



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CAMPUS REITOR JOÃO DAVID FERREIRA LIMA / CENTRO DE  
FILOSOFIA E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

GUILHERME DE ALMEIDA ABU-JAMRA

**VOZ E VERDADE: CAMINHOS E RESSONÂNCIAS NO RAP**

FLORIANÓPOLIS

2020

Guilherme de Almeida Abu-Jamra

**VOZ E VERDADE:**

**CAMINHOS E RESSONÂNCIAS NO RAP**

Dissertação submetida ao Programa de pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de mestre em antropologia social.

Orientador: Prof. Dr. Scott Correll Head

Florianópolis

2020

#### Ficha de identificação da obra

Abu-Jamra, Guilherme de Almeida

Voz e Verdade : Caminhos e Ressonâncias no Rap / Guilherme de Almeida Abu-Jamra ; orientador, Scott Correll Head, 2020.

131 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. antropologia. 3. etnomusicologia. 4. narrativa. 5. performance. I. Head, Scott Correll. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.

Guilherme de Almeida Abu-Jamra  
**Voz e Verdade:** caminhos e ressonâncias no rap

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Luana Zambiazzi dos Santos, Dr(a).  
Universidade Federal do Pampa

Prof.(a) Marcelo da Silva, Dr(a).  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) María Eugenia Dominguez, Dr(a).  
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

---

Prof. Dr.(a) Jeremy Paul Jean Loup Deturche  
Coordenador(a) do Programa

---

Prof. Dr.(a) Scott Correll Head  
Orientador(a)

Florianópolis, 19 de março de 2020.



## AGRADECIMENTOS

Esta caminhada está repleta de referências e de apoios de pessoas e músicas que fizeram parte da jornada de pesquisa e escrita. Lúnia, sua companhia, força, sensibilidade, amor, não se encontram em palavras soltas – estão presentes e vivas para sempre nesse texto, nesses passos, nesses tempos, de tantas maneiras. Raul, meu pai, por ser um porto seguro, exemplo que levo de altruísmo, evolução e aprendizado com a vida; Maria Inês, minha mãe, pelas inspirações, oportunidades, lições, orientações. Meus irmãos Marcos e Beatriz por serem minhas primeiras e mais importantes referências musicais. Pedrinho Mendonça, por sua amizade sincera, por me encorajar a construir esse encontro entre música e antropologia, botar a cara e fazer.

À orientação, amizade e leveza no trato do prof. Scott Head; à amizade e lições de todos os mestres e mestras e dos/das colegas de jornada na pós-graduação; a todas as pessoas que toparam ler esse texto e participarem da banca de avaliação: Marcelo, Luana, Vânia, Maria Eugenia, meu mais sincero agradecimento; a CAPES pela oportunidade de ter uma bolsa de estudos, permitindo a dedicação completa a esse projeto. Viva a educação cada vez mais pública, cada vez mais universal, gratuita. Ao departamento de antropologia da UFSC pela abertura ao diálogo e às propostas de pesquisa, ao GESTO pelas manhãs de encontro, troca, afeto.

Este texto é fruto de encontros, ressonâncias de uma caminhada; agradeço a todas as pessoas que dialogam musicalmente comigo, nessa caminhada dos últimos anos. São tantos, são tantas fases, que fica difícil reunir todos os nomes. Brisa Flow, Shabê, Breno Ras, Bill, Delatorvi, obrigado pela confiança, por toparem compartilhar ideias e momentos que permitiram acontecer esse trabalho. Cizco e Fumaça, por terem sido os primeiros a acreditarem no meu som, no meu corre e pela amizade. Sarah Guedes, Felipe Filgueiras, Hot, Oreia, Thaik, Djonga, Insano, Fábio Mukanya, Indium, Gustavo Lessa, Kdu dos Anjos, Matéria Prima, Castilho, Leozin, Gurila Mangani, Família de Rua, Enece, GNZ, Velvo e o projeto Aji Panca, todos e todas Posse Cutz, Laura Sette, Cidoca, Rafael Fantini, Gustavo Pontual, Ribeirx... todos e todas com quem compartilhei/venho compartilhando experiências, ideias e versos sobre música, produção musical, sobre hip hop, em maior ou menor medida. Todos são manos e manas. Às teses de Marcelo da Silva e Luana Zambiazzi dos Santos por servirem de inspiração ativa e referência durante o processo de escrita.

Agradeço às pessoas que me acolheram nesse período na ilha: Alexis e Roxana, pela experiência de amizade e de crescimento constante. Ao mestre Pop pelos alimentos através da capoeira.

Só agradece!!

“Joga uma pedra no rio, e me fala o que acontece / círculos se expandem,  
assim que a força cresce”  
Matéria Prima – Paraísos Artificiais



## RESUMO

O presente trabalho discute os processos de produção musical do/da MC no rap, à luz dos estudos sobre narrativa e performance na antropologia e etnomusicologia, de modo a contribuir para a construção de conhecimento acerca desse gênero musical, no ambiente acadêmico brasileiro. Para tanto, constrói narrativas junto a cinco MCs interlocutores que orbitam na cena de rap de Belo Horizonte/MG. A discussão sobre a produção musical do gênero, em diálogo com esses sujeitos e suas trajetórias – suas *caminhadas* - se constrói a partir de uma abordagem fenomenológica da música, entendendo a *verdade* em relação direta com os corpos, vozes, *flows*, tecnologias, histórias e materialidades diversas envolvidas no (e que envolvem o) acontecimento musical do rap e suas culturas. A partir do diálogo com a ideia de *vocalidade*, bem como com pensamentos e práticas afrodiaspóricas, a pesquisa aponta para uma relação sinestésica na construção do acontecimento musical e de sua *contextualização*.

**Palavras-chave:** Rap. Narrativa. Performance. Voz.

## ABSTRACT

The present work ethnographically discusses the musical production processes of the MC in rap, in the light of the fields of studies on narrative and performance in anthropology and ethnomusicology, in order to contribute to the construction of knowledge about the musical genre in the Brazilian academic environment. To this end, it builds narratives with five interlocutory MCs that orbit around the rap scene in Belo Horizonte / MG. The discussion about the musical production of the genre in dialogue with these subjects and their trajectories is built from a phenomenological approach to music, understanding the *truth* in direct relation to the bodies, voices, flows, technologies, stories and diverse materialities involved in (and involving) the musical event and its cultures. From the dialogue with the idea of *vocality*, as well as with aphrodiasporic thoughts and practices, the research points to a synesthetic relationship in the construction of the musical event and its *contextualization*.

**Keywords:** Rap. Narrative. Performance. Voice.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - rascunho de mapa narrativo.....	23
--	----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>1 - CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS .....</b>	<b>18</b>
1.1 - NARRATIVAS MUSICAIS, NARRATIVAS MUSICADAS .....	18
1.2 - ETNOMUSICOLOGIA E CONTEXTOS URBANOS.....	30
<b>2 - MÚSICA, EXPERIÊNCIA MUSICAL, VOZ.....</b>	<b>34</b>
2.1 - MITOS, ORIGENS, DESTINOS.....	38
2.2 - DIÁSPORA.....	44
2.3 - FLOW NAVALHA.....	52
<b>3 - NARRATIVAS MUSICAIS .....</b>	<b>59</b>
3.1 - BRISA FLOW DE LA CORDILLERA.....	59
3.2 - DELATORVI.....	66
3.3 - SHABÊ.....	79
3.4 - X SEM PEITA .....	85
<b>4 - RESSONÂNCIAS .....</b>	<b>93</b>
4.1 - RAP E MENSAGEM.....	93
4.2 - CORPO, MÍDIA, TECNOLOGIAS .....	106
<b>5 - “DARIA UM FILME” – CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>119</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>127</b>
<b>VIDEOGRAFIA .....</b>	<b>131</b>
<b>DISCOGRAFIA.....</b>	<b>133</b>

## INTRODUÇÃO

“O rap é mais do que música”. Esta frase acompanha diversas conversas sobre rap em que já estive presente, seja entre pessoas envolvidas de alguma maneira com a cultura hip hop, seja entre pesquisadores no meio acadêmico, seja em canais midiáticos. Mas o que realmente pode se depreender dessa afirmação?

Esta pesquisa se debruça sobre o rap enquanto gênero musical, e o faz a partir de um de seus elementos primordiais: a rima, a voz, incorporada na figura do mestre de cerimônias. A partir da afirmação inicial – “o rap é mais do que música” – a pesquisa traça então um caminho de entender o que, do rap, transborda a música: de que fala este “mais”? Como veremos, é impossível dissociar o rap de dinâmicas culturais que compõem sua existência. Esta busca será desenvolvida a partir de pesquisa bibliográfica, bem como através de pesquisa etnográfica desenvolvida junto a alguns/algumas MCs, que de alguma forma orbitam em torno da cena musical da cidade de Belo Horizonte/MG. Se debruça, portanto, sobre o “fazer musical” do MC. A pesquisa envolve-se de diversas maneiras com o fazer musical do pesquisador, que desenvolve trabalho musical na linguagem do rap desde meados de 2013.

Estas relações intrínsecas e essa impossibilidade de dissociar os diversos aspectos que constroem o rap, sua música e seu “algo mais”, impuseram à pesquisa e ao processo de escrita alguns desafios. Essas dificuldades, passado um primeiro momento, mostraram-se oportunidades de pensar sobre a própria produção do texto etnográfico e das temporalidades impostas à pesquisa de campo. As batalhas de rap improvisado têm como uma de suas modalidades o *bate-volta*, onde MCs trocam versos curtos e incessantes sobre uma mesma base instrumental que não pára; cada *round* dessa modalidade de batalha é composta por versos de cada um dos participantes sem que haja uma pausa propriamente dita. De maneira análoga, o texto dessa dissertação apresenta, diversas vezes, dinâmicas de bate-volta: construir um texto totalmente linear em sua temporalidade não contribuía para a discussão aqui proposta. Assim, alguns ziguezagues entre temas, teorias, conceitos, etc. foram inevitáveis, justamente pela inseparabilidade entre eles. O primeiro capítulo se debruça sobre as questões teóricas e metodológicas, e as estratégias textuais adotadas para a construção da dissertação.

Para entender as dinâmicas culturais próprias ao rap, a pesquisa se debruça sobre alguns elementos da história e historiografias desse gênero musical, bem como sobre a cultura hip hop, seus movimentos, desenvolvimentos filosóficos, dissensos e produções midiáticas e intelectuais. O rap e a cultura hip hop desenvolvem uma constante auto-reflexão como elemento motor da própria cultura, o que gera, ao longo das suas quatro décadas de existência auto reconhecida, um extenso material de registro e reflexão, que também faz parte do que considero a pesquisa de campo que constrói esta dissertação. O segundo capítulo debruça-se sobre esses movimentos temporais, corporais, mitológicos, enfim, culturais, que ressoam, constroem e reconstroem constantemente os entendimentos sobre o fazer musical do/da MC.

O trabalho de campo mais específico realizado durante os dois anos em que esta pesquisa se desenvolveu dentro do programa de pós-graduação em antropologia UFSC deu foco à coleta e registro de materiais escritos e audiovisuais acerca do rap e da cultura hip hop que são produzidos em contexto midiático próprio (veremos a importância dada na própria cultura a essa “mídia própria” do rap e do hip hop). Diversos canais midiáticos, hoje majoritariamente concentrados na internet, alimentam a cultura hip hop e o rap com produções de conteúdos diversos, entrevistas, estudos sobre músicas, vídeos, “fococas”, etc. Esta própria dinâmica da produção midiática, a forma como ela se desenvolve na cultura hip hop e a forma como opera hoje, são pontos importantes para o desenvolvimento da pesquisa. A pesquisa também foi construída a partir de uma imersão de dois meses na cidade de Belo Horizonte/MG – com passagens em São Paulo/SP e Rio de Janeiro/RJ – onde foi possível a realização de entrevistas com alguns/algumas MCs que orbitam em torno da cena de Belo Horizonte; os/as MCs entrevistados/as estão em diferentes pontos de sua *caminhada*, o que possibilitou conversas e pontos de vista distintos sobre algumas questões em torno desse fazer musical. As caminhadas desses MCs foram o eixo central para o desenvolvimento da narrativa aqui presente. Partindo destas, outras questões relacionadas ao fazer musical do MC e à relação desse fazer com a construção do gênero musical foram sendo desenvolvidas ao longo do texto. O terceiro capítulo se dedica a desenvolver e dialogar com estas narrativas.

O quarto capítulo busca retomar duas questões que fizeram-se pertinentes e ganharam importância ao longo do processo de pesquisa em relação à produção musical do/da MC. O primeiro ponto diz respeito à ideia da “mensagem” contida no rap, e traça um caminho a partir da questão inicial: existe rap sem mensagem? Esta questão se desenvolve no capítulo “partindo do corpo em direção à cultura” (CSORDAS, 2008). O segundo ponto está relacionado às relações materiais entre o rap, sua produção musical, a construção musical e

performática do/da MC e as mudanças em âmbito tecnológico, seus efeitos sobre o mercado musical e sobre as dinâmicas do fazer musical no rap em diversos níveis.

Assim, as questões convergem para uma reflexão final acerca da relação entre as ideias mais gerais presentes no título: “voz” e “verdade”. De que forma ressoam estas ideias no fazer musical do rap?

