youtube – Canal Ronald Rios, publicado em 16 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ZMB_PFBavc&ab_channel=RONALDRIOS> Acesso em 07/04/2023.

parceria com o rapper Gutierrez, tinha como pano de fundo a disputa entre uma vertente que ainda transitava da revolução ao radicalismo – afinal, o Quinto Andar, já expressava rupturas marcantes com a velha escola – contra a diminuta vertente ostentação, com ideais mais próximos do neoliberalismo.

Eu vi seu clip, tudo VIP? Ah, quem cê quer enganar? | A Universal tem que pagar pra aquelas modelete entrar | Sua corrente brilha (bling), mas uma prova cabal | Da ilusão do seu mundinho - igual a ela: não é real | (...) | Vai no Faustão e essas merdas que tu se sujeita | Lança sua blusinha rosa, maquiagem e sobrancelha feita¹⁴⁶

Apadrinhado por Marechal durante o início de sua carreira, Emicida também antagonizou com C4bal pelos mesmos motivos, e a “treta” entre eles estourou na Batalha do Santa Cruz, em 2006, onde duelaram¹⁴⁷. Na sua rima, Emicida expunha o caráter político sobreposto àquela disputa nos seguintes versos:

Sua cara é roubar vaga de favelado na USP | Porque, aqui na rima, cê não vale nenhum cuspe | (...) | Não é só ter uns ‘pano’ pra saber improvisar | De ‘ching’ ou Nike, não contribui | Aqui na rua vagabundo rouba seus ‘baguio’ | (...) | Maluco, volta lá pro condomínio | Porque você na rima prova que o hip hop entra em declínio¹⁴⁸

C4bal seria um forasteiro vindo do condomínio, logo, de fora da periferia ou do underground das ruas, trajado de roupas importadas com estética hip hop para enganar o público e sugar a cultura. No retorno do round, C4bal retruca com os versos:

Aqui não vai ter arrego | Deixa eu explicar pra você que eu vou gerar muito emprego | Com o dinheiro que eu vou fazer com o rap nacional | Aí, você vai ‘pagar um pau’ pro C4bal, não pro Marechal | (...) | Eu fumo maryjuana e tiro onda¹⁴⁹

Emicida vence esse que é o mais político dos rounds, mas gagueja nos próximos e C4bal leva a melhor. As discussões e ameaças virtuais entre C4bal e os MC’s independentes prosseguiram ao longo dos anos, até que a canção de Marechal e Gutierrez “fechasse o caixão” do rapper playboy. Logo depois, C4bal abandona sua carreira e se ausenta por quase dez anos. Antes, porém, produziu uma *diss* com mais de 6 minutos atacando o que ele considerava ser a hipocrisia de Emicida, que supostamente começava a realizar tudo o que antes criticava.

Emicida acabara de produzir uma música em parceria com a banda de rock-emo/pop NX-Zero, em alta na mídia, e a quem ele mesmo já havia criticado publicamente. Além disso, havia sido entrevistado no Programa do Jô, na Rede Globo. C4bal apontou o dedo e ainda lhe chamou de vendido.

¹⁴⁶ Gutierrez, “Vai Tomar no Cu Cabal”, Mixtape *Corpo Fechado* (Independente, Rio de Janeiro, 2009)

¹⁴⁷ Emicida vs. Cabal. Youtube – Canal Arcbilly, publicado em 16 de setembro de 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q_DT-DY0tEE&ab_channel=arcbilly>. Acesso em 07/04/2023.

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ Idem.

Acho ‘daora’ ver a contradição | De quem me criticava por ter outra visão | (...) Pessoas irreais, em redes sociais, colocaram você lá no sofá do Jô | Falso, como disco de camelô | Você se contradiz, se ‘ramelou’ | (...) | Fala pro povo que eu sou o Inimigo | Mas quem fala é o Emicida novo ou o antigo? | (...) | Os cífrões deixaram a rua sem voz | Fala que não tem mais preconceito, só porque agora tá ganhando dinheiro dos Playboys | (...) | Eu era o vendido, mas quem que se vendeu? | Hoje seu discurso é o mesmo que o meu¹⁵⁰

Em entrevista ao Portal Geledés, após a repercussão negativa da parceria feita com o NX-Zero, incendiada pelas rimas de C4bal, Emicida se pronunciou defendendo sua posição.

Podem achar que traí o rap, mas eu gosto do NX Zero, eles me convidaram, qual o problema? Gravar com eles ampliou meu público, eu quero ser conhecido. Eu penso estrategicamente, não tenho culpa se os caras do rap não fazem isso.¹⁵¹

Afirma Teperman (2015) que os membros do Racionais MCs “também reviram muitas de suas posições, flexibilizaram sua relação com a mídia e ampliaram o registro de suas produções artísticas” (p. 84). Como exemplo, o autor levanta a entrevista de Brown para a Revista Rolling Stone, falando sobre uma ação promocional da Nike para a Copa do Mundo de 2010, junto de Jorge Ben Jor, para a qual teria recebido cerca de 100 mil reais – “ofereceram um dinheiro de merda e eu meti a faca. Tentei arrancar o máximo” (Idem).

Teperman determina essa como a fase radical do rap nacional, traçando um paralelo com uma tradição do pensamento social brasileiro, o Radicalismo. Para tal, convoca a definição de Antônio Cândido (1988), para quem o Radicalismo se faz mais presente na classe média e em segmentos esclarecidos das elites dominantes. Embora possa agir como um catalisador de mudanças, não se alinha totalmente com os interesses particulares das classes trabalhadoras. O radical transcende o antagonismo entre as classes e frequentemente busca a harmonia e a conciliação.

A transposição dessa definição para o momento vivido pelo rap durante o período deve ser feita com cuidado, mas é válida. Pois se trata da ascensão social do rap e do maior fluxo de capitais canalizados para a cena, dentro de um contexto de melhora nas condições de vida da população e de instauração de um clima de otimismo e esperança no país. A pressão das questões mais urgentes sobre a produção dos rappers suavizava cada vez mais, liberando-os para explorar temáticas de ordem sentimental, descontraídas e festivas, com maior experimentalismo sonoro.

¹⁵⁰ Cabal, “Malleus Maleficarum (Emicida Diss)”, single (Pro Hip Hop, São Paulo, 2010).

¹⁵¹ Emicida: ninguém tem paciência comigo. Revista Trip, publicado em 5 de abril de 2011. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/emicida-entrevista>> Acesso em: 09/03/2023

Em simultâneo, o processo de rotinização e a maior atratividade financeira atraíam cada vez mais indivíduos oriundos das classes médias para dentro da cena, entre público, produtores e artistas. Tal fato, inevitavelmente, também influenciou na coloração ideológica do novo paradigma de engajamento político. Como exemplo, surgiram grupos como Quinto Andar, Gutierrez, Xará, Ogi, Akira, VMG, Subsolo, Cartel MC's, Comando Selva, ConeCrewDiretoria, Oriente, Numa Margem Distante, Hungria Hip Hop, Costa Gold, Haikass, 3030, Cacife Clandestino, entre outros.