Esta presente pesquisa, para além de seu âmbito acadêmico - e como ressaltado acima -, está relacionada com a caminhada musical do pesquisador no rap, que começou no ano de 2013 e que possibilitou a construção ao longo do tempo de reflexões sobre alguns dos pontos aqui apresentados, bem como diversas outras situações junto a outros e outras MCs ao longo dos anos – sessões de estúdio, produções conjuntas nos mais variados contextos, incontáveis shows (realizados e presenciados), batalhas, rodas de *freestyle*, viagens, conversas informais – que contribuíram ativamente para o desenvolvimento de toda esta pesquisa. Esta relação será melhor desenvolvida na seção que se segue. A minha caminhada de MC constrói a pesquisa ao estar diretamente relacionada ao modo como se deram os encontros que compõem a pesquisa, aos olhares sobre a produção musical dos e das MCs no rap. Construir essa pesquisa, portanto, faz parte da construção da minha caminhada enquanto MC – e vice-versa. Durante a produção desse texto, mantive ativo processos de pesquisa e produção musical, o que também contribuiu de maneira efetiva para o desenrolar da dissertação.

As citações em inglês e espanhol foram traduzidas no texto corrido, acompanhadas de suas grafias originais em notas de rodapé.

## 1 - CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

### 1.1 - NARRATIVAS MUSICAIS, NARRATIVAS MUSICADAS

A pesquisa, inicialmente e de maneira mais ampla, busca se localizar no campo da etnomusicologia; suas discussões, objetivos e questões motivadoras se movem em direção ao rap enquanto vertente musical, suas especificidades, suas redes, conexões e construções. O campo da etnomusicologia, entretanto, traz em seu desenvolvimento diálogos com uma amálgama de diversas disciplinas.

A etnomusicologia enquanto disciplina trouxe inicialmente algumas questões inovadoras na produção acadêmica sobre música, bem como sofreu significativas mudanças nas suas abordagens em relação ao contorno do objeto de análise (o que é a música) bem como o que deve ser investigado de maneira a produzir conhecimento sobre música. Anthony Seeger (2008) no artigo “Etnografia da Música” fornece um panorama de desenvolvimento da disciplina e de suas abordagens teóricas e práticas. O artigo serve como introdução a uma coletânea de textos etnomusicológicos de diversas épocas, e portanto passa por esses diversos textos e épocas.

O autor aponta inicialmente um descompasso analítico proveniente de uma errônea divisão no campo da etnomusicologia, onde escritores/pesquisadores analisariam ou os sons ou as características culturais e sociais relacionadas ao campo musical. Alternativamente, o autor propõe abordagens que enfoquem “mais questões comuns e experiências compartilhadas com a música, do que respostas e estudos específicos” (ibid., p. 240).

Seeger chama atenção para algumas questões que surgiram já com o *Dicionário Completo da Música* De J. J. Rousseau, publicado em 1771, como a necessidade de se entender as maneiras como as performances musicais afetariam tanto os músicos quanto a audiência. Durante o século XIX, surgiram outras obras que discutem o estudo da origem e desenvolvimento da música, com a tentativa de organizar os estilos musicais em padrões específicos. Nesse período, “a organização do conhecimento, no entanto, estava frequentemente inserida em um quadro de referência evolucionista” (ibid., p. 244). A tentativa de construção de estudos comparativos se fazia a partir de critérios contaminados com uma visão eurocêntrica da música.

A superação desse modelo evolucionista, inicialmente, trouxe duas propostas alternativas de análise sistemática, focadas na história: o estudo da difusão de traços musicais



no espaço (padrões históricos); e a definição de áreas culturais de análise (áreas geográficas para além das comunidades individuais). Paulatinamente foram sendo trabalhadas relações sociológicas da música, que buscavam entender os contextos de produção e apreciação. Uma abordagem marxista, por exemplo, que se interessava em olhar para “as circunstâncias materiais da produção e recepção da música” (BOEHMER, 1980, p. 432 *apud*. SEEGER, 2008, p. 249). A influência durkheimiana, segundo Seeger, era no entanto predominante para antropólogos ingleses e estadunidenses que ajudaram a moldar o campo etnomusicológico: estas pessoas, portanto, se interessavam mais em discutir em termos de “funções e usos da música”. Seeger cita como exemplo Merriam e o seu ponto de vista de que os estudiosos teriam a “clareza de visão para determinar funções, enquanto os usuários parecem ser capazes apenas de usar a música, cujas funções lhes são inconscientes” (*ibid.*, p. 250). Mas “assim que antropólogos começaram a apreciar a irrefutabilidade das teorias nativas das sociedades que estudavam, a distinção entre uso e função não se sustentava” (*ibid.*).

Com o tempo, a etnomusicologia construiu diálogos mais profundos com outras disciplinas como a própria antropologia, bem como a filosofia, os estudos da performance e da linguagem – sendo estes três exemplos de suma importância para a discussão dessa dissertação. Ainda segundo Seeger, “mais recentemente, investigadores têm se empenhado na busca por ideias nativas sobre música, que possam ser expressas diferentemente da terminologia europeia” (*ibid.*, p. 251). Seeger cita aqui o exemplo de Ruth Stone, e sua descrição sistemática entre *performers* e a audiência em eventos de música Kpelle, e Steven Feld, com sua descrição da expressão sonora dos Kaluli:

“O trabalho de Stone é importante pelo detalhe com o qual aborda o que ela define como o evento musical; o trabalho de Feld é importante pela sua abordagem da música como um entre os vários modos interrelacionados de comunicação que tem profundos efeitos sobre a emoção” (*ibid.*, p. 252).

O autor ainda cita outro grupo de estudiosos que trazem uma perspectiva da performance no estudo de um determinado instrumento ou tipo de música, justamente e geralmente pelo fato de serem eles próprios *performers*. “Podemos dizer que eles começaram com um interesse numa tradição enquanto densidade estética, porém se deslocaram para o estudo da densidade semântica” (*ibid.*, p. 252).

Steven Feld e Aaron A. Fox (1994), no artigo “Music and Language”, constroem uma revisão bibliográfica das pesquisas e produções musicológicas que discutem dimensões da

relação entre música e linguagem, nos mais variados contextos. Os autores discutem quatro grupos de abordagem principais: música como linguagem; linguagem na música; música na linguagem; linguagem sobre música.

Música como linguagem: estruturas musicais vistas como análogas a categorias gramaticais, ou processos que podem ser analisados fazendo-se uso de abordagens linguísticas da sintaxe, morfologia e fonologia (p. 27). Esta primeira abordagem (música como linguagem) sofreu críticas e reformulações por adotar perspectivas cognitivas e estruturais a partir de concepções universalizantes da música como um “código descontextualizado”. A partir daí, desenvolvem-se pesquisas que trabalham com as outras três perspectivas apontadas pelos autores:

- Linguagem na música: foco no entrelaçamento da linguagem e música nas artes verbais, nos textos sonoros/canções, e nas performances musicais.
- Música na linguagem: dimensões musicais da prosódia e paralinguagem.
- Linguagem sobre música: discussões sobre a onipresença das dimensões estéticas e de discursos técnicos e auto-referenciais sobre a música.

A partir dos anos 1980, segundo Feld e Fox, desenvolveu-se um novo “gênero de etnografia músico-linguística”, que se moveu da pergunta de como o som reflete a estrutura social, para “como a performance musical incorpora e articula a imaginação e a prática social, sintetizando mensagens sobre tempo, lugar, espaço, sentimento, estilo, pertencimento e identidade” (p. 38): um gênero emergente que traz “premissas fenomenológicas sobre a natureza criativa e expressiva da experiência, juntamente com exploração etnográfica que não se compromete técnica ou analiticamente com detalhamentos musicais ou linguísticos”. “Desse modo, a etnografia musico-linguística participa plenamente das tendências recentes da escrita etnográfica para vincular voz, experiência, a noção de eu, corpo, gênero e agência” (ibid., p. 39)<sup>1</sup>.

Esta pesquisa tem como foco o estudo da figura e da produção musical do/da MC a partir do que é entendido no contexto do hip hop e do rap como *caminhada*. A caminhada de um/uma MC se relaciona com sua trajetória biográfica, mas não apenas. Como veremos, é justamente essa complexa relação entre MC e pessoa o motor desta pesquisa, ponto central no rap enquanto gênero musical e por onde diversas outras questões surgem. Assim, realizei entrevistas com cinco MCs, com diferentes caminhadas, com os quais eu já tinha algum tipo

---

<sup>1</sup> “In these ways musico-linguistic ethnography participates fully in the recent trends in ethnographic writing to forcefully link voice, experience, self, body, gender, and agency”.

de conexão (material ou virtual), tendo como eixo central a cidade de Belo Horizonte. Como será apresentado, Belo Horizonte é o eixo de conexão, mas não é o espaço exclusivo por onde a pesquisa de campo se deu – as questões não estão relacionadas à essa territorialidade em específico. Estas interlocuções são as principais estradas por onde a narrativa caminha. Além destas, o trabalho de campo também foi construído por diversas ocasiões relacionadas ao universo do *rap*, como shows (realizados e assistidos), sessões em estúdio (*home studios* ou estúdios profissionais), *backstages*, gravações de videoclipe, festas de lançamento de disco, encontros casuais, batalhas de MCs...

A *caminhada* é entendida como uma narrativa que se constrói, a partir de narrativas musicais rimadas, de deslocamentos, encontros, desencontros, construção de referências e de identificação a certos caminhos dentro da cultura hip hop, de escolhas. A caminhada de cada MC envolve, portanto, mais do que apenas a própria figura do MC em questão: é toda uma rede que se forma em torno de seu trabalho, perenes ou fugazes, em diversos momentos durante uma trajetória musical. Entender a música de cada MC é entender sua caminhada, e vice-versa. No rap, as letras e a performance do/da MC estão em relação muito própria com a própria figura do MC, daquela pessoa, daquele corpo. Esta relação intrínseca e específica, melhor desenvolvida ao longo do texto, é um dos motivos pelos quais se optou por uma abordagem que busca compreender os processos culturais a partir de uma perspectiva de narrativa.

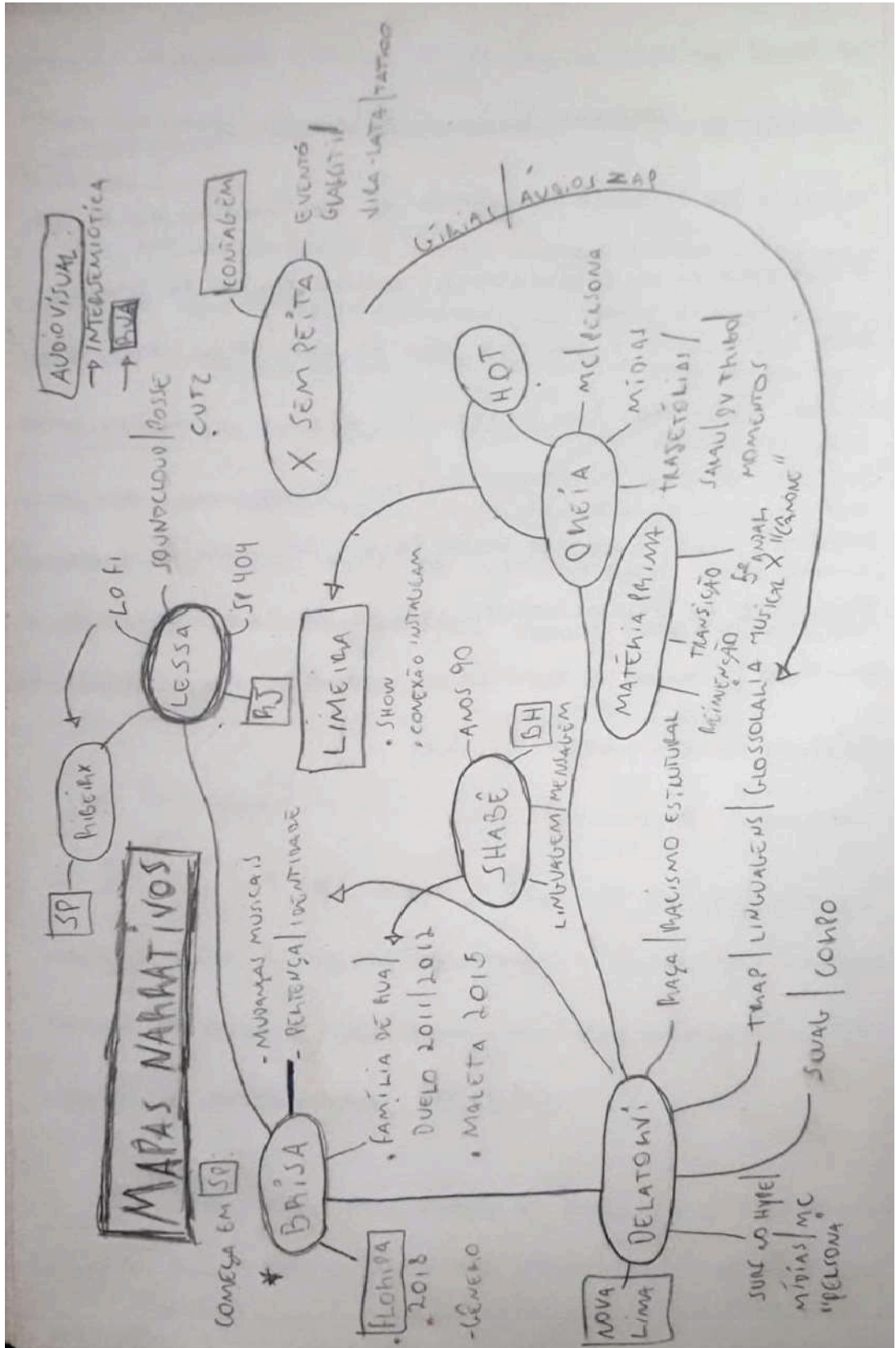
Nesse sentido, a pesquisa se alinha com certos aspectos da proposta do próprio Seeger (2015) em sua obra *Por que cantam os Kisedjê*. Seeger introduz uma diferenciação entre antropologia da música e antropologia musical: “Ao enfatizar a performance e a atualização dos processos sociais, e não as leis sociais, essa antropologia musical enfatiza o processo e a performatividade” (2015, p. 15). Assim, o que está em análise não são os produtos musicais, mas a produção musical. De maneira concomitante, a pesquisa não busca respostas em estruturas que pré-determinariam a condição de existência de tal gênero musical, mas sim uma perspectiva de fluxo e performance na criação e recriação da música e da vida social.

Os encontros que contribuíram para a construção dessa pesquisa envolvem, invariavelmente, a minha própria caminhada enquanto MC – a caminhada da pesquisa se mistura em diversos níveis com essa caminhada musical. Construir essa pesquisa passou também por entender melhor a minha própria caminhada, os trajetos percorridos, as pessoas

com quem construí trabalhos, as oportunidades que tive, as escolhas, os acertos e erros, o lugar que ocupava nas conversas e entrevistas que realizei, as nuances envolvidas em acionar estas pessoas e redes construídas durante minha caminhada como MC para realizar entrevistas e trocar experiências para outro objetivo que não a produção de uma faixa ou de um projeto musical. Nesse sentido, o texto é permeado por uma intensa presença do autor, do início ao fim. Apesar desta abordagem, não se trata aqui de uma pesquisa “auto-centrada” – são as pessoas e as práticas articuladas por seus caminhos e caminhadas que estão em foco. Assim, a pesquisa não se debruça sobre a minha caminhada em particular, mas está permeada pelas possibilidades e diálogos possibilitadas e construídas em relação com ela.

O desenvolvimento conceitual das questões em um estágio anterior ao trabalho de campo me apontaram o caminho da diversidade como profícuo – trabalhar a partir de multiplicidades, de corpos e vozes no plural. Em vez de focar o trabalho em uma caminhada em específico, optei por trazer uma gama maior de MCs com quem construí diálogos, de modo a ressaltar possíveis confluências simbólicas, bem como as diferenças objetivas e subjetivas em relação a alguns aspectos do estilo musical. Assim, foram realizadas algumas entrevistas semi-estruturadas com MCs que trabalham em diferentes vertentes e mesmo de diferentes gerações do rap, de modo a aprofundar determinadas questões nessas conversas. Desse processo de realização das entrevistas, surgiu uma espécie de “mapa narrativo” construído em consonância com o processo de escrita do texto. Este mapa (anexo I) não determinou os caminhos, mas os caminhos ajudaram a pensar o mapa, que por sua vez demonstrou outros possíveis caminhos a serem feitos: uma relação de complementaridade. O mapa traz, por exemplo, pessoas, locais, pontos de confluência que não foram explicitamente desenvolvidos nesse texto – mas que fizeram parte da “topografia” da pesquisa, da construção desses caminhos e dessas caminhadas na composição deste texto.

Figura 1 - rascunho de mapa narrativo



A ideia do mapa dialoga com uma discussão proposta por Tim Ingold (2007) no texto “Up, Across and Along”. No artigo, o autor discute algumas de suas perspectivas ecológicas na abordagem antropológica da construção do conhecimento. Para tanto, discute a figura do mapa e as concepções de deslocamento em relação à construção desses mapas. De acordo com Ingold, existe uma diferença primordial entre as linhas de um mapa que se desenvolvem livremente, em seu próprio tempo – contam uma história. Da mesma maneira, os olhos que lêem tais linhas percorrem tais trajetos, tais histórias. Outra linha estaria relacionada aos mapas cartográficos que se configuram como redes de pontos isolados. Nesse caso, as linhas são conexões de destinos definidos, que podem ser visualizados todos de uma vez. Decorre daqui outra relação com o tempo: “Se o primeiro faz uma jornada que não tem começo nem fim óbvios, o segundo nos apresenta um conjunto de destinos interconectados que podem, como em um mapa de rotas, ser vistos de uma só vez”.<sup>2</sup> (INGOLD, 2007, p. 45). A *caminhada* enquanto categoria nativa presente em diversos discursos relacionados ao rap e aos MCs se conecta com esta concepção processual do caminhar e da produção de conhecimento atrelada a essa experiência ecológica do tempo, do espaço e de seus deslocamentos. Dessa forma, a construção do mapa aqui presente se distancia de uma ideia de rigidez atrelada no texto de Ingold aos mapas cartográficos – e à própria construção de conhecimento no pensamento moderno: uma rede de observações conectadas a partir de diversos pontos fixos.

Longe de conectar pontos em uma rede, toda relação é uma linha em uma malha de trilhas entrelaçadas [...]E na narrativa, como no percurso, é no movimento de um lugar para outro - ou de tópico para tópico - que o conhecimento é integrado. (ibid., p. 50).<sup>3</sup>

O mapa, aqui, foi um recurso construído junto com a própria caminhada possibilitada pela pesquisa. Mais do que indicar pontos de origem e destino, portanto, existe como uma malha de trilhas, percorridas e possíveis, conscientemente escolhidas ou posteriormente “percebidas”.

Esta perspectiva da narrativa perpassa em diversos níveis a discussão da pesquisa. Jerome Bruner (1991), no seu texto “A Construção Narrativa da Realidade”, lista dez características de uma narrativa. O rap é um recurso narrativo com características próprias e

---

<sup>2</sup> “If the former takes on a journey that has no obvious beginning or end, the latter presents us with an array of interconnected destinations that can, as on a route-map, be viewed all at once”.

<sup>3</sup> “Far from connecting points in a network, every relation is one line in a meshwork of interwoven trails [...] And in storytelling as in wayfaring, it is in the movement from place to place – or from topic to topic – that knowledge is integrated”.

que se encaixa em muito do que é colocado por Bruner em seu texto. Em dois níveis que se interpolam e se constroem mutuamente: tanto uma música rap é uma narrativa em si, quanto ajuda a construir a narrativa em torno do MC que a produz. Uma música de rap não se fecha sobre si mesma, pois, assim como qualquer outra obra de arte, é construída a partir de sua relação com o ouvinte. O que não significa que o MC tem aí um papel sempre igual. A *entrega*<sup>4</sup> das rimas é tão importante quanto o que é dito nas rimas. J. Bruner chamaria isso de “sedução narrativa”. Segundo ele, “grandes contadores de histórias têm mecanismos de realidade narrativa tão bons que suas narrações eliminam logo de início a possibilidade de não haver senão uma única interpretação”. No caso, um MC que se impõe em suas rimas não faz com que as interpretações deixem de ser múltiplas; o que fica reduzido a uma mínima possibilidade é a chance de se *duvidar* daquele MC. Sua *verdade*, construída no próprio ato narrativo (no ato da rima), não é única, no sentido de se referir a uma realidade externa inquestionável. A *verdade narrativa* é performática. A verdade de um rap também é performática. O que contextualiza a narrativa de um rap, no limite, é o próprio MC. E o que contextualiza a narrativa dos MCs, também, são os raps que ele produz e grava. Nesse caso, vemos que são dois processos narrativos que mutuamente “se contextualizam” e se “produzem”: o MC e seus raps. Por sua vez, a relação desenvolvida entre esses dois processos narrativos contribui na construção narrativa do rap enquanto *cultura*. Cada um dos raps, cada um dos MCs, são “acréscimos narrativos” que “criam” tradições, que “criam” cultura.

É importante ressaltar que não se deve enxergar essa relação entre o MC e seus raps como uma relação puramente condicionante, mas uma relação potente. Além desses elementos citados, o ouvinte também contribui para esse processo de contextualização narrativa. Nesse sentido, o texto de Bauman e Briggs (2008), “Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social”, é importante ao demonstrar como o termo “contexto” incorre num risco de reificação, de se construir uma ideia imobilizante acerca das possibilidades da performance e da construção narrativa da realidade (e da *verdade*); mostram, assim, a importância de estudos que caminham para o sentido de estudar a *contextualização* enquanto processo contínuo. “Contextualização envolve um processo ativo

---

<sup>4</sup> Categoria êmica, em inglês é chamada *deliver*. Diz respeito à forma com que o MC canta suas rimas, e tem a ver com intensidade, com saber transmitir sentimentos, ideias, etc. que condizem com/potencializam a letra. Diz respeito à expressão vocal daquelas rimas.

de negociação no qual participantes examinam reflexivamente o discurso em sua emergência, inserindo avaliações sobre sua estrutura e significado na própria fala” (BAUMAN, BRIGGS, 2008, p. 201). Nessa esteira, os agentes performáticos (no caso, os MCs) incorporam esta construção que se dá nesse cruzamento de processos performáticos e narrativos. Ao ouvir raps desde o surgimento do gênero musical até os dias de hoje, percebe-se uma constante metalinguagem, músicas e músicas dedicadas à construção da figura do próprio MC em relação com o mundo, seja pela auto-valorização, pela disputa com outros MCs, ou pelas rimas que constata a sua visão em relação ao rap e a seus processos – um complexo jogo de referências e metáforas relacionadas ao próprio *jogo do rap*. Estes não são casos isolados, mas sim parte integrante da maioria das músicas – parte integrante do que é o rap. Podemos aqui afirmar que o que faz um rap ser *real* não é o que é dito, nem como é dito, se analisados enquanto critérios técnicos objetivos e separados. O encontro narrativo proporcionado pela junção entre todos esses elementos constituintes da performance é que traz (ou não) esse sentimento, é que produz essa *real*.

Por outro lado, esta abordagem a partir da perspectiva da narrativa me faz pensar sobre a própria construção do texto etnográfico e dos potenciais narrativos que este traz. No caso, fica claro que a pesquisa etnográfica, desde o início, se constrói como uma narrativa/um caminho dentre tantos outros possíveis. Construir o mapa e o texto trouxe questões profundas sobre a relação entre tempo e espaço na construção da narrativa, sobre as inúmeras possibilidades de caminhos a serem percorridos, sobre a importância de cada escolha no processo de escrita e de construção do conhecimento.

A pesquisa de campo, como destacado, abrange toda uma caminhada construindo relações com o rap e com a cultura hip hop. Desde o início dos anos 2010, me envolvi com a construção de uma cena de saraus itinerantes de rua na cidade de Belo Horizonte, onde a maior parte das pessoas que se envolviam também tinham alguma relação com o rap ou com outros elementos da cultura hip hop ou da cultura de rua. A partir de 2013, comecei a compor letras pensando no rap. Foram diversos os trajetos percorridos e os caminhos traçados ao longo desses anos, construindo e reconstruindo relações, olhares, diálogos, ideias, concepções, em relação a esse universo político-sonoro-sensorial. Durante esse tempo, diversas situações, acontecimentos, escolhas e caminhos constituem a “malha de linhas” que compõe essa minha caminhada. Durante os anos de 2016 e 2017, trabalhei como professor de oficinas de musicalização, rap e percussão no horário integral na escola estadual D. Francisca Josina, na Serra do Cipó/MG, a cerca de 100km de Belo Horizonte, com crianças e pré-



adolescentes. Essa experiência, bem como outras oportunidades de desenvolver oficinas pontuais de rap em diferentes contextos, também trouxe uma série de percepções e possibilidades.

Durante o último ano (2019), realizei também um período de “imersão” para a realização das entrevistas semi-estruturadas com MCs, cumprindo o seguinte trajeto: saí de Florianópolis com destino a São Paulo, onde passei uma semana; ali, realizei a primeira entrevista para o projeto, além de realizar uma apresentação musical na cidade de Limeira/SP. Depois, segui para Belo Horizonte, onde permaneci por dois meses e realizei as outras três entrevistas (uma delas foi realizada com uma dupla de MCs que atuam juntos). Durante a estadia em Belo Horizonte, diversos outros eventos e ocasiões se passaram (como festas de lançamento de álbuns, shows que presenciei, sessões de estúdio, ensaio e gravação, gravação de videocliques, etc.) e por ventura conversas informais e pontuais trouxeram também informações e *insights* para a pesquisa. Também passei dez dias na cidade do Rio de Janeiro/RJ, onde pude encontrar um MC (Gustavo Lessa) com quem desenvolvo parcerias há algum tempo, e pudemos ter uma vivência juntos que também contribuiu ativamente para desenvolver questões da pesquisa. No final desse processo de imersão, realizei uma apresentação musical na Virada Cultural de Belo Horizonte, que teve um de seus palcos voltado exclusivamente para o rap produzido na cidade.

Considere importante que, durante a realização da pesquisa, mantivesse processos de produção musical, de construção de parcerias, de pesquisa relacionadas a essa produção autoral; esse aspecto foi importante de maneira a me manter ativo e em um “espaço” de diálogo a nível artístico com parceiros e parceiras, de modo a contribuir para o desenvolvimento de questões musicais para a dissertação. Durante o ano de 2018 (primeiro ano do curso de mestrado), finalizei e lancei dois trabalhos (*Fotocópia*, um EP de 6 faixas em parceria com o *beatmaker* Sozinho; e *Cru Vol. 2*, um álbum de 8 faixas em parceria com DJ Cizco), e durante o ano de 2019 (ano de realização da viagem para entrevistas, e da escrita da dissertação) escrevi e produzi *Vô*, um álbum composto de 7 faixas.