Ainda que grande parte desses artistas, nas palavras de Shawlin, se originassem de uma “classe média falida”, também pouco viviam “a cultura negra, de favela”¹⁵². Ou seja, durante esse período é notado um relativo embranquecimento no conjunto total dos MCs, principalmente entre aqueles com maior evidência – fato que, inevitavelmente, refletiu sobre os padrões de engajamento político da cena.

Assim, ganharam força pautas tradicionalmente abordadas pelo ativismo de classe média, a partir do âmbito das liberdades individuais. Por exemplo, a pauta da legalização da maconha, que ganhou muitos versos e mesmo canções inteiras destinadas a ela. Esse é o caso da canção “Sem a Planta”, do grupo carioca ConeCrewDiretoria:

Eu faço de tudo pela missão da macaca | Invado o maraca, pego o busão, pulo a catraca
| É foda, meu chapa, pode acabar de forma chata | Quando você bate de frente com
um babaca | Ele te chuta, deixa uma marca, dá esporro, não cala a matraca | Te
esculacha, destrata, quer que tu vire a casaca | (...) | Minha mãe pergunta até quando
isso vai durar | (...) | E quer saber se, no fim, vai chegar a compensar | E, meu filho,
me diga quando você vai parar? | Igual álcool e cigarro: essa porra vai te matar |
Desculpa, minha mãe, nem tem como tu comparar | É só olhar as estatísticas e depois
reparar¹⁵³

Atualmente, um dos indícios de uma possível transição da fase radical para uma próxima é o avanço dos discursos sobre representatividade no interior da cena, influenciada pelos debates públicos em âmbito nacional. A reocupação dos rappers negros, assim como a necessidade de ampliação da participação feminina, *queer* e de MCs de fora do eixo sudestino, ganha intensa valorização. Em 2017, Rincon sapiênciia diagnosticava essa retomada nos seguintes versos:

R-A-P tava deprê | Não pegava um sol e nem transava | Tava longe dos barracos e do
apê | E na rua a resenha tava bem braba | Ele voltou, reapareceu | Seu nome tava numas

¹⁵² SHOWLIVRE. Shaw comenta as diferenças sociais no rap e seu antigo grupo, Quinto Andar. Youtube, publicado em 8 de outubro de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wazdvFqGaw&ab_channel=Showlivre> Acesso em 10/03/2023.

¹⁵³ ConeCrewDiretoria, “Sem a Planta”, álbum *Com os Neurônios Evoluindo* (USound, Rio de Janeiro, 2011).

boca bem paia | Tava pálido, agora já escureceu | Até parece que voltou de férias da praia¹⁵⁴

O presente capítulo ocupou-se de delinear as estruturas e os principais elementos da fase percorrida pelo rap nacional a partir de 2003 até meados de 2016. Tratam-se de transformações germinantes a partir de fins dos 90, mas cujo amadurecimento ocorreu com as mudanças mais profundas no contexto macroeconômico e político no país a partir do primeiro governo de Lula. Por esta razão, definiu-se como marco simbólico para o início dessa etapa o primeiro ano de mandato presidencial de Lula, marco para o reconhecimento oficial do hip hop como manifestação artística legítima e valorosa para a cultura brasileira, quando do convite aos artistas para o Palácio do Planalto.

A melhora nas condições gerais de vida e consumo da população potencializavam uma cena que já apresentava crescimento, atraindo mais público e investimentos para seu interior. Os programas de inclusão digital também cumpriram papel fundamental nesse processo, visto que favoreceram a capilarização do gênero para públicos distantes através da internet, assim como facilitaram a autonomização de várias etapas de produção pelos próprios artistas. Além disso, o bem-estar social e a menor preocupação em satisfazer as necessidades mais imediatas geravam um clima favorável de harmonia, otimismo e esperança na população e nos MC's.

Para o rap, essa metamorfose macroestrutural do país influenciou para que o paradigma de engajamento político anteriormente conformado pela velha escola caminhasse da postura revolucionária para a radical. O novo paradigma político se diferiu do anterior, principalmente em relação ao tratamento mais ameno para com a indústria cultural e o mercado, que agora demonstravam maior interesse por absorver a cultura que emergia das ruas e vendia nas lojas. Além disso, a maior infiltração de MC's brancos oriundos das classes médias também influenciou para o amortecimento do conteúdo classista veiculado nas letras.

De maneira geral, as músicas passam a ser mais melódicas e dançantes, abrindo portas para serem tocadas em festas, casas noturnas, trilhas sonoras, etc. Em correlação, cada vez mais letras investiam em temáticas românticas, festivas e/ou humorísticas. A preocupação com a linguagem poética também aumentou, com os MC's investindo em mais variações métricas, rimas, figuras de linguagem e técnicas de construção dos versos. Batuk Freak, de Karol Conká,

¹⁵⁴ PineappleStormTV. Poetas no Topo 3.1 - Qualy | Rincon | Clara | Liflow | Luccas Carlos | Xará | Drik Barbosa | Don L. Youtube, publicado em 30 de março de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AZfOEpQFjaA&ab_channel=PineappleStormTV>. Acesso em: 12/03/2023

exemplifica essa descrição, misturando rap, afrobeats e samba com toques nordestinos, lido pela crítica como:

Um disco que pode tocar tanto na periferia quanto no carro do bacana. Algumas letras são ingênuas, outras quase vão na veia, todas com refrões que ficam na mente, alguns no coração. [...] e pura música afro-brasileira. Atabaques, cuícas, tamborins, apitos, tambores, samples, vozes, baixos e synths sincopados preenchendo todos os arranjos e criando uma atmosfera interessante e contagiente durante o disco inteiro.¹⁵⁵

A mudança de paradigma político no rap também resultou em uma relação mais distanciada com a política oficial. Tradicionalmente, os rappers olhavam para o Estado e seus representantes políticos como inimigos, responsáveis pelos problemas sociais representados nas letras. No entanto, a figura de Lula – trabalhador migrante nordestino –, à frente de um partido político cuja unidade composta por sindicatos, comunistas e religiosos, apresentava pautas concretas para a periferia e para os trabalhadores, aproximou do PT muitos rappers da velha escola. Aproximação que, como visto, foi consagrada com a posse de Lula.

Logo, especula-se que a mudança geral de postura em relação ao envolvimento com a política parlamentar, mesmo com o PT, se deva a alguns fatores como: o ingresso numeroso de indivíduos de classe média na cena; MC's da nova geração que se formaram politicamente durante os governos petistas, influenciando para uma naturalização dos ganhos sociais conquistados, enquanto vislumbravam no presidente e no seu partido figuras de poder e autoritarismo; a crise do mensalão, que arranhou a imagem de idoneidade construída pelo partido enquanto oposição.