O texto, em seu processo de construção, foi paulatinamente derrubando cada uma das organizações lógicas que inicialmente eu havia considerado para seu desenvolvimento. A organização linear temporal dos encontros que aconteceram nesses dois meses, bem como a organização linear temporal em relação à “geração” dos MCs (a partir de suas diferentes

faixas etárias), rapidamente se mostraram não tão proveitosas quanto eu havia imaginado. Outros caminhos e ordenamentos surgiram no processo de construção da narrativa textual; nesse sentido o mapa foi surgindo, não de maneira a conduzir os caminhos, mas de maneira concomitante à escrita.

A musicista e pesquisadora britânica Georgina Born (2015), no texto “Making Time: Temporality, History, and the Cultural Object”, ressalta a importância de se analisar a multiplicidade de temporalidades ao tratar de produções culturais, bem como a agência destas na própria produção de temporalidades em diversos níveis, com especial atenção para a música digital, de modo a construir uma compreensão das relações entre tempo e história em determinados contextos. Dialogando com Foucault, Gabriel Tarde e Alexander Nagel, a autora discute as maneiras como o objeto cultural constrói e é construído por essa multiplicidade na relação espaço-temporal, especialmente ao tratarmos de música – mas não apenas: a música, em sua discussão, é colocada em diálogo direto com outras produções culturais, bem como com pensamentos e ideias desenvolvidos em relação a outras formas de expressão cultural. É particularmente importante aqui o diálogo que a autora traz com Pinney, que, ao discutir sobre produções imagéticas, diz:

As imagens não são simplesmente, sempre, um reflexo de algo acontecendo em outro lugar. Eles fazem parte de um domínio estético e figurativo, que pode constituir história, e existem em uma temporalidade que não é necessariamente coincidente com temporalidades políticas mais convencionais. (TH, p. 265-266 *apud.* BORN, 2015, p. 371).<sup>5</sup>

Segundo Born, o alerta de Pinney, bem como o de Barber, é no sentido de não mais buscarmos unidades conceituais entre épocas, subjetividades do/da artista, crítica, ou audiência, em relação à arte ou ao objeto cultural em questão; mas “disjuntar temporalidades”.

O diálogo com estas produções relacionadas a outras expressividades culturais e artísticas se torna especialmente importante no caso do rap, pois se trata de um gênero musical que desenvolve um diálogo muito particular com a produção imagética, imaginativa e visual, particularmente ao se tratar da figura do/da MC.

A partir destes diálogos, a autora propõe quatro “temporalidades musicais” importantes de serem observadas na pesquisa:

1. Narrativa musical -> a experiência “musico-social”;

---

<sup>5</sup> “Images are not simply, always, a reflection of something happening elsewhere. They are part of an aesthetic, figural domain that can constitute history, and they exist in a temporality that is not necessarily coterminous with more conventional political temporalities.”

2. As dinâmicas de retenção e protensão proferidas pelo objeto musical: “seu próprio passado e seu próprio futuro”;
3. As temporalidades produzidas de forma particular por certos gêneros musicais;
4. As formas culturais de viver e conceber o tempo, nos contextos onde a produção musical está inclusa.

A pesquisa busca lidar, ainda que de maneira incipiente, com essas diversas dinâmicas relacionais de tempo-espço. Ao tratar do MC e de seu fazer musical, e ao atentar para a importância da construção da caminhada desse MC para este fazer musical do gênero, torna-se importante trazer uma discussão sobre presença e imagem nas dinâmicas interativas online, bem como levar realmente em conta essas dinâmicas na produção etnográfica. Pensar a diáspora, nesse caso, passa por pensar as constantes e mutáveis dinâmicas de troca do “atlântico negro”. Assim, pensar a contextualização da produção musical dos artistas de Belo Horizonte não passa exclusivamente por pensar a construção do gênero musical *em* Belo Horizonte. Da mesma maneira, pensar a história e as historiografias do gênero musical passa por discutir dinâmicas de circulação da cultura, material e imaterial, bem como as mudanças de tais dinâmicas ao longo do tempo: “seu próprio passado e seu próprio futuro”. Diversas dessas questões surgem ao longo das conversas realizadas durante o trabalho de campo e no texto da dissertação, e o último capítulo se concentra um pouco mais nos processos de globalização, diáspora, e temporalidades e espacialidades da produção musical de rap em relação às mudanças tecnológicas, bem como a relação disto com as dinâmicas entre *underground* e o mercado *mainstream* e às possibilidades trazidas por estas.

No mesmo sentido, é importante para uma pesquisa sobre rap entender a produção midiática que acompanha o desenvolvimento da cultura ao longo do tempo. O trabalho de pesquisa também foi feito acompanhando inúmeros canais no *Youtube* que produzem conteúdo midiático relacionado ao universo do rap. Esses conteúdos vão desde entrevistas a programas com pautas escritas por jornalistas e pesquisadores da cultura. Uma lista ampla de vídeos assistidos segue em anexo ao final do trabalho, e algumas referências a vídeos específicos são trazidas durante o texto.

## 1.2 - ETNOMUSICOLOGIA E CONTEXTOS URBANOS

As informações que constroem as próprias questões de pesquisa, bem como os desenvolvimentos, não são exclusivamente oriundas desse percurso relacionado ao mapa apresentado junto aos MCs entrevistados e caminhos percorridos.

Há de se considerar a importância de entender algumas especificidades relacionadas à pesquisa com música em contextos urbanos modernos, como é aqui o caso. Aqui, o trabalho etnográfico e o embasamento metodológico do pesquisador William E. Smith (2005, 2015) servem de principal referência de diálogo. Smith, no livro *Hip Hop as Performance and Ritual* (2005), desenvolve uma pesquisa etnográfica junto a um MC da cena *underground* de Washington/DC. Desenvolvendo uma discussão metodológica, o autor afirma:

Urban research requires distinctive methodological approaches because of the unique environment in which the research is conducted. Methodologically, urban research has specific problems such as cultural heterogeneity, topographical concerns, and technological awareness (SMITH, 2005, p. 24).<sup>6</sup>

Entender as narrativas que compõem as memórias, imaginações, as maneiras como as histórias são contadas, é o que dá sentido às formas culturais e ideias. O papel do pesquisador, assim, é de buscar entender o processo de contextualização destas narrativas, ao mesmo tempo em que se localiza em meio a este processo. No caso da pesquisa com música, especificamente, Smith levanta alguns pontos chave para o desenvolvimento de uma pesquisa, com os quais o pesquisador deve se atentar. São eles os que envolvem questões de: autenticidade, identidade, sincretismo/camadas, e mudança. Estes pontos são guias para conduzir uma pesquisa que envolve trajetórias (*caminhadas*) que acontecem em meio a camadas locais e globais de influências, acontecimentos e circulação de bens e informações. Ao discorrer sobre cada um desses pontos, Smith apresenta de maneira breve algumas maneiras pelas quais cada uma delas perpassa as músicas relacionadas a estéticas e performances afro-diaspóricas, bem como relacionadas a dinâmicas culturais urbanas modernas, especialmente o rap.

Com relação à autenticidade, Smith chama atenção para o processo dialético entre inovação e permanência dentro de “limites de gênero” que “concedem” autenticidade àquela obra. Talvez a questão mais comum que surja aqui, é aquela que pergunta sobre “o que é autêntico” ou “quem faz parte do hip hop” de maneira autêntica. Essas perguntas, como

---

<sup>6</sup> “A pesquisa urbana requer abordagens metodológicas distintas por causa do ambiente único no qual a pesquisa é conduzida. Metodologicamente, a pesquisa urbana apresenta problemas específicos, como heterogeneidade cultural, preocupações topográficas e preocupação com questões tecnológicas”.

veremos ao longo da dissertação, em muitas situações são colocadas a partir de epistemologias de pensamento muito distantes das dinâmicas que movem a cultura hip hop. Smith cita a resposta do MC Mos Def, ao questionamento sobre “quem é hip hop”, que aponta para um novo direcionamento para a questão: “people talk about hip hop like it’s some giant living in the hillside, coming down to visit the townspeople... So the next time you ask where is hip hop going, ask yourself, ‘where am I going, how am I doing?’ (Mos Def, 1999)”<sup>7</sup>. Essa resposta diz muito sobre as maneiras com que a antropologia trata a dinâmica entre sujeito e cultura, entre corpo e mundo. O antropólogo John L. Jackson Jr. (2005), em sua obra *Real Black*, traz uma interessante discussão acerca dos usos dos termos *autenticidade* e *sinceridade*. Segundo Jackson, a ideia de autenticidade e as formas como ela é usada (especialmente no debate acadêmico e nos seus “sentidos comuns” em relação a debates sobre questões raciais) pressupõe uma relação entre um sujeito (que autentica) e objetos que são “interpretados e analisados de fora, porque eles não podem simplesmente falar por si” (2005, p. 15). A sinceridade, por outro lado, presumiria uma relação entre sujeitos, uma relação *viva*.<sup>8</sup> O autor chama atenção aqui para esse processo de “objetificação” de um sujeito em uma relação entre sujeitos: não tanto relações distintas, mas mais diferentes maneiras de se colocar em relação, de se pensar a relação.

Sobre a ideia de camadas, Smith afirma que diversos gêneros musicais urbanos pedem um olhar que atente às sobreposições de camadas e sincretismos em suas constituições. Fica latente a importância de um olhar diacrônico e sincrônico no estudo destas dinâmicas

---

<sup>7</sup> “As pessoas falam sobre hip hop como se fosse um gigante morando nas montanhas, descendo para visitar as pessoas da cidade... Então, da próxima vez que você perguntar para onde está indo o hip hop, pergunte a si mesmo: 'para onde estou indo, como estou?'”.

<sup>8</sup> Esse ponto ressoa em diversas discussões colocadas por pessoas envolvidas com o Hip Hop no Brasil. Penso aqui mais diretamente na entrevista dada por Mano Brown ao periódico *Le Monde Diplomatique*, e publicada em formato de vídeo no canal *RacionaisTV*, do Racionais MC’s, no Youtube. Nela, Mano Brown, figura líder do grupo Racionais MC’s, diz: “as pessoas me perguntam muito sobre política, sobre coluna policial [...] a gente fica atrelado a certas coisas, que são bandeiras que a gente carregou também [...] artisticamente e pessoalmente, sou o mesmo cara. Agora, a minha arte, eu posso usar de outra forma, botar outra roupa nela. Posso abordar outros assuntos tão importantes quanto, com você inclusive, com ela. Não é porque você é negro que eu tenho que falar de favela com você. Que preconceito é esse? [...] Na verdade, os negros querem falar de outras coisas, esse é o ponto. O branco, pra entender isso, também vai demorar um pouco. Tem coisa que a gente está ligado há 400 anos, ou mais de mil... a gente quer viver coisas novas. Eu vejo a raça negra buscando novidade, buscando tecnologia, buscando a beleza, ser *hype*. Mudou. Eu sou obrigado a ficar respondendo sobre um passado que não quer se repetir. ‘Por que mudou?’ Vai perguntar pra mim? Mudou porque tinha que mudar, é muito maior que nós. A natureza é viva, a mudança é viva”. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=gMT9cXizDYQ> >

musicais urbanas e afro-diaspóricas, de modo a considerá-los como sistemas simbólicos que mudam ao longo do tempo, mas que retêm certos elementos.

No hip hop, essa abordagem é aplicável no sentido de que o hip hop, como expressão afro-americana, usa muitos dos elementos (africanismos) de várias outras formas de arte afro-americanas, como jazz, blues, gospel e *spirituals*. Combina elementos de chamada e resposta, riffs, metáfora, voz rouca, texto de pregador, além de vários símbolos e arquétipos, como a figura do malandro, de maneira indicativa da expressão afro-americana. Essas formas, é claro, mudaram ao longo do tempo e assumem muitas manifestações, mas são rastreáveis o suficiente para mostrar seus vínculos com uma matriz cultural homogênea de expressão afro-americana (ibid., p. 30).<sup>9</sup>

Pensar as mudanças nos sistemas e tradições ao longo do(s) tempo(s) é um aspecto importante na pesquisa urbana. No hip hop, a mudança, “explorar os limites”, aparece como princípio motivador da cultura: “Change in hip hop is, ironically, a constant” (ibid., p. 33). Esta constatação surge em inúmeras entrevistas e conversas documentadas com diversos sujeitos que integram a cultura em diversos níveis. Smith ressalta, nesse ponto, a importância de pesquisas “biográficas” nos contextos musicais urbanos, de modo a entender melhor os efeitos dos processos de urbanização no mundo em relação às músicas: “Mais trabalhos biográficos precisam ser feitos na etnomusicologia urbana, de modo a enxergar quais influências são escolhidas e como a música muda a nível pessoal”<sup>10</sup> (p. 31).

William Smith (2005) desenvolve uma perspectiva de trabalho em relação à discussão proposta que denomina de modelo holográfico, baseado na proposta do pesquisador Timothy Rice. O modelo diacrônico de Rice, segundo Smith, permite a incorporação de conceitos de mudança e reflexividade no processo de estudo etnomusicológico (ibid., p. 52). Rice combina as abordagens antropológicas desenvolvidas por Geertz e por James Clifford ao ressaltar o uso de estudos biográficos de maneira a iluminar aspectos culturais.

Smith constrói um diálogo dessa discussão com o campo da holografia quântica, trazendo alguns elementos que ressaltam a importância dos citados trabalhos biográficos na construção da compreensão sobre dinâmicas da cultura musical no espaço urbano:

Ao demonstrar como partes de um holograma contêm o todo e que, em última análise, é a ordem implícita que define a ordem explicada, podemos aplicar o

---

<sup>9</sup> “In hip hop, this approach is applicable in the sense that hip hop as an African-American expression, uses many of the elements (Africanisms) of various other African-American art forms such as jazz, blues, gospel, and spirituals. It combines elements of call and response, riffs, metaphor, raspiness of voice, preacherly text, as well as various symbols and archetypes, such as the trickster figure, in a manner indicative of African-American expression. These forms, of course, have changed over time and take on many manifestations, but are traceable enough to show their links to a homogenous cultural matrix of African-American expression”.

<sup>10</sup> “More biographical work needs to be done in urban ethnomusicology to see what influences are chosen and just how music changes on a personal level”.

conceito de 'modelo holográfico' a vários campos de investigação. Se considerarmos esse 'modelo holográfico' em termos de etnomusicologia, podemos ver como os estudos biográficos de vários indivíduos em um gênero musical ou uma tradição musical serão indispensáveis para descrever a 'ordem explicada' de sua construção cultural. Se a ordem explícita é incorporada na ordem implícita, estudando o dia-a-dia de músicos específicos, seus artefatos, interações, crenças e concepções, podemos holograficamente representar a cultura 'explícita' da qual eles fazem parte. A ordem implicada consistiria nessas preocupações biográficas, como autenticidade, identidade, padrões e mudanças. A ordem explicada é o contexto histórico e cultural abrangente do qual o indivíduo opera. A integração dessas "ordens" é a incorporação diacrônica e sincrônica de elementos culturais individuais em uma representação holográfica maior que é perceptível sob muitos ângulos e revela seus sistemas a partir de vários pontos de vista (ibid., p. 55).<sup>11</sup>

A dissertação foi construída principalmente a partir do diálogo com cinco diferentes MCs (três que trabalham atualmente solo, e dois que formam uma dupla), de modo a construir essas perspectivas culturais “holográficas”. Em diálogo com a proposta de construção do mapa narrativo, buscou-se contribuir um pouco mais sobre as “representações holográficas” do rap e de seus processos de produção musical, a partir das relações entre experiências individuais e ressonâncias culturais. O diálogo com os/as cinco interlocutores/as na pesquisa se deu na tentativa de construir estas imagens holográficas entrecruzadas por experiências e questões individuais, representações culturais, temporalidades diversas.

---

<sup>11</sup> “By demonstrating how parts of a hologram contain the whole and that it is ultimately the implicate order that defines the explicate order, we can apply the concept of ‘holographic model’ to various fields of inquiry. If we consider this ‘holographic model’ in terms of ethnomusicology, we can see how biographical studies of various individuals in a genre of music or a musical tradition will be indispensable in describing the ‘explicate order’ of their cultural construction. If the explicate order is embedded in the implicate order, then by studying the day to day lives of specific musicians, their artifacts, interactions, beliefs, and conceptions, we can holographically represent the ‘explicate’ culture of which they are a part. The implicate order would consist of these biographical concerns such as authenticity, identity, patterns, and change. The explicate order is the overarching historical and cultural context of which the individual operates. The integration of these ‘orders’ is the diachronic and synchronic incorporation of individual cultural elements into a larger holographic representation that is perceptible from many angles and reveals its systems from various vantage points.”

## 2 - MÚSICA, EXPERIÊNCIA MUSICAL, VOZ

A **voz** é fisiologicamente compreendida, em resumo muito simplificado, como a **projeção** de ar através de um **corpo**, é o som produzido através da vibração das pregas vocais pelo ar que é expelido através de contrações pulmonares, e modulado nos músculos da laringe, nas cavidades, “caixas de ressonância” e articulações. Partindo dessa resumida concepção fisiológica e popular do que é (ou de como é produzida) a voz, são levantados alguns apontamentos em direção à singularidade dessa voz.

Se utilizarmos os termos em negrito na primeira frase, podemos começar a desenvolver um pouco esse raciocínio. A projeção, primeiramente, remete a ideias adjacentes relativas a trabalho, técnica, esforço. O corpo remete a ideias de sujeito, individualidade, expressão, autoria. O rap é aqui abordado a partir da ideia inicial de poesia oral trabalhada por Paul Zumthor (1997), bem como as interfaces com a palavra cantada. O rap é um gênero musical, que se constrói através de uma relação específica e intensa com a voz. Portanto, o primeiro ponto a ser explicitado é o que se entende por voz nesse contexto, a partir do diálogo com as pesquisas de Zumthor, bem como de autores e autoras que dialogam com suas proposições. “Um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana” (ZUMTHOR, 1997, p. 14). Paul Zumthor indica aqui um caminho por onde pensar a relação de mútua dependência entre corpo e voz, ao discutirmos questões de poesia oral.

Todas essas ideias, no entanto, também remetem a seu “oposto” complementar: o outro. A singularidade se constrói a partir do outro; a voz se projeta pra fora, potencialmente ao outro; da mesma forma, a ideia de expressão. Ao discutirmos as vozes que compõem o rap, discutimos então vozes em relação; discutimos *cultura*.

Voltando ao raciocínio linear inicial: a partir dessa breve definição acerca da voz e de sua produção no corpo humano, podemos passar para a sua conexão com a articulação de ideias: a palavra. Em muitos âmbitos, a discussão sobre a palavra passa por essa articulação e esse olhar dualista: de um lado, o seu campo físico; do outro, a ideia, o verbo. Mas facilmente essa separação se borra – como no caso da presente discussão, que tematiza a voz no âmbito da poesia, da música, da cultura, do rap.

Ao seguir o caminho da voz no rap, busco atravessar uma separação primordial nos campos de estudo que polarizam a palavra falada, de um lado, e a palavra cantada, de outro lado. Essa separação, tanto nos termos fisiológicos já citados da voz, também ressoa em campos que estudam a voz no registro da cultura, no registro da construção social e do sujeito.



Da mesma forma, a separação entre voz e corpo se torna algo complexa quando analisada à luz de contextos sociais específicos. Este estudo busca discutir algumas dessas intrincadas relações a partir de pesquisa com o rap e os MCs na cultura Hip Hop. Aqui, as discussões sobre poética e a ampliação do conceito de escrita buscam discutir elementos do discurso que tendem a passar despercebidos ou pouco elaborados quando as dimensões física/fisiológicas/fônicas da voz e da linguagem, e as dimensões “significativas”, são abordadas de maneira separada.

“O que é a voz? Onde ela se dá quando falo? E quando canto? Essas questões, aparentemente tão simples, tornam-se surpreendentemente complexas na hora mesma em que tentamos respondê-las” (DAVINI, 2008, p. 307). Com esse questionamento, Silvia Adriana Davini começa seu artigo intitulado “Voz e Palavra – Música e Ato”, onde constrói uma linha histórica de desenvolvimento conceitual acerca da voz. Seu foco, em torno da formação de cantores e atores, nos serve aqui de ponto de partida para a construção de um arcabouço por onde podemos caminhar.

Davini traz uma crítica inicial, compartilhada também em outros textos que abordam essa discussão conceitual acerca da voz, sobre a pouca sistematização dos conceitos e uma “inexatidão” ao se falar sobre a voz especialmente no contexto musical. Por exemplo, no texto “Um objeto fugidivo: voz e musicologias”, publicado na mesma coletânea de artigos, Elizabeth Travassos (2008) apresenta indefinições acerca das noções de qualidade vocal e de timbre na discussão sobre voz e canto. Esta indefinição teórica remonta à seção introdutória do livro “Introdução à Poesia Oral” de Paul Zumthor:

É estranho que, entre todas as nossas disciplinas instituídas, não haja ainda uma ciência da voz [...] Ela traria para o estudo da poesia oral uma base teórica que lhe falta. Abarcaria, para além de uma física e de uma fisiologia, uma linguística, uma antropologia e uma história (ZUMTHOR, 1997, p. 11).

Inicialmente, Davini constrói uma revisão da obra de alguns pensadores, mestres de canto e preparadores vocais que, segundo a autora, trabalham abordagens “instrumentais” da voz, que segundo ela são dominantes no campo da música e da atuação. O primeiro é Johan Sundberg. Este

considera a voz como sinal acústico e a fala como código comunicativo, reforçando a ideia da voz como um instrumento para comunicar códigos de fala. Segundo ele, um ator usa o órgão vocal para produzir som vocal e fala; um cantor o utiliza como um instrumento musical [...] A noção da voz como instrumento é clara aqui, inclusive na escolha dos verbos. Contudo, essa noção é desestabilizada

quando [...] Sundberg reconhece que o desempenho da glote, definida por ele como ‘oscilador humano’, é afetado pelas emoções (DAVINI, 2008, p. 309).

Segundo Davini, esta constatação é suficiente para questionarmos esta visão instrumentalista de Sundberg,

já que a voz afeta aos instrumentistas, não aos instrumentos. No mesmo sentido, caberia questionar: se a voz é um instrumento, onde está o instrumentista? De fato, a voz remete ao corpo que a produz, lugar do sujeito. Quanto à palavra, defini-la como código comunicacional significa, no mínimo, restringir drasticamente seu universo. (ibid., p. 309).

Já nesta última sentença Davini nos adianta um ponto que também é central nessa discussão, acerca da materialidade e da experiência da palavra, para além de uma divisão preconcebida entre signo e significado. Essa discussão ganha mais profundidade por tratarmos aqui de música, mas especialmente em relação ao rap por conta das especificidades culturais em relação a esse estilo musical e ao universo do Hip Hop.

A segunda autora a ser inserida por Davini na discussão é Kristin Linklater, que conceitua a voz “primeiro como instrumento humano, e depois como instrumento humano do ator”. Segundo Linklater, “se no dia-a-dia a voz expõe a pessoa, a voz como instrumento tenderia a funcionar, paradoxalmente, como uma tela cuja função seria a de ocultar a pessoa” (ibid., p. 309). Esta autora, a partir de um binarismo conceitual, constrói a ideia de que o “produto vocal” seria “condicionado” por fatores inconscientes, bem como por influências ambientais. Aqui, esta abordagem instrumentalista da voz se alinha a um raciocínio que constrói essa separação entre voz (cultura) e corpo (natureza).

A terceira referência trazida por Davini é de Cicely Berry. Segundo Berry, a voz seria condicionada por quatro fatores: ambiente, o “ouvido”, a agilidade física, e a “personalidade”.

O primeiro fator, ‘Ambiente’, circunscreve a influência social exercida sobre um indivíduo e, portanto, sobre sua voz [...] ‘Ouvido’ significa, para Berry, ‘percepção de som’, um pré-requisito e forte referência para a produção vocal. ‘Agilidade física’ refere-se à prontidão e à resposta muscular; como o ouvido, é também fortemente relacionada à vontade individual e ao prazer, e ambos estão vinculados à autoconfiança. Sobre personalidade, Berry diz: ‘É à luz da própria pessoa, que interpreta as três últimas condições, que você, inconscientemente, forma a sua própria voz’ [...] Berry traz uma ideia da voz como um fenômeno social, físico e psicológico (ibid., p. 311).

Ainda que a ideia de corpo surja de maneira mais abrangente na discussão proposta por Berry, ao trazer à tona a questão da vontade, do prazer, da autoconfiança, o instrumentalismo surge em sua discussão ao relacionar a voz a uma ferramenta que deve “responder eficientemente às suas intenções” (ibid., p. 311).

A partir desse escopo formado pela revisão destas três discussões, Davini segue para sua proposição que se aproxima do que ela denomina uma “pragmática da voz e da palavra”, onde busca dismantelar os binarismos latentes nas abordagens instrumentais da voz anteriormente apresentadas. “Por si só, um instrumento não pode ocultar, nem um órgão pode revelar nada. É o sujeito quem oculta ou revela; e o lugar do sujeito é o corpo. Em consequência, não podemos pensar a voz e a palavra sem pensar o corpo e o sujeito” (ibid., p. 312). Dessa forma, o olhar sobre a questão muda de direção: “não ‘usamos’ a voz. A voz ‘habita’ corpo e linguagem” (ibid., p. 314). Pensar voz, no caso colocado por Davini em relação à música e ao teatro, é pensar o corpo, e vice-versa.

Por produzir-se no corpo, definimos voz e palavra como um fenômeno acústico que se dá na junção das dimensões visual e acústica da cena. De fato, há uma dimensão imagética no som e, portanto, na voz, que nos faz associá-lo à fonte que o produz, neste caso, a quem canta ou fala (ibid., p. 313).

De maneira semelhante, Paul Zumthor introduz suas concepções sobre voz, palavra e linguagem ao dizer que “a linguagem é impensável sem a voz [...] Chamo aqui *palavra* a linguagem vocalizada, realizada fonicamente na emissão da voz. Ora, a voz ultrapassa a palavra [...] A voz *se diz* enquanto diz” (ZUMTHOR, 1997, p. 13). Fica claro, em sua concepção, a importância de se pensar a voz enquanto presença tátil.

Esta dimensão imagética do som e da voz surge de maneira preponderante ao nos determos com mais atenção à figura do/da MC. Davini traz o conceito de vocalidade, oriundo da obra de Zumthor, para a sua argumentação, ao construir na discussão um caráter social e histórico da produção da voz e da palavra.

Nesse sentido, entendemos por vocalidade a produção de voz e palavra por parte de um grupo dado em um tempo e lugar determinados. Esta ideia grupal e histórica da produção de voz e palavra vem incorporar também a problemática da evolução tecnológica que, incidindo sobre nossas percepções de tempo e espaço, incide igualmente sobre nossas noções de sujeito e, portanto, de personagem; enfim, sobre nosso corpo (DAVINI, 2008, p. 313).