A classe média foi o grupo social que mais perdas simbólicas teve durante os governos petistas – como ter que dividir espaço nos restaurantes, aeroportos, universidades, etc., com a dita classe C. Além disso, a crise do mensalão feria uma das pautas morais mais cristalizadas no seu imaginário político, a corrupção, e, a partir dela, sua oposição tornou-se cada vez mais raivosa. A maior presença de MCs de classe média acabou influenciando politicamente a cena também nesse sentido, consciente ou inconscientemente. Agora se dava, principalmente, igualando o PT aos demais partidos corruptos que sempre roubaram o país.

Porque no Brasil, corrupção é 'Genóïno' | No 'Palácio do Planalto' | Naji Nahas, Pinheirinhos | Depois de tantas mentiras, de tucanos e petistas | Isso calha pra 'Calheiros' governo e oposicionistas | Todos tão do mesmo lado e todos são da mesma firma | Eles negam até a morte e você aperta confirma¹⁵⁶

¹⁵⁵ OLIVEIRA, Luiz Cláudio. Rap se escreve Conká e la Nava lá. Portal Gazeta do Povo, publicado em 16 de abril de 2013. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/colunistas/acordes-locais/rap-se-escreve-conka-e-la-nave-va-e9kdo3sxw9ryfwbzytkx4f5u6/>> Acesso em 12/03/2023.

¹⁵⁶ Oriente, “Dando Nome aos Bois”, single (Casa do Mato, Niterói, 2014).

Os discursos antipetistas – ou, no limite, ‘antipolíticos’ – não eram veiculados apenas por artistas brancos de classe média. Um fator primordial de sua potencialização, certamente, reside na grande relevância conquistada por muitos desses artistas, conferindo-lhes autoridade. De outro lado, pesava o caráter da renovação geracional da cena, preenchida por jovens – periféricos ou não – que não cultivavam memória política sobre o período pré-petista. Seu pensar político amadurecia sobre a naturalização do bem-estar e ganhos sociais adquiridos, agora ameaçados pela “quadrilha vermelha”.

Em 2015, no calor das manifestações políticas orquestradas pela mídia corporativa e movimentos e organizações de direita para derrubar a presidente Dilma Rousseff, um grupo de MCs – entre eles, brancos e negros, de classe média e periféricos – produziu uma *cypher*¹⁵⁷ de apoio ao movimento Vem Pra Rua, que ganhou cerca de 260 mil visualizações no Facebook. Os versos, em sua maioria, atribuíam a crise econômica à corrupção do partido, aos programas sociais e alianças com “ditaduras comunistas”, como Cuba e Venezuela.

Dilma chegou, ‘créu’ | Se é pra ferrar o Brasil, eu quero pelo menos uma bolsa motel
| Pai do céu! O Lula quer ser Fidel Castro | Corrupção em ação, e ninguém encontra
nenhum rastro | O mesmo astro quer transformar Brasil em Cuba | Em uma ilha com
golfinhos e sopa de tartaruga¹⁵⁸

Ainda assim, veio da ala negra e periférica do rap o peso maior da contraposição às novas narrativas alienantes, antipopulares e antiesquerdistas alastradas na cena. Primeiramente, veio daqueles que conservavam o apoio crítico concedido ao PT desde a velha escola, como Mano Brown e Rappin’ Hood. Mas, além deles, MCs do peso de Emicida e Criolo, principais representantes da nova fase, adotaram postura semelhante, se opondo ao conservadorismo e percepção seletiva das elites em suas letras, e combatendo o golpismo através da participação em manifestações de rua ou nas redes.

Em “Subirudoistiozin”, lançada logo após o golpe parlamentar sofrido por Dilma Rousseff, Criolo faz referência ao ocorrido com um verso sampleado da canção “Colarinho Branco”, de Duck Jam e Nação Hip Hop – “Enquanto o colarinho branco dá o golpe no Estado”¹⁵⁹. No ano seguinte, durante o governo neoliberal do golpista Michel Temer (PMDB),

¹⁵⁷ Em português, o termo pode ser traduzido como círculo ou sessão. Originalmente, era empregado pelos b-boys e b-girls para descrever a prática de criar círculos de dança e espontaneamente improvisar movimentos. Atualmente, é mais usada para descrever músicas em que três ou mais rappers se alternam nas rimas, geralmente sobre um tema em comum e sem refrão.

¹⁵⁸ VEM PRA RUA BRASIL. Buddy Poke, Caio, Estudante, Gok e Mc Maomé. VEM PRA RUA, DIA 12/4, EM TODO O BRASIL! Facebook, publicado em 10 de abril de 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=419608024887218>> Acesso em 13/03/2023.

¹⁵⁹ Criolo, “Subirudoistiozin”, Álbum Nô na Orelha (Oloko Records, São Paulo, 2011).

Criolo lança a música “Menino Mimado”, aludindo à faceta classista e racista do golpe, orquestrado por aqueles que intentaram travar os avanços ligados à redução das desigualdades.

Não, eu não aceito essa indisciplina | Acho que você não me entendeu | Meus meninos
são o que você teceu | Ei, resistência ao mundo que Deus deu | Eu não quero viver
assim, mastigar desilusão | Este abismo social requer atenção | Foco, força e fé, já
falou meu irmão | Meninos mimados não podem reger a nação¹⁶⁰

Criolo, Emicida, Mano Brown, entre tantos outros artistas, também encamparam manifestações políticas nas ruas¹⁶¹ e se expressaram publicamente contra o golpe em shows¹⁶², entrevistas¹⁶³, e demais oportunidades. Tendo isso em vista, o vídeo-manifesto contra o golpismo “Todos Pela Democracia”, encampado por Criolo, Emicida e grandes nomes como Caetano Veloso e Chico César, torna-se o marco de encerramento dessa fase do rap brasileiro, que passa a ser movido por novas questões e determinado por novos processos a partir de então. Na carta, Emicida resgata os ensinamentos do líder político negro Malcolm-X para se referir ao papel da mídia no processo:

O grande Malcolm-X dizia: ‘se você não for cuidadoso, os jornais farão você amar os opressores e odiar os oprimidos’. Sofremos muito pra conquistar a democracia que temos hoje. Peço a todos muita calma, serenidade e inteligência nesses tempos difíceis. Certo? Golpe não é andar pra frente.¹⁶⁴

Pode-se definir a fase radical do rap, portanto, a partir de sua menor resistência para com a sociedade de mercado e com a indústria cultural. Ao mesmo tempo, a partir de sua maior fluidez e experimentalismo poético e sonoro, também mais melódico e dançante, com elementos e temáticas caras ao gênero pop. No plano de fundo, uma nova geração de artistas, moldados por novas determinações e valores, muitos oriundos das classes médias brancas, ingressava na cena e alterava sua coloração ideológica.

Ainda assim, o impacto das transformações sociais engendradas pelo governo petista pesou no crivo daqueles que lograram ser os maiores expoentes do rap durante o período – Criolo e Emicida. Conectados aos ideais de orgulho periférico que emergiam e são

¹⁶⁰ Criolo, “Menino Mimado”, Álbum Espiral de Ilusão (Oloko Records, São Paulo, 2017).