Nesse sentido, Zumthor na *Introdução à Poesia Oral* nos afirma: “Nesta perspectiva, em que oralidade significa vocalidade, todo logocentrismo se desfaz” (ZUMTHOR, 1997, p.28). Trazendo esta discussão acerca da experiência poética e performática da voz para pensar sobre o rap e sua produção musical vocal, surgem algumas ressonâncias que ajudam a desenvolver as questões de pesquisa. No rap, inicialmente, a experiência da voz é a rima, que está intimamente relacionada ao MC - o corpo/sujeito. São estas relações e suas ressonâncias

no âmbito da produção musical do/da MC, e conseqüentemente a construção cultural do gênero musical, que serão tematizadas no presente trabalho.

No rap, desenvolve-se uma concepção acerca da voz e de sua relação com a palavra que transita entre a palavra falada e a cantada em termos mais específicos. Não à toa, é comum surgir em conversas sobre o rap, exemplos de MCs que constroem raps mais “cantados”, se comparados às dinâmicas de rima mais comuns. “Rap é o resultado de quando MCs pegam o rimo natural da fala cotidiana e o remodulam sobre uma batida”<sup>12</sup> (BRADLEY, 2009, p. 5). Surge aqui uma relação complexa entre uma identificação e familiaridade existente entre a rima feita no rap e o discurso cotidiano, de fala, de conversa, de um lado; e de outro, a singularidade rítmica que faz com que todos – MCs, ouvintes assíduos ou ocasionais – saibamos identificar quando a expressão poética oral remete ao rap e quando ela remete a outros contextos de palavra cantada. O objetivo aqui não é buscar definir/limitar as formas poéticas do rap, mas justamente o contrário – dialogar com suas multiplicidades, que navegam pelas encruzilhadas que confundem as separações idealistas entre forma e conteúdo. A seção seguinte esboça uma visita a algumas narrativas historiográficas em torno das “origens” do hip hop e do rap, no contexto dos EUA a partir dos anos 1960, em diálogo com discussões sobre os processos diaspóricos no chamado Atlântico Negro, de modo a pautar de maneira inicial as discussões da dissertação.

## 2.1 - MITOS, ORIGENS, DESTINOS

MC é uma sigla, popularmente significada como Mestre de Cerimônias. O mestre de cerimônias é uma figura que se consolidou como primordial dentro do que se entende como cultura Hip Hop. Traço aqui uma relativamente breve narrativa histórica do Hip Hop, seu surgimento e sua consolidação (ou seu auto-reconhecimento) enquanto *cultura*. Esta narrativa possui diversas variações, porém, grosso modo, é legitimada consensualmente nas mais diversas vertentes e registros da cultura Hip Hop hoje, como livros, filmes ficcionais e documentários, palestras e *workshops*, conversas informais com pessoas que vivenciam a cultura, bem como nas próprias narrativas musicais – letras, videoclipes. Uma fonte escrita, que ao longo do trabalho é bastante utilizada, e que constrói uma narrativa com bastante propriedade acerca do contexto estadunidense de ebulição do hip hop, da década de 1960 aos dias atuais, é o livro *Generación Hip Hop* (2014), do jornalista e estudioso da cultura hip Hop

---

<sup>12</sup> “Rap is what results when MCs take the natural rhythms of everyday speech and reshape them to a beat”.

Jeff Chang; diversas outras fontes nos variados formatos citados estão listadas nas referências ao fim do trabalho. A ideia não é tomar estas narrativas como dados, mas fazer uso das informações contidas nelas e compartilhadas nos mais diversos meios informacionais, para ajudar a construir a narrativa e as discussões dessa dissertação. O estudo dessas narrativas “originárias” e dos processos relativos ao surgimento do *rap* e do Hip Hop nos EUA nos fornecem algumas chaves que ajudarão a discutir as dinâmicas culturais envolvendo o Hip Hop, o *rap* e o MC.

Em seu livro, Jeff Chang discorre uma narrativa jornalística que conta processos subjetivos e sociais envolvidos no “surgimento” da cultura Hip Hop e do *rap*, bem como em seu processo de “auto-reconhecimento” enquanto cultura, fazendo paralelos principalmente com as mudanças geracionais relativas à organização social e política da população negra nos EUA. Da narrativa que percorre a década de 1960 até o início dos anos 2000, podemos tirar alguns pontos importantes na composição da narrativa histórica da figura do MC, do *rap* enquanto estilo musical e de sua relação com a cultura Hip Hop e suas construções ao longo dos anos.

Uma figura tida como central na composição dessa história é Clive Campbell, que ficou marcado na história da música a partir do seu pseudônimo, DJ Kool Herc. “Em agosto de 1973, se realizou uma festa no West Bronx que se converteu em um mito, um mito fundador. Não por seus convidados [...], nem pelo lugar [...]. A festa passou para a história porque foi a noite em que DJ Kool Herc construiu para si um nome”<sup>13</sup> (CHANG, 2014, p. 95 – grifo meu). A história documentada por Chang em torno desse “mito fundador” serve aqui de ponto de partida.

Clive Campbell, nascido na Jamaica, imigrou em 1967 para Nova Iorque, aos 12 anos de idade, acompanhando sua família. Em seu processo de adaptação ao contexto estadunidense, encontrou no som um caminho para se constituir enquanto sujeito *reconhecido*. Este processo de *projeção da identidade* da juventude periférica (majoritariamente negra e latina, nesse contexto) identificado por Jeff Chang estava, naquela época, muito conectado à conformação de gangues de rua, que construíam respeito,

---

<sup>13</sup> “En agosto de 1973, se realizó una fiesta en el West Bronx que se ha convertido en un mito, un mito fundacional. No por sus invitados [...], ni por el lugar [...]. La fiesta ha pasado a la historia porque fue la noche en que DJ Kool Herc logró hacerse un nombre”.

acolhimento e proteção em bairros muito afetados por processos de gentrificação/desocupação/destruição<sup>14</sup> na cidade de Nova Iorque. Clive fazia parte de um processo que conectava esta projeção e reinvenção de si a outras formas:

Em toda a cidade, inúmeros jovens mudaram seus nomes ou adotaram novos e os carimbaram nas superfícies nuas da cidade. Os grafiteiros adolescentes estavam na vanguarda da nova cultura: eles literalmente marcaram seu próprio caminho e deixaram a geração de gangues para trás. Quando eles cruzaram os territórios estabelecidos para capturar seus pseudônimos em um marcador ou spray, eles estavam proclamando, ao mesmo tempo, "Aqui estou eu" e "Vá se foder". Os membros da gangue, presos em seus bairros, não tiveram escolha a não ser respeitá-los. Clive e os jovens que pertenciam à geração pós-gangue eram diferentes, estavam mais interessados em projetar sua personalidade de maneira exuberante do que na violência do grupo físico. Eles logo tornariam as gangues obsoletas. (CHANG, 2014, p. 103).<sup>15</sup>

Cheff Chang chama atenção para o surgimento do graffiti enquanto fenômeno cultural, inicialmente registrado na Filadélfia, e que ganha muita força em Nova Iorque. Chama atenção também para o fato de que, diferentemente da dinâmica das gangues, de subordinação de seus nomes a um ente coletivo, o graffiti constrói uma dinâmica de busca desses sujeitos por reconhecimento de seus nomes entre seus pares, a partir da “força da originalidade, temeridade, coragem e estilo” (id., p. 104 – grifo meu). Em sua construção identitária no graffiti, Clive passa a assinar a *tag* Clyde As Kool – um pseudônimo que mistura a dificuldade dos estadunidenses em pronunciar seu nome Clive, com a influência de uma expressão – *Cool!* - dita em um comercial de cigarros da época. Posteriormente, viria a modificar seu nome para Kool Herc, incorporando um diminutivo de seu outro apelido na escola, Hercules, oriundo de sua habilidade nos esportes e atividades físicas.

Vemos surgir nesta narrativa uma relação entre os *elementos* da cultura Hip Hop em suas relações com os sujeitos envolvidos. Os quatro elementos pilares do Hip Hop, as quatro expressões artísticas que são narrativamente constituídas em conjunto, são o *breaking* (a dança), o *graffiti writing* (o graffiti), ao *DJing* (a produção musical performática do DJ) e o *emceeing* (a produção musical performática do MC). DJ Kool Herc constrói seu nome, como

---

<sup>14</sup> Jeff Chang (2014) explica com mais detalhes esse processo e sua conexão com a formação das gangues de jovens na parte inicial do livro.

<sup>15</sup> “A lo largo y ancho de la ciudad, incontables jóvenes cambiaban SUS nombres o adoptaban otros nuevos y los estampaban en las superficies desnudas de la urbe. Los grafiteros adolescentes estaban a la vanguardia de la nueva cultura: marcaron, literalmente, su propio camino y dejaron atrás a la generación de las pandillas. Al cruzar los territorios establecidos para plasmar sus alias en marcador o aerosol estaban proclamando, al mismo tiempo, ‘Aquí estoy’ y ‘Váyense todos a la mierda’. Los pandilleros, atrapados em sus propios vecindarios, no tuvieron otra opción más que respetarlos. Clive y los jóvenes que pertenecían a la generación post-pandillas eran distintos, estaban más interesados em proyectar su personalidad de forma exuberante que en la violencia física grupal. No tardarían en dejar obsoletas a las pandillas.”

dito pelo autor, a partir das festas que organizava e onde comandava o som; mas é de suma importância a sua experiência com o graffiti nesse processo. Esta ideia de correlação entre os elementos se “oficializa” em processos posteriores da história e da cultura.

O seminal evento de agosto de 1973, citado por Chang, foi a realização de uma festa, no salão do prédio onde morava, em parceria com sua irmã, Cindy Campbell, para arrecadar dinheiro a ser investido em material escolar para a volta às aulas naquele ano. Kool Herc nessa época já havia discotecado em festas realizadas em outros locais, bem como já havia organizado outras festas no salão de seu prédio. Assim, seu nome como DJ já circulava. Após o sucesso dessa festa, Herc continuou sua carreira como DJ, até começar a organizar festas ao ar livre, para toda a vizinhança, sem a cobrança de entradas. Herc assumia também uma postura vocal nas festas, cobrando consciência das pessoas que ali frequentavam para que não se envolvessem em brigas; essa presença vocal também se dava através de outros corpos, que formavam com Herc sua “equipe de som”.

Herc queria difundir o mesmo tipo de entusiasmo que sentira quando menino na Jamaica. Juntamente com seu amigo imigrante Coke La Rock, ele conseguiu diferenciar seu grupo de DJs de discoteca, adotando o estilo de DJ dos *soundsystem* de Kingston [...] Herc conectou seus microfones a uma unidade Space Echo, como nas festas de bairro jamaicanas. Seu grupo começou os eventos gritando algumas frases e versos rimados. Ele desenvolveu seus próprios idiomas [...] Graças a frases como essa, a dupla conseguiu projetar uma identidade exuberante e memorável (ibid., p. 109).<sup>16</sup>

As gangues, paulatinamente e através dessa sucessão de acontecimentos em relação àquele contexto, davam lugar às *crews* de grafiteiros, bem como às equipes que reuniam DJs, MCs e dançarinos em torno da realização dessas festas. Toda a reputação construída em torno de Kool Herc estava relacionada à sua capacidade em mover os corpos. Chang explicita um processo de pesquisa musical minucioso realizado por Herc:

Herc estudou as pessoas na pista de dança com cuidado. ‘Fumava e esperava que o problema terminasse. E eu percebi que as pessoas só queriam que certas partes das músicas viessem’, disse ele. Foi uma revelação tão profunda quanto a de Ruddy Redwood ao descobrir o dub. O momento em que o público enlouqueceu foi o *break* instrumental, quando a banda parou de tocar e a seção rítmica era

---

<sup>16</sup> “Herc quería difundir el mismo tipo de entusiasmo que había sentido de chico en Jamaica. Junto con su amigo inmigrante Coke La Rock, logró diferenciar a su banda de los DJs de música disco, adoptando el estilo de los DJs de los sound systems de Kingston [...] Herc conectó sus micrófonos a una unidad Space Echo, como en las fiestas barriales jamaicanas. Su banda iniciaba los eventos gritando algunas frases y versos rimados. Desarrolló sus propios modismos [...] Gracias a frases así, el dúo logró proyectar una identidad exuberante y memorable”.

mais ‘primitiva’. Sem melodias, refrões ou músicas: o importante era o ritmo, o ritmo em si, que deveria ser aprimorado e mantido. Como físico dedicado à teoria das cordas, Herc concentrou-se no loop fundamental que vibrava no coração dos discos, no *break* (ibid., p. 109-110).<sup>17</sup>

Depreende-se daqui uma relação fundamental no Hip Hop, uma relação musical e corporal que reverbera na cultura Hip Hop, suas concepções filosóficas, suas tradições e em suas construções artísticas correlatas. Esta relação corporal, que Kool Herc percebe a partir de suas observações empíricas enquanto atuava como DJ, passa a fazer parte daquelas festas – DJ Kool Herc passa a construir os *loops* intermináveis dos breaks de certas músicas, a partir do desenvolvimento de uma técnica que envolvia dois toca-discos tocando dois discos idênticos, mediados por um *mixer*. Nessa relação, acontecimentos incorporais reverberam na cultura através de construção de sentido, de desenvolvimento de tecnologias materiais e de pensamento; reverberam em direções múltiplas: passado e futuro. É possível (e necessário) aqui construir relações com temporalidades sociais chamadas “circulares” atribuídas a tradições de pensamento e de concepção de mundo africanas, concepções estas que têm íntima conexão com a música – afinal, de que é feita a música, senão de tempos?

Herc havia descartado e negligenciado tudo, exceto os elementos mais poderosos e básicos: ritmo, movimento, voz e popularidade. E com isso ele invocou um espírito que já habitava as ruas da Praça do Congo, Harlem e Wareika Hill. A nova cultura parecia girar constantemente - um loop histórico, a história como um loop - chamando, respondendo, circulando e renovando-se [...] No loop existem alfa, ômega e pontos de inflexão intermediária. A borda desaparece, se perde no movimento infinito e revela uma nova lógica: a circunferência de uma visão de mundo (ibid., p. 117).<sup>18</sup>

A ideia de repetição, de *loop*, aqui, não remete a uma eterna constância, mas justamente ao movimento na construção de cultura. James A. Snead (2017), no texto “On Repetition in Black Culture”, discorre sobre a ideia de cultura em conexão com uma auto consciência, e traz a ideia de repetição relacionada a um “senso de continuidade” acerca de si. No contexto que ele chama de culturas negras, esse senso de continuidade tem a ver com uma

<sup>17</sup> “Herc estudiaba con atención a las personas en la pista de baile. ‘Fumaba y esperaba que el tema terminara. Y me di cuenta de que las personas solo querían que llegaran ciertas partes de las canciones’, declaró. Fue una revelación tan profunda como la de Ruddy Redwood al descubrir el dub. El momento en que el público se volvía loco era el break instrumental, cuando la banda dejaba de tocar y la sección rítmica se explayaba de manera más primitiva. Nada de melodías, estribillos o canciones: lo importante era el *groove*, el ritmo mismo, que se debía potenciar y mantener. Como un físico abocado a la teoría de las cuerdas, Herc se concentró en el loop fundamental que vibraba en el corazón de los discos, en el break”.

<sup>18</sup> “Herc había descartado y dejado de lado todo, salvo los elementos más potentes y básicos: el ritmo, el movimiento, la voz y el renombre. Y con esto invocó un espíritu que ya habitaba en las calles del Congo Square, el Harlem y Wareika Hill. La nueva cultura parecía girar constantemente hacia adelante y hacia atrás – un loop histórico, la historia como loop – llamando, respondiendo, dando vueltas y renovándose sin cesar [...] En el loop existe el alfa, el omega y los puntos de inflexión intermedios. El borde desaparece, se pierde en el movimiento infinito y devela una nueva lógica: la circunferencia de una visión de mundo”.



relação complexa entre segurança/continuidade a partir da abertura para acidentes, descontinuidades ao longo do processo.

Em uma cultura negra, repetição significa que a coisa circula (exatamente da maneira de qualquer fluxo, incluindo fluxos de capital) ali em equilíbrio. [...] Se existe um objetivo em tal cultura, este é sempre adiado; ele 'corta' continuamente de volta ao início, no significado musical de 'cut' como uma pausa abrupta e aparentemente desmotivada (um *accidental da capo*) com uma série já em andamento e um retorno voluntário a uma série anterior (SNEAD, 2017, p. 652).<sup>19</sup>

Esta orientação ao “corte” surge filosófica e materialmente de diversas maneiras na construção cultural das musicalidades negras. Snead usa exemplos do jazz e dos recursos estilísticos e performáticos adotados por James Brown para a construção de múltiplas camadas de cortes, *loops* e seções de improviso ao longo das músicas. Da mesma forma, construir uma narrativa sobre o rap a partir de um ponto de partida (Kool Herc, a festa organizada por sua irmã e ele, o trabalho dele e demais DJs na construção dos cortes e *breakbeats*, e etc.) deve também ser pensado como um corte dentre tantos outros possíveis.

A construção de uma relação musical do rap com processos diaspóricos remete a outros processos que, cronologicamente, vieram antes desse dito momento seminal no Bronx em 1973, mas que ressurgem e se ressignificam continuamente nos loops da história. Kool Herc veio da Jamaica, e conforme ressaltado, entre outros, pela narrativa de Chang, trouxe para as suas festas os recursos performáticos adotados ali com os processos de produção musical e performance que ocorriam à época na música jamaicana – os recursos do *dub*, os *soundsystem*, a figura do *toaster* (mestre de cerimônias nos *soundsystem*). Interessante também pensar nas maneiras como os cortes se fazem presentes naqueles processos musicais – em diversas vertentes das músicas jamaicanas, principalmente nas performances ao vivo, é recorrente que a música se inicie, o *toaster*/MC comece a cantar, até certo ponto em que o DJ/*selecta* usa de riscos e efeitos para cortar a música e retorná-la ao início, jogando com as expectativas do público presente, bem como dos próprios músicos envolvidos; esse retorno, acompanhado de um grito de *Pull Up!*, é uma marca registrada em bailes de música jamaicana.

---

<sup>19</sup> “In black culture, repetition means that the thing *circulates* (exactly in the manner of any flow, including capital flows) there in an equilibrium [...] If there is a goal in such a culture, it is always deferred; it continually ‘cuts’ back to the start, in the musical meaning of ‘cut’ as an abrupt, seemingly unmotivated break (an *accidental da capo*) with a series already in progress and a willed return to a prior series”.

Por volta do início dos anos 2000, começa a se popularizar na Inglaterra um gênero musical denominado *grime*. Conectado a diversas influências de músicas eletrônicas, como o rap, o *UK Garage*, o *jungle*, e vertentes jamaicanas como o *dancehall*, bem como estilisticamente conectado a um sotaque jamaicano presente nas grandes cidades inglesas, o *grime* demarca sua presença na diáspora através da presença do *rewind* característico dos *soundsystem* jamaicanos. A partir da segunda metade da década de 2010, o gênero vem ganhando popularidade no Brasil, com artistas que se dedicam a esta vertente e adotam esses recursos em suas apresentações. Este exemplo de relação complexa das musicalidades negras entre o *loop* e o movimento, a repetição e a inovação, exemplificados aqui nesse movimento entre Jamaica / EUA / Inglaterra / Brasil, diz muito sobre as chaves pertinentes para a discussão aqui proposta.

## 2.2 - DIÁSPORA

Antes de prosseguir com a narrativa, primeiro pondero sobre a afirmação inicial de Chang: o mito fundante que surge. Que mito é esse? A construção do *nome* de DJ Kool Herc. O mito, ou as relações míticas, não servem “apenas” como ponto de partida. Tomando a ideia básica de mito enquanto “aquilo que se relata”, o entendimento que a pesquisa tem trazido para estas narrativas “míticas” no caso do Hip Hop está conectado ao mito enquanto processo em constante atualização, na própria vivência, no próprio momento em que é relatado – uma ideia “fenomenológica” do mito. “O mito arranja de maneira narrativa a dinâmica vivenciada destas respostas existenciais, articulando no presente a constelação destes símbolos e imagens, com o passado ancestral e abrindo possibilidades, devires, contingências...” (SANTOS, 2015, p. 213). Marcos Ferreira Santos, em seu trabalho de antropologia filosófica, busca traçar um panorama por onde possamos entender essa relação mítica – no caso, dos mitos e da cultura Hip Hop – a partir de concepções culturais afro-descendentes, conectadas a racionalidades distintas da tradição europeia

branco-cartesiana-aristotélica. Esta outra racionalidade se pauta muito mais pela conciliação de contrários (harmonia conflitual que não escamoteia os conflitos mas os media em relação dialética), pela noção de trajetividade, pela mediação e estruturação narrativa. Nesta outra racionalidade, podemos afirmar que a *linguagem gestual* negra afro-descendente é, na realidade e em profundidade, a *gesticulação cultural* de uma corporeidade integral e ainda não-dissociada pela discriminação reflexiva da natureza verbal de tradição europeia branca a escrita... (ibid., p. 202).

Este “prática mítica” está ligada ao corpo, à corporeidade, à “trajetividade”, e não a narrativas exteriores e que “guiam” o caminho da cultura. “Muito distante da memória fossilizada e das práticas mecânicas esvaziadas de sentido pela repetição inconsciente, o ancestral se atualiza constantemente na expressão do *novo*” (ibid., p. 211). O mito existe enquanto é narrado – e é narrado na medida em que é vivido, contado, cantado, atualizado, incorporado. Os aspectos ressaltados nessa narrativa que aqui se apresentará, portanto, estão relacionados a atualizações corporais da cultura hip hop, do rap e da cultura do MC em diversos contextos, performaticamente. Isso significa dizer que é extremamente arriscado querer procurar definições sobre o que é o rap, o que é o hip hop, o que faz parte e o que não faz parte da “cultura”: quem o diz é a própria cultura, em sua constante atualização nos mais diversos corpos e vivências, em sua auto consciência, retomando o texto de James Snead. Os aspectos que procurarei ressaltar ao longo desse texto estão conectados a observações etnográficas que conduzem a pesquisa e, também, à minha vivência enquanto MC ao longo dos últimos cinco anos, e privilegiam a ideia de processo para tentar discutir algumas questões relativas ao MC e à musicalidade do rap.

Nesse conceito mais processual de cultura há alguns desdobramentos que ressaltaria: em primeiro lugar, temos que o ser humano é um ser *criador*, não apenas um reprodutor ou criador inicial, mas um ser que cria constantemente. Se ele cria, ele também pode transpor essa sua criação para determinadas formas e comunicar essas criações e, portanto, transmitir ao outro, ao diferente, às novas gerações, enfim, dar comunicabilidade ao que foi criado, partilhando a criação [...] A sua criação, a sua transmissão, a sua apropriação e a busca de sentido na interpretação, como processos simbólicos privilegiados no fenômeno cultural – que podem ter uma expressão material ou não – nos auxiliam na postura que passa a dar um tratamento menos ‘exótico’ para a cultural imaterial e sua fruição a partir da materialidade da cultura [...] Onde isso vai nos levar? Primeiro, há uma ideia não mais de zonas de investigação, de sítios arqueológicos a serem escavados, mas de *paisagem cultural*, ou seja, de um intercâmbio muito intenso entre essas pessoas que, portanto, criam, transmitem, partilham, comunicam, se apropriam, interpretam e que vão fazer tudo isso, num determinado lugar, numa determinada paisagem onde o intercâmbio entre essas pessoas e o entorno (*ambiência*) é, senão determinante, ‘quase’ determinante (SANTOS, 2015, p. 220-221).

No caso do rap, o “mito” em questão, que narra o “surgimento” daquela cultura, está ligado ao “surgimento” de um nome, uma voz, uma pessoa. E não remete a tempos “imemoriais”, mas (inicialmente e narrativamente) a uma data específica no ano de 1973. A ocasião citada por Jeff Chang é tida como um marco, sua data comemorada como o aniversário da cultura hip hop, mas a construção do nome/da voz/da pessoa de DJ Kool Herc

trás consigo todo um processo que, ainda que miticamente culmine nesta festa em especial (e a partir dali se dissemine em determinados sentidos), diz respeito a um contexto maior, como brevemente explicitado no fim da sessão anterior.

Esta relação corporal do mito e da cultura, esta relação vivenciada, é destacada por Paul Gilroy (2012) ao discorrer sobre o *Atlântico Negro*. Gilroy chama atenção para o problema de se pensar os processos culturais que envolvem os movimentos de diáspora em relação a ideias e ideias de nacionalismo/fronteiras nacionais. Falando especificamente sobre o hip hop, Gilroy afirma que

O mesmo problema do *status* desfrutado pelas fronteiras nacionais na elaboração da história cultural é evidente em debates recentes sobre a cultura hip hop, o poderoso meio expressivo dos negros urbanos pobres da América, que criaram um movimento jovem global de considerável importância [...] Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a autopercepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular. Neste ponto, devemos perguntar como uma forma que se gaba e exulta em sua própria maleabilidade, passa a ser interpretada como expressão de alguma essência africano-americana autêntica? Como discutir o rap como se ele brotasse intacto das entranhas do blues? (GILROY, 2012, p. 89).

A crítica colocada por Gilroy é direcionada a esse modelo nacionalista de constituição do que entendemos por modernidade, e não a negação de um processo histórico material – a conexão musical e cultural que pode ser apreendida entre o rap e o blues, por exemplo. O que o autor procura ressaltar é uma postura que ele denomina “antiessencialista” na construção de conhecimento sobre cultura e identidade negra, e ressalta a importância justamente da música na construção do seu argumento.

Meu argumento aqui é que o caráter desavergonhadamente híbrido dessas culturas do Atlântico Negro constantemente confunde todo entendimento simplista (essencialista ou antiessencialista) da relação entre identidade racial e não identidade racial, entre autenticidade cultural popular e traição cultural pop (ibid., p. 204).

Por sua vez,

O caráter oral das situações culturais nas quais se desenvolve a música da diáspora pressupõe uma relação distintiva com o corpo [...] Essa orientação para a dinâmica específica da performance possui um significado mais amplo na análise das formas culturais negras do que até agora se supôs. Sua força é evidente quando comparada com abordagens da cultura negra que têm sido baseadas exclusivamente na textualidade e na narrativa e não na dramaturgia, na enunciação e no gestual [...] Pensar sobre a música – uma forma não figurativa, não conceitual – evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético (ibid., p. 162-163).