¹⁶¹ Rappers não aceitam retrocesso social do golpe contra Dilma. Portal do PT, publicado em 16 de abril de 2016. Disponível em: <<https://pt.org.br/rappers-nao-aceitam-retrocesso-social-do-golpe-contra-dilma/>>. Acesso em: 14/03/2023.

¹⁶² ROHAN, Lucas. Criolo denuncia golpe durante show em Portugal: 'Não vamos nos calar!'. Portal Sputnik Brasil, publicado em 04 de setembro de 2016. Disponível em: <https://sputniknewsbrasil.com.br/20160904/criolo-avante-portugal-fora-temer-6229335.html>. Acesso em 15/03/2023.

¹⁶³ Mano Brown: Quem quer o impeachment não está preocupado com o país. Portal do PT, Publicado em 09 de abril de 2016. Disponível em <<https://pt.org.br/85281>>. Acesso em 15/03/2023.

¹⁶⁴ MÍDIA NINJA. Todos Pela Democracia. Facebook, publicado em 31 de março de 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=624663964358419>>. Acesso em 16/03/2023

potencializados a partir de então, tiveram um impacto significativo na cena musical brasileira. Por isso, o próximo tópico se dedica a apresentar um pouco de suas jornadas.

3.2. OS EXPOENTES

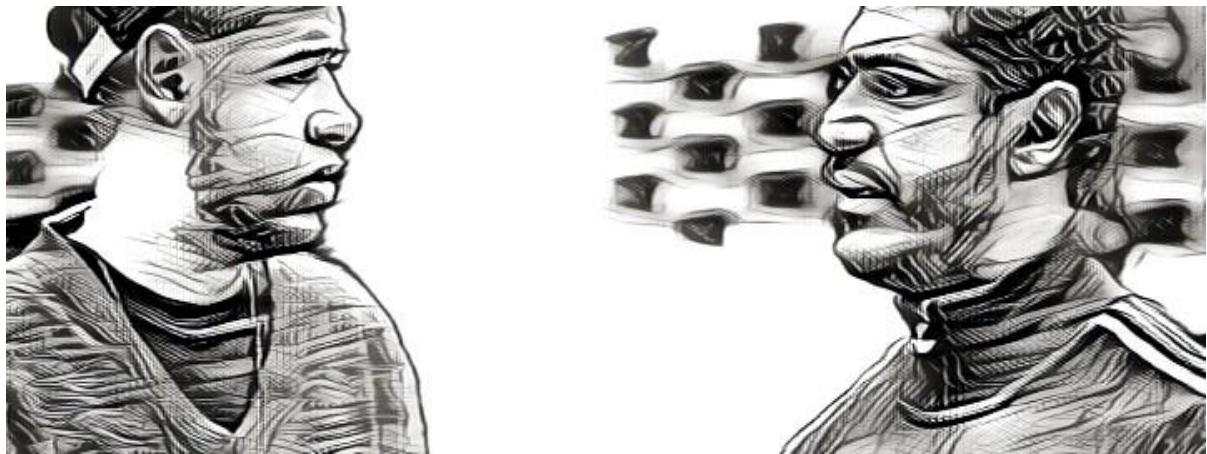


Imagen 4 – Emicida e Criolo | Fonte: Google Images.

Emicida e Criolo, dois dos principais nomes do rap brasileiro, têm trajetórias que incorporam de forma exemplar os elementos que caracterizam a nova fase do rap nacional. Ambos são oriundos da periferia, o que influenciou diretamente suas experiências e perspectivas musicais. Além disso, estiveram envolvidos ativamente nas batalhas de rimas, um como organizador e outro como campeão, onde desenvolveram suas habilidades líricas e a capacidade de transmitir mensagens poderosas por meio da música.

A riqueza lírica e as melodias sofisticadas são marcas distintivas de Emicida e Criolo, com que letras abordam de maneira contundente as desigualdades sociais, o racismo estrutural e as injustiças presentes na sociedade brasileira. Com elas, alcançaram reconhecimento significativo na indústria cultural, receberam prêmios e foram aclamados tanto pela crítica especializada quanto pelo público. Assim, sua influência ultrapassou os limites do rap e impactou a música brasileira como um todo, abrindo portas para novas sonoridades e narrativas.

Além da sua contribuição musical, Emicida e Criolo sempre se mostraram engajados em causas políticas e sociais, desde a defesa de ocupações estudantis a manifestações contra o golpe parlamentar contra Dilma Rousseff. Valorizando o compromisso estabelecido pela geração anterior, através de sua arte e de seu ativismo, promovem a valorização da negritude e buscam a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva. Por isso, tornaram-se não apenas ídolos do gênero, como ícones da música brasileira contemporânea.

3.2.1. Emicida

Leandro Roque de Oliveira nasceu em 1985, na periferia da Zona Norte de São Paulo - SP, onde passou a infância, segundo ele, “zombando da morte e andando no meio do fio da navalha”¹⁶⁵. Ficou órfão de pai aos 6 anos, obrigando sua mãe a cria-lo sozinha com seus três irmãos onde, desde novo, se acostumou a pular cadáveres e a sofrer com abordagens policiais violentas. Leandro era apaixonado por quadrinhos e tinha o sonho de se tornar desenhista, chegando a ganhar uma competição de desenho do gênero com 15 anos. Porém, precisou equilibrar seu sonho com as expectativas maternas, seguindo para uma formação profissional em design gráfico.

Durante essa caminhada, afirma ter trabalhado como pedreiro, pintor, vendedor de cachorro-quente, de cestas artesanais, como feirante e estagiário de ilustração em uma produtora musical. Essas profissões antecederam a de MC, que tem suas raízes na influência musical passada pelos pais, organizadores de bailes black no bairro onde seu pai era o DJ. Foi lá que Leandro ouviu James Brown e Marvin Gaye pela primeira vez, além de outras lendas da música black. Outra influência musical veio dos cultos evangélicos, de onde voltava inventando seus próprios hinos.

O hip hop chegou até ele naturalmente, afinal, vivia o negro-drama diário residindo no cenário-personagem principal das narrativas construídas pelos primeiros MCs: a quebrada paulistana. Lá, cultivava amizade com b. boys e grafiteiros, com quem fez seus primeiros freestyles. Por isso, após ter a matrícula impedida para um curso de desenho em um centro cultural na Av. Paulista, pouco após sua vitória na competição de quadrinhos, se interessou em outra porta naquele corredor: a do projeto RAPensando.