O debate acerca da modernidade, segundo Gilroy, deve partir da interface entre ciência e estética, que é “ponto de partida necessário da expressão cultural negra contemporânea e da

tecnologia digital de sua disseminação e reprodução social” (ibid., p. 165); contracultura que recusa a operar o político como um “domínio prontamente separável”, sugerindo outros modelos de pensar a modernidade: “desejo sugerir que a democracia burguesa, no disfarce metropolitano refinado, no qual ela surgiu na alvorada da esfera pública, não deve servir como tipo ideal para todos os processos políticos modernos” (ibid., p. 166). Como colocado por Marcos Santos, desenha-se uma prática que caminha pelas antíteses sem mirar uma síntese, pois opera a partir de outro desenho filosófico: o corpo. Djonga, MC de Belo Horizonte e hoje de grande destaque na cena do rap brasileiro, rima na música “Intro”, do grupo DV Tribo, do qual era integrante:

*“Contradição é o nosso segundo nome, virei no cão e me tornei sujeito homem”<sup>20</sup>.*

Mais do que “representar” uma ideia, a rima é a própria ação, re-elaboração desta corporalidade mítica onde a contradição não é algo a ser resolvido, mas integra o corpo do/da MC; ainda que “representar” seja um termo exaustivamente utilizado em músicas de rap na construção de algum discurso, em diversas partes do mundo, parece adequado relativizar a correspondência entre representar no rap – muito mais próximo de uma ideia fenomenológica de ser/estar/sentir/agir/rimar - e a ideia conceitual de representação em certa teoria linguística – que implica uma separação clara entre quem representa e o que ele representa.

Seguindo este caminho, a estratégia textual de iniciar a construção das ideias através da visita a um “mito fundador” pode parecer contraditória, no sentido de possivelmente valorizar uma visão essencialista da “cultura”. Porém, estas narrativas “míticas”, bem como a própria conceitualização em torno da ideia de essência na cultura hip hop, são constantemente levantados e trazidos para o centro do debate dentre diversos segmentos da cultura, em diversas localidades, em diversas épocas. Por este motivo, considero profícuo este recurso de visitar narrativas “clássicas” da cultura hip hop, bem como fazer uso dessas ferramentas analíticas colocadas por Gilroy e outros autores para pensar tais dinâmicas nesse contexto cultural.

Gilroy destaca a antífona como recurso que “simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas, de não dominação” (ibid., p. 168). As antífonas são os jogos de chamada e resposta, características dessa política, filosofia e musicalidade afro-diaspórica, e que são centrais na construção corporal do MC: “As fronteiras entre o eu e o outro são

---

<sup>20</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HGKr9gGNEUU> >

borradas [...] A antífona é a estrutura que abriga esses encontros essenciais” (ibid., p. 168). O MC é o mestre de cerimônias, na tradução mais automática e universal da sigla. Porém, no inglês, a sigla também é acionada em relação a outro significado: *Move the Crowd*. As habilidades do MC são vistas também em relação àquele que consegue “mover a galera”, consegue fazer com que os corpos se movimentem a partir de suas intervenções, de suas chamadas a jogos de pergunta e resposta, a partir de suas rimas que causam diferentes sensações, surpresas e mesmo acionem elementos previsíveis e que ganham força justamente à medida que são reforçados. E aqui a própria ideia de “movimento” também deve ser entendida em perspectivas contextualizadas.

Musicalmente, podemos construir uma relação em diversos níveis entre lógicas envolvidas no Hip Hop e no rap com outras formas musicais afroamericanas, como as canções de trabalho, os *spirituals*, o *blues* e o *jazz*. No artigo *O Hip Hop e suas conexões com a diáspora africana*, o autor William E. Smith (2015) analisa esta “rede de conectividade entre os vários gêneros da música afro-americana com o hip hop” (SMITH, 2015, p. 94), a partir de alguns elementos que constituem estruturalmente estes gêneros musicais. Segundo Smith, “Para entender as conexões entre o hip hop e a diáspora, temos que olhar para os elementos que evoluíram através da cultura afro-americana” (id., p. 104). Estes elementos são primordialmente relações possíveis – não dizem respeito a componentes fixos, mas a relações desenvolvidas entre esses componentes musicais. São enxergadas, portanto, mais como potencialidades do que como regras ou tradições “imóveis”. Segundo Smith, são eles: o *suingue*, a improvisação, o *blue note* (referente à escala musical praticada no *blues*), o duplo sentido, a chamada e resposta, o *signifying*, e o *sample/citação*. Alguns destes elementos dizem respeito mais diretamente à discussão em torno do MC e da voz, proposta nesta dissertação, portanto serão mais explorados ao longo do texto. Contudo, todos eles estão implicados de certa forma no fazer musical envolvido no rap, seja na produção de bases instrumentais, seja nas construções vocais.

Em um nível de discussão acerca das linguagens envolvidas nesse processo, esbarramos em um ponto crucial – e que continua crucial até o fim dessa dissertação. É importante notar que estas relações são apreendidas e percebidas a partir do corpo; existe aqui uma diferença fundamental entre dizer isto e dizer que ela se *expressa* no corpo. Ao percebermos que a construção começa no corpo, em direção à cultura (CSORDAS, 2008), a problemática sobre a substância própria do sentido nos remete a uma abordagem fenomenológica da questão.

A importância da fenomenologia para pensar o corpo dentro do fazer antropológico, sob diferentes perspectivas, é trabalhada por Thomas Csordas (2008). O autor, no texto “A Corporeidade Como Um Paradigma Para A Antropologia” constrói um argumento metodológico para a antropologia baseado em um cruzamento das discussões teóricas propostas por Merleau-Ponty e Pierre Bourdieu. A proposta é colapsar dualidades que historicamente se construíram nas análises que envolvem o corpo nas ciências sociais, especialmente na antropologia (corpo-mente; emoção-cognição; sujeito-objeto).

Com Merleau-Ponty, Csordas traz sua abordagem fenomenológica da percepção, que *começa* no corpo para, a partir daí, constituir e construir objetos culturais – e não o caminho inverso. A partir do conceito de *pré-objetivo*, Csordas destaca que, para Merleau-Ponty, “[O] objetivo de uma antropologia da percepção é capturar aquele momento de transcendência no qual a percepção começa, e, em meio à arbitrariedade e à indeterminação, constitui e é constituída pela cultura” (CSORDAS, 2008, p. 107). O ponto de partida, então, é a percepção, “em toda sua riqueza e indeterminação, pois, de fato, não temos quaisquer objetos anteriores à percepção” (id., p. 106).

De Pierre Bourdieu, Csordas traz o conceito de *habitus* de forma a construir um entendimento acerca de um “corpo socialmente informado”: o *habitus* é o “sistema de disposições duráveis, princípio inconsciente e coletivamente inculcado para a geração e a estruturação de práticas e representações [...] localiza o conteúdo psicologicamente internalizado no ambiente comportamental” (id., p. 109). Assim, “na sua relação com estruturas objetivas, é o princípio gerador de práticas, enquanto na sua relação com um repertório total de práticas sociais, é o princípio unificador” (ibid., p. 110). Enquanto que Merleau-Ponty coloca em cheque a dualidade de sujeito-objeto no domínio da percepção, Bourdieu busca, através de um entendimento da corporeidade, colapsar a dualidade estrutura-prática. Csordas constrói a corporeidade como uma abordagem metodológica e paradigmática para o trabalho antropológico, partindo do corpo (socialmente informado) para entender a construção cultural de objetos, e não o caminho inverso, que aborda o corpo em uma relação objetificada na pesquisa antropológica. O pré-objetivo aqui postulado não é o mesmo do que afirmar a percepção e o corpo como pré-culturais. Merleau-Ponty chama atenção para o *processo de objetificação*.

Buscar o “sentido” dessa relação corporal nos “pólos” envolvidos no acontecimento, portanto, traz um problema ao reduzir as “condições de verdade” a uma “verdade” específica. Partindo do corpo para entender a cultura, a relação a ser levada em conta aqui é a relação de movimento dos corpos que fez com que Kool Herc “descobrisse” a ciência do break. O break passa a ser elemento característico da musicalidade do rap e do Hip Hop em toda sua história posterior, a partir de onde diversos caminhos e linguagens musicais se desenvolveram e se desenvolvem. Parafraseando Gilles Deleuze, a relação que aparece de movimento “não existe fora da proposição que o exprime”; é no movimento que o sentido do movimento surge.

As disputas em torno das festas realizadas pelas “equipes de som”, na época de Kool Herc, estavam ligadas a qual time conseguia mover mais as pessoas, através da performance da discotecagem e dos MCs que acompanhavam o DJ, juntamente aos dançarinos que formavam aquele grupo. Voltando à “mitologia originária”, é sabido que as disputas territoriais marcadas pelos conflitos de gangues naquela região de Nova Iorque passam a estar cada vez mais conectados com disputas envolvendo as equipes de som – é nesse sentido que a historiografia clássica conta do Hip Hop surgir para “substituir” as brigas de gangue. Jeff Chang chama atenção para o fato de que essa forma de contar a história muitas vezes romantiza um processo que foi muito mais “cru”, onde a violência não desapareceu de uma hora para outra, dando lugar à arte:

Apesar do que muitos jornalistas e acadêmicos bem-intencionados alegaram mais tarde, festas nos bairros ou duelos entre *soundystems* não substituíram brigas ou tumultos de rua [...] Efetivamente, a verdade era muito menos dramática e profunda [...] De qualquer modo, havia uma enorme quantidade de energia criativa que estava pronta para explodir desde os estratos mais baixos da sociedade estadunidense (CHANG, 2014, p. 115).<sup>21</sup>

Independentemente dos processos envolvidos nessas mudanças culturais, um aspecto que perdura é a questão da *disputa* e da competitividade, ligadas a estas dinâmicas territoriais envolvidas tanto na cultura de gangues quanto nas equipes de som. Esta competitividade que se transpõe para o Hip Hop e se faz presente no *rap* é um ponto crucial. Ele remete a um dos itens colocados por William Smith acerca da relação entre o *rap* e outros gêneros musicais afro diaspóricos: o *signifying*.

A raiz da palavra remete a ‘sinalizar’ [*sign*] e significa apontar para algo. *Signifying* pode ser compreendido como a utilização de palavras, signos,

---

<sup>21</sup> “Apesar de lo que muchos periodistas y académicos bien intencionados aseguraron más adelante, las fiestas barriales o los duelos entre sound systems no habían reemplazado a las reyertas ni a los disturbios en las calles [...] Efectivamente, la verdad era mucho menos dramática y profunda [...] De cualquier forma, sí existía una enorme cantidad de energía creativa que ahora estaba lista para explotar desde los estratos más bajos de la sociedad estadounidense”.



símbolos ou gestos para produzir um significado. O *signifying* utiliza-se de insinuação sexual, metáfora ou analogia para explicitar uma ideia ou recontar um evento. Em muitas canções de blues os cantores também se gabam e se vangloriam sobre como eles são bons em muitas coisas e frequentemente utilizam uma analogia ‘para deixar bem claro como as coisas realmente são e não mais serem esquecidas’. Esta técnica é uma parte importante do hip hop também (SMITH, 2015, p. 97).

Smith demonstra, em diálogo com Henry Louis Gates, uma conexão entre o hip hop e outras expressões artísticas ligadas à diáspora africana nas Américas, através do *signifyin(g)*. Em relação ao *blues*, Smith, agora em livro fruto de sua pesquisa de doutorado, também nota outra característica compartilhada que é importante no caso desta pesquisa:

Outro elemento com características performáticas semelhantes no blues e no hip hop é a inclinação de ambos os gêneros para criar uma imagem que contraria os padrões da sociedade, a fim de afirmar a própria identidade [...] Para ganhar a vida de maneira substancial, um artista precisa criar uma identidade individual que o diferencie e, quanto mais extrema for a identidade, mais um artista se destacará (SMITH, 2005, p. 12-13).<sup>22</sup>

Smith aqui traça um paralelo entre a famosa história do guitarrista Robert Johnson e seu “encontro com o diabo na encruzilhada”, história que marca sua obra e que o próprio artista alimentou, de modo a conseguir criar tal identidade diferenciada, jogando com algo que ia de encontro a certo padrão social – no caso, conectado à religiosidade.

Voltando ao exemplo de Djonga, MC de Belo Horizonte que ganhou notoriedade nacional nos últimos anos, o artista carrega consigo a alcunha de “deus”. De maneira similar à história de Robert Johnson, Djonga alimentou essa “aura”, através de músicas, de postagens em redes sociais, e do próprio título de seu segundo álbum oficial (*O menino que queria ser Deus*); artistas parceiros também ajudam a alimentar essa “identidade” do MC, como na música *Eu Vou*<sup>23</sup>, dos MCs Hot e Oreia, com participação do próprio Djonga, em que Hot rima:

“*Deus pra mim é Djonga / não me leve a mal / militar boçal...*”

Ao mesmo tempo em que se afirma como o “deus” no contexto do rap, essa construção identitária e artística do Djonga joga com uma filosofia muito difundida em diversos raps, em relação ao fato de que “todos somos deuses” – o que diferencia é a própria

---

<sup>22</sup> “Another element of similar performance characteristics in blues and hip hop, is the inclination in both genres to create an image that runs contrary to society’s standards in order to assert one’s own identity [...] In order to make a substantial living, an artist has to create an individual identity that sets him/her apart, and the more extreme the identity, the more an artist will stand out”.

<sup>23</sup> Disponível em < [https://www.youtube.com/watch?v=r\\_hKNolK7U0](https://www.youtube.com/watch?v=r_hKNolK