Era tipo um workshop de rap daquela época, só que era vários boy, uns advogados, uns jornalistas. Os caras iam fazer tipo uma análise sociológica do rap. Tá ligado, mano? Aí eu falei: ‘ah, mano, eu gosto de rap também, eu escuto rap, tá ligado?’ Eu já fazia umas brincadeiras de umas rimas entre meus amigos, e eu fui.¹⁶⁶

Então, conta que identificou um dos poucos ali que se pareciam com ele, e sentou ao seu lado. Era um rapaz que estava revoltado por sentir que os ‘boys’ estariam ‘roubando’ o rap deles. De repente, ele puxa seu braço para o centro do palco na intenção de resgatar o rap e o

¹⁶⁵ CARNEIRO, Júlia Dias & MENDONÇA, Renata. 'A pior coisa é você perguntar as horas e a pessoa esconder a bolsa', diz Emicida sobre racismo no Brasil. Portal BBC News Brasil, publicado em 1 de setembro de 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150824_entrevista_emicida_jc_rm>. Acesso em 19/03/2023.

¹⁶⁶ PODPAH. Emicida #171. Youtube, publicado em 15 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9qxREvAKz8&ab_channel=Podpah>. Acesso em 20/03/2023.

protagonismo sobre nele na base da rima, mas Leandro foi péssimo na improvisação. Abalado e pensando - “não vou deixar os boys ficar com essa imagem não, mano”, voltou no dia seguinte e lavou a alma com um freestyle de alto nível. Foi ovacionado e, a partir dali, ganhou mais confiança para seguir rimando.

A partir de então, passou a frequentar as batalhas de rima locais e a construir sua imagem de MC. Mas a fachada desta construção, como visto, deveria contar com uma alcunha artística impactante, e Leandro levou isso em consideração na criação do nome Emicida – junção das palavras MC e homicida, pela forma que Leandro “assassinava” seus adversários nas batalhas. Não demorou a emergir como um fenômeno, conquistando por onze vezes consecutivas a Batalha da Santa Cruz e por doze vezes a Rinha dos MC – esta última, fundada por Criolo.

Os registros de Emicida “decepando cabeças” viralizaram no Youtube, principal plataforma virtual de compartilhamento de vídeos, ampliando sua fama para além do território paulista. Nela, Emicida também lançou suas primeiras singles e, em 2008, realmente estourou com o videoclipe de “Triunfo”, que alcançou 400 mil visualizações em cerca de um mês – números altamente expressivos para a época. O clipe foi produzido pela gravadora independente Laboratório Fantasma (LAB), fundada naquele mesmo ano por Emicida e seu irmão Evandro “Fióti”.

Em 2009, com a LAB, lança sua primeira mixtape: *Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe*. Com a ajuda de familiares e amigos, confeccionou artesanalmente os CDs e os encartes para vende-los nos shows, batalhas, transportes coletivos e camelôs por preços baixíssimos. Nesse ano, foi indicado ao Video Music Brasil (VMB-MTV) nas categorias “Melhor grupo/Artista de rap”, “Aposta MTV” e “Videoclipe do ano”. Daí em diante, o número de shows e convites para entrevistas, eventos e publicidade cresce em uma quase progressão geométrica.

Entre 2010 e 2019, entre EP’s, mixtapes e álbuns, lançou as obras *Sua Mina Ouve Meu Rap Também* (2010), *Emicídio* (2010), *Doozicabrabá e a Revolução Silenciosa* (2011), *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui* (2013), *Emicida e Criolo - ao Vivo* (2013), *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...* (2015), *Língua Franca* (2017), *10 Anos de Triunfo - Ao Vivo* (2018). Dentro e fora dos álbuns, gravou canções com variados artistas da música brasileira, como Pitty e NX Zero, do pop-rock, Vanessa da Mata e Mart’nália, da MPB, o sambista Wilson das Neves, o funkeiro MC Guimê, e artistas internacionais, como a dupla franco-cubana Ibeyi, entre tantos outros.

Neste período, suas músicas foram trilhas sonoras de novelas da Rede Globo, como em Sangue bom (2013) e Malhação (2014), de filmes nacionais e internacionais, como em O Menino e o Mundo (2013) e Pantera Negra (2018), e de videogames, como em Max Payne (2013), Fifa World Cup (2015) e NBA2K16 (2015). Além disso, participou de grandes festivais nacionais, como, por exemplo, quase todas edições do Rock in Rio no período, e internacionais, como o Coachella (2011) e Afropunk (2018). Ainda realizou turnês por todo o país, com destaque para a turnê com Criolo, em 2013.

Na TV, Emicida foi entrevistado por grandes nomes do entretenimento, como Jô Soares (2010), Sérgio Groisman (2010, 2014, 2015 e 2018), Marilia Gabriela (2011), Pedro Bial (2017), entre outros. Também foi repórter do Manos e Minas (2010-2012), na TV Cultura, e apresentador do Papo de Segunda (2018), no GNT. No cinema, concedeu declarações para 2 documentários – Disseminando Ideias e Influenciando Pessoas (2010) e O Homem do Saco (2015) – e protagonizou outros dois – The Rise of Emicida (2011) e Sobre Noiz (2015). Este último sobre o impacto que sua viagem à África lhe causou.

O artista conquistou diversas premiações. Em 2011, levou “videoclipe do ano” e “artista do ano” no VMB e, em 2012, “Música do ano”. Em 2013, “Intérprete do ano” no APCA. Em 2014, “Destaque” no Prêmio Contigo! MPB FM. Em 2015, “Melhor clipe” no Prêmio Multishow e “Artista do ano” no APCA. Em 2012, 2013 e 2015 foi indicado como “Melhor artista brasileiro” no MTV Europe Music Awards. Além destas, em cada uma dessas premiações e diversas outras, acumula indicações, fechando um ciclo que consagrou Emicida como um dos principais artistas brasileiros contemporâneos.

3.2.2. Criolo

Kleber Cavalcante Gomes nasceu em 1975 e foi criado com 5 irmãos na periferia paulistana por um casal de migrantes cearenses. Seu pai, Cleon Gomes, era metalúrgico, e sua mãe, Maria V. Cavalcante Gomes, poetisa, filósofa e educadora. Maria, inclusive, fazia parte de um movimento cultural de mulheres que organizava saraus e feiras de arte e poesia no bairro. Quando adolescente, Kléber a convenceu de cursarem juntos o ensino médio e ela topou, se formando para atuar como professora de ensino básico – profissão que Kléber também assumiu durante 12 anos. Em 1990, Maria fundou um centro de artes dentro de sua casa e, anos depois, o primeiro Café Literário da periferia.

A musicalidade nordestina e o refino poético em suas letras são referências que Criolo orgulhosamente carrega e ressalta em suas canções de rap que, aos 11 anos, já começava a escrever. Durante os anos 90, Kléber dividia o tempo entre o trabalho como professor de Educação Artística nas escolas e a sua vida de MC na quebrada. Na passagem do século, cursou graduações em Artes e Pedagogia, mas não teve condições financeiras para concluir-las. Diferente de sua mãe, que se graduou e pós-graduou nos campos da Filosofia e da Literatura. Desde 2016, é membra vitalícia da Academia de Letras dos Professores da Cidade de São Paulo.

Em 1999, participou de um grupo de rap chamado Pacto Latino. Apesar de sentir o peso da diferença financeira em relação aos demais, afirma ter aprendido muito, pois “era estimulado e forçado a manter o nível intelectual, político e de criação artísticas das pessoas que andavam comigo”. Nessa época, já era criticado pela forma e conteúdo de suas canções, alternativas ao modelo consagrado pela sua geração: “os caras não entendiam porque não tinham gírias nos meus versos, não entendiam porque eu falava outras palavras” (RRN, 2013, p. 35).

Em termos geracionais, é um MC da velha escola. Em idade, está mais próximo de Brown do que de Emicida e, por isso, experienciou a primeira fase do rap brasileiro desde os seus primeiros passos. Contudo, só publicou suas primeiras canções em 2004, no *Myspace* – rede social que já permitia a publicação de mídias –, e seu primeiro álbum, *Ainda Há Tempo*, em 2006, no Youtube. Além disso, ainda mais importante é o fato de sua práxis artística, a partir dos seus primeiros lançamentos, cada vez mais, irem se conectando com os elementos centrais do paradigma musical e político que constituiu a nova escola, do que a anterior.

No mesmo ano em que lançou seu primeiro álbum, fundou a Rinha dos MC's para promover a cultura hip-hop através de batalhas de freestyle, apresentações de break, shows de rap, exposições de grafite e de fotografias. No ano seguinte, 2007, cantou no programa Som Brasil Especial, na TV Globo, em homenagem a Vinícius de Moraes, e foi indicado ao Prêmio Hutúz nas categorias "Grupo ou Artista Solo" (vencido por GOG) e "Revelação" (vencido por U-Time). Em 2008, recebeu o prêmio "Música do Ano" e "Personalidade do Ano" na quarta edição do evento O Rap É Compromisso.

Em 2009, já é indicado ao Hutuz como “Revelação da década”, grava um DVD ao vivo, o *Criolo Doido Live em SP*, e participa de dois longas metragens – Profissão MC, no qual protagoniza um MC paulistano; e Luz nas Trevas: A Volta do Bandido da Luz Vermelha, em que contracena com Ney Matogrosso. Ao fim do ano, lança dois singles que representarão uma virada de chave em sua carreira, “Grajauex” e “Subirusdoistiozin”, gravados em estúdio com

instrumentos como piano, baixo, guitarra e trompete. O videoclipe de *Subirusdoistiozin*, lançado pouco após, viralizou e se destacou pela sua qualidade técnica e visual.

2011 foi o ano que solidificou essa nova guinada, o posicionando como um dos artistas brasileiros mais influentes a partir de então. Para tal, abandona o ‘Doido’ que, segundo ele, prendia sua imagem apenas ao gênero rap e a uma ideia de falta de seriedade, renascendo como Criolo. E é com essa assinatura que lança *Nó Na Orelha*, álbum de estúdio que aplica uma estética particular sobre o rap a partir da incorporação sensível de muitos elementos da MPB, reggae, afrobeat, entre outros. Pode-se dizer que esse álbum se tornou um marco conceitual e estilístico da renovação que já vinha sendo aplicada sobre a produção do rap nacional.

Com ele, Criolo foi ovacionado pela crítica nacional e internacional. Sagrou-se o grande vencedor do VMB daquele ano, onde conquistou os prêmios de “Artista Revelação”, “Melhor Música” e “Disco do Ano”, além de indicado a “Melhor videoclipe”, e se apresentou no palco com Caetano Veloso. A partir de então, ser indicado em premiações, viralizar na internet, cantar e ser entrevistado em programas de TV, dividir o palco e gravar músicas com grandes nomes da música brasileira fez parte de sua rotina como artista, assim como ocorreu com Emicida.

Até 2018, Criolo irá lançar mais três álbuns de estúdio, são eles: *Convoque Seu Buda* (2014); *Viva Tim Maia!* (2015), em tributo junto à Ivete Sangalo; e *Espiral de Ilusão* (2017), com canções de samba inéditas, e que lhe rendeu o prêmio “Melhor cantor de samba” no PMB de 2018. Além disso, em 2016, relançou o álbum *Ainda Há Tempo* com novos beats e revisão de frases e termos que reforçam opressões a minorias, como o uso do termo “traveco” na música “Vasilhame” para se referir às mulheres transexuais. Em 2018, além de uma turnê nacional com Mano Brown, lançou “Boca de Lobo”, videoclipe com críticas políticas que lhe rendeu indicação ao Grammy Latino de 2019.

Além dos dois longas citados, participou de outros quatro: o documentário *Rio Encantado* (2014), e os ficcionais *Tudo Que Aprendemos Juntos* (2015), *Jonas* (2015), *Chacrinha: o Velho Guerreiro* (2018). Assim como Emicida, também foi entrevistado em programas com grande audiência na TV aberta, como por três vezes no Jô Soares (2011, 2015 e 2016), no Encontro com Fátima Bernardes (2013), no Programa do Bial (2017), na TV Globo, no Marilia Gabriela Entrevista (2013), no GNT, no Provocações (2014), na TV Cultura, no The Noite (2018), entre muitos outros.

3.3. RAP E RADICALISMO

Emicida e Criolo transbordaram os limites do rap, impactando fortemente a cena musical brasileira até hoje. São reconhecidos por sua habilidade lírica, versatilidade musical, e por abordar uma variedade de temas em suas letras, incluindo desigualdade social, violência urbana e identidade racial através de estilos singulares e perspectivas mais ligadas às transformações ocorridas na cena do rap e no contexto social brasileiro. Ambos, especialmente Emicida, correspondem a uma geração que se beneficiou dos avanços sociais do governo Lula, e transmitiram em sua arte o otimismo de quem acredita na vitória da favela.

É difícil para um menino brasileiro, sem consideração da sociedade | Crescer um homem inteiro, muito mais do que metade | Fico olhando as ruas, as vielas que ligam meu futuro ao meu passado | E vejo bem como driblei o errado, até fazer taxista crer | Que posso ser mais digno do que um bandido branco e becadão | Falo querendo entender, canto para espalhar o saber e fazer você perceber | Que há sempre um mundo, apesar de já começado, há sempre um mundo pra gente fazer | Um mundo não acabado | Um mundo filho nosso, com a nossa cara, o mundo que eu disponho agora foi criado por mim | Euzin, pobre curumim, rico, franzino e risonho, sou milionário do sonho¹⁶⁷

Os rappers foram grandes contribuintes para o processo que Daniela V. dos Santos (2022) observou como a passagem do rap para um novo lugar social e simbólico no país. Santos destaca que o rap deixou de ser visto apenas como um movimento marginalizado e passou a ser reconhecido como uma forma de expressão artística legítima e relevante para a cultura brasileira. Isso significa que as representações construídas na cultura hip-hop sobre raça, etnicidade e classe não ficaram mais restritas às periferias, alcançando públicos além dos seus ouvintes habituais.

A autora encara que essa expansão também teve implicações econômicas significativas para os artistas de rap e outros empreendedores criativos associados à cultura hip-hop. Assim, menciona como o estilo de vestimenta associado ao rap, com roupas largas, tênis e bonés, se tornou popular. Além disso, marcas de roupas começaram a incorporar elementos da cultura hip-hop em suas coleções, como estampas com grafites e referências a artistas de rap famosos. Inclusive, alguns artistas vêm lançando suas próprias marcas de roupas ou acessórios, aproveitando a popularidade do estilo de vestimenta associado ao rap.

Mateus C. da Silva (2019), por sua vez, explora a repercussão dessa nova condição alcançada pelo rap sobre as letras dos MC's, destacando como o tema da ascensão social se tornou cada vez mais eloquente e com significados positivos no rap. Silva entende que a

¹⁶⁷ “Milionário do Sonho”, Emicida, álbum *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui* (Laboratório Fantasma, São Paulo, 2013).

utilização dessa temática pelos rappers intenta inspirar seus ouvintes a buscar uma vida melhor e mais próspera. Eles contam suas próprias histórias de superação e sucesso, mostrando que é possível vencer as dificuldades e alcançar o sucesso mesmo vindo de origens humildes. Segundo o autor, essa seria apenas uma das formas pelas quais eles abordam essas questões sociais relevantes no Brasil.

Eles notam que seu tênis é novo | Diz: ‘agora você é burguês’ | Mas no metrô lotado, cansado, atrasado | Quem notava vocês? | Eles notam que seu carro é loco | Dizem que ostentam como reis | Mas quando era faculdade, trampo, hora extra | Ninguém nunca quis na sua vez¹⁶⁸

Com enfoque sobre Emicida, Santos define como ambivalente sua estratégia para alcançar reconhecimento e legitimidade no cenário musical brasileiro sem perder sua identidade cultural. Essa ambivalência se manifesta tanto em suas canções quanto em sua inserção como figura pública, expressando tanto adocicamento quanto enegrecimento. Por um lado, buscou se aproximar do *mainstream* e conquistar um público mais amplo, utilizando elementos da cultura pop e participando de programas de TV. Por outro lado, ele também buscou manter suas raízes no rap e na cultura negra brasileira, denunciando o racismo e valorizando a diversidade cultural do país.

Essa ambivalência sintetiza e especifica a fase radicalista do rap brasileiro, determinada por transformações materiais e ideológicas no contexto nacional mais amplo. Seus versos sobre sair da pobreza, alcançar a fama, adquirir bens materiais e alcançar um estilo de vida mais confortável visam inspirar seu público e mostrar que é possível superar adversidades em tempos de otimismo e esperança. Ao mesmo tempo, seguir expondo as fissuras de racismo e colonialidade que permanecem abertas no tecido social brasileiro, ainda que sob novas abordagens.

¹⁶⁸ “Licença aqui”, Emicida, álbum *Doozicabraba e a Revolução Silenciosa* (Laboratório Fantasma, São Paulo, 2011).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A transformação do caráter revolucionário para o radicalista no rap nacional está ligada à sua mercantilização e entrada na indústria cultural. Esses elementos têm impacto significativo na sua evolução, afetando tanto suas mensagens políticas quanto sua relação com o mercado. É importante ressaltar, porém, que essa transformação não significa necessariamente que o rap se tornou menos engajado politicamente. Pelo contrário, o compromisso político do rap permanece vivo através de outras narrativas e formas de engajamento adotadas pelos novos rappers. Eles encontraram maneiras inovadoras de expressar suas visões políticas e transmitir mensagens de protesto e conscientização, adaptando-se ao contexto em constante transformação.

Essas novas formas e narrativas estão intrinsecamente ligadas à mercantilização e rotinização do rap, mas também são influenciadas pelas grandes transformações ocorridas no contexto macroestrutural político brasileiro, principalmente durante os governos petistas. Durante esse período, houve mudanças significativas na política, na economia e na sociedade brasileira, que moldaram as perspectivas e as temáticas abordadas pelos rappers. Essas transformações políticas mais amplas influenciaram a maneira como o rap nacional se desenvolveu e se posicionou em relação aos problemas sociais e políticos do país.

Logo, a transformação do caráter revolucionário para radicalista no rap nacional é uma interação complexa entre a mercantilização, a entrada na indústria cultural e as transformações políticas do contexto brasileiro. Apesar dessas mudanças, o compromisso político do rap se mantém presente, adaptando-se às novas realidades e oferecendo narrativas e formas de engajamento relevantes para as gerações mais jovens e para a sociedade em geral. O rap continua sendo uma importante expressão artística e política, desempenhando um papel significativo na crítica social e na busca por transformações e justiça em nosso país.

Durante a expansão da cena musical do rap no Brasil, não apenas houve um crescimento em termos de artistas e produção, mas também uma diversificação regional. Cenas regionais começaram a emergir e revelar novos talentos que conquistaram projeção nacional. No entanto, é importante destacar que, mesmo nesse período de expansão, a cena do rap ainda permaneceu predominantemente centrada no sudeste do país. Os estados dessa região, como São Paulo e Rio de Janeiro, continuaram sendo os principais epicentros do movimento, concentrando a maior parte das produções, eventos e artistas renomados.

Um aspecto positivo que pode ser observado é a melhoria da situação feminina no rap. Mais MCs mulheres ganharam destaque e se tornaram voz ativa na denúncia dos problemas de

gênero tanto na sociedade em geral quanto dentro do próprio rap. Elas trouxeram à tona questões como machismo, objetificação e desigualdade de oportunidades, contribuindo com uma perspectiva valiosa para o movimento. No entanto, é preciso ressaltar que, apesar desses avanços, os espaços para as mulheres na cena musical do rap continuaram sendo apertados. Logo, ainda esteve longe de haver plena participação e representatividade feminina nesse meio.

A partir de 2016, o cenário político brasileiro passou por transformações significativas, marcadas pelo retorno do neoliberalismo, a ascensão da extrema-direita e a chegada de Jair Bolsonaro à presidência. Essa conjuntura política, caracterizada pela deterioração social pautada por um governo com qualificações fascistas, desenhou uma nova fase para o rap nacional, que se viu diante de novos desafios.

Uma das principais características dessa nova fase vem sendo a consagração comercial-midiática do rap, com sua entrada definitiva no *mainstream* e ascensão nas paradas musicais, disputando os primeiros lugares com gêneros como o pop, o funk, o forró e o sertanejo. Esse reconhecimento no mercado consolidou o rap como um fenômeno cultural de relevância, ampliando ainda mais seu alcance e impacto.

Paralelamente, observamos a ascensão de teorias e ideais relacionados com as pautas de identidade, que trazem uma conscientização cada vez maior para os grupos minoritários. Esses grupos passam a lutar para que suas narrativas não sejam aprisionadas nem interpretadas unicamente pela branquitude, mas prioritariamente por eles mesmos, buscando representatividade e protagonismo em todas as esferas da sociedade. Todos esses elementos se unem para fundar um novo paradigma de engajamento político no rap nacional.

Novamente, o rap nacional se fortalece como uma ferramenta de resistência e transformação, conectando-se com as lutas sociais e se posicionando como um poderoso instrumento de contestação e construção de novas narrativas políticas. No entanto, para compreender a atual relação entre o rap e as questões políticas no contexto do Brasil contemporâneo, é fundamental realizar uma pesquisa mais extensa, considerando outros estudos, entrevistas com artistas, análises de letras e performances.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- ANDERSON, Perry. Balanço do neoliberalismo, In.: SADER, Emir & GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 9-23.
- _____. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ANTUNES, Ricardo. *A desertificação neoliberal*. São Paulo: AA Editora, 2005.
- BEAUVIOR, Simone de. *O Segundo Sexo*, v. I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BRASIL (2015). *Comissão Nacional da Verdade: relatório final*. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/ima-ges/relatorio_final/Relatorio_Final_CNV> Último acesso em 08/10/2022.
- BOITO JR., Armando. *Hegemonia neoliberal e sindicalismo no Brasil*. Artigo publicado para a Revista de Crítica Marxista, São Paulo: Editora Brasiliense, nº 3, p. 80-105, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.
- CAMARGOS, Roberto. *Rap e política*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- CAMPOS, Pedro. *A ditadura dos empreiteiros: as empresas nacionais de construção pesada, suas formas associativas e o Estado ditatorial brasileiro, de 1964-1985*. Tese (Doutoramento em História) UFF, Niterói, 2012.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero, In.: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- CARVALHO, João B. S. de. *A constituição de identidades, representações e violência de gênero nas letras de RAP (São Paulo na década de 1990)*. Tese (Dissertação em História da Ciência) USP, São Paulo, 2006.
- CARVALHO, Rodrigo de. *A imprensa escrita na era FHC: análise dos editoriais dos jornais Folha de São Paulo e O Globo no período 1995-2002*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Mercado) Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2006.
- COSTA, Henrique Bosso da. *Entre o lulismo e o ceticismo: um estudo de caso com prounistas de São Paulo*. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na cidade de São Paulo*. Tese (Doutorado em Sociologia) USP, São Paulo, 2013.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- FACINA, Adriana. “*Não me bate, doutor: funk e criminalização da pobreza*”. Anais do V ENECULT. UFBA, Salvador, 2009.
- FÉLIX, João Batista. *Hip hop: cultura e política no contexto paulistano*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) USP, São Paulo, 2005.
- FERNANDES, Cintia & HERSCHEMANN, Micael. *Músicas, sons e dissensos – a potência feminina poética nas ruas*. Revista Matrizes, V.14, nº 2 maio/ago. 2020, p. 163-179.

- FONTES, Leonardo de Oliveira. *O direito à periferia: experiências de mobilidade social e luta por cidadania entre trabalhadores periféricos de São Paulo*. 2018. 335 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- FONTES, Virginia. *O Brasil e o capital-imperialismo: teoria e história*. Rio de Janeiro: UFRJ Editorial, 2010.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos.
- GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. Ciências Sociais Hoje, Brasília, n. 2, p. 223-244, 1984.
- GROPPÓ, Luís Antônio. *Uma onda mundial de revoltas: movimentos estudantis nos anos 1960*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2000.
- HARVEY, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal Ediciones, 2007.
- _____. *O neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- KEHL, Maria Rita. *Radicais, raciais, racionais – a grande fratria do rap na periferia de São Paulo*. Revista São Paulo em Perspectiva, 13 (3), 1999.
- LIMA, Carlos Eduardo Freitas. *Sou negro e tenho orgulho - política, identidade e música negra no Black Rio (1960-1980)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2017.
- LOUREIRO, Bráulio. *O ativismo de rappers e o 'progresso intelectual de massa' - uma leitura gramsciana de rap no Brasil*. Revista HISTEDBR On-line, 2017.
- MACIEL, David. *O governo Collor e o neoliberalismo no Brasil*. Revista UFG, Goiânia, ano XIII, nº 11 (p. 98-108), dezembro de 2011.
- MANSO, Bruno Paes & DIAS, Camila Nunes. *A guerra: ascensão do PCC e o mundo do crime no Brasil*. São Paulo: Editora Todavia, 2018.
- MARIANO, Ricardo. *Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal*. Revista Estudos Avançados, São Paulo, ano 18, nº52, 2004.
- MARQUES, Ana C. & FONSECA, Ricardo. *A representação das mulheres no rap – instituindo espacialidades, quebrando barreiras*. Revista do Departamento de Geografia, USP, Vol. 39, 2020.
- MATSUNAGA, Priscila S. *Mulheres no hip hop: identidades e representações*. Dissertação (Mestrado em Educação) Unicamp, Campinas, 2006.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1978.
- NETTO, José Paulo. *Crise do socialismo e ofensiva neoliberal - Coleção Questões da Nossa Época*. São Paulo: Cortez, 1995.
- PEREIRA, Mariana Morena. *O movimento negro e as revoluções de 1968: uma análise da relação e ressignificação do negro e o histórico do movimento no Brasil*. Revista Movimentos Sociais e Dinâmicas Espaciais, Recife, V. 8, N. 1, 2019 (34-57).
- POCHMANN, Marcio. *Nova Classe Média? O trabalho na base da pirâmide social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2012.

- RODRIGUEZ, Andréa; FERREIRA, Rhaniele Sodré & ARRUDA, Angela. *Representações sociais e território nas letras de funk proibido de facção*. Psicologia em Revista, Belo Horizonte, v. 17, n. 3, p. 414-432, dez. 2011.
- ROSE, Tricia. Black Noise: *Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan Univ Pr: Middletown, 1994.
- SAFFIOTTI, Heleieth. *A Mulher na Sociedade de Classe: Mito e Realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SANTOS, Rosana A. M. “*Boy é boy, mano é mano: reflexão crítica sobre os processos de sociabilidade entre o público juvenil na cidade de São Paulo na identificação com a musicalidade do Rap Nacional*”. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *O lulismo em crise: um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo - música, etnicidade e experiência urbana*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Unicamp, Campinas, 1998.
- SILVA, Maria Aparecida da. *O rap das meninas*. Revista Estudos Feministas, Vol. 2, 1995.
- SOARES, Eliane Veras. *Literatura e estruturas de sentimento: fluxos entre Brasil e África*. Sociedade e Estado (UnB), vol. 26, n. 2, maio/ago, 2011, p. 95-112.
- SOUZA, Rafael Lopes de. *O movimento hip hop: a anti-cordialidade da “República dos Manos” e a estética da Violência*. Tese (Doutoramento em Filosofia) – Unicamp, Campinas, 2009.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio da Janeiro: Zahar, 2021.
- TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claroenigma, 2015.
- VIANNA, Hermano. *Funk e cultura popular carioca*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 6, 1990, p. 244-253.
- YÚDICE, George. A funkificação do Rio, In.: *Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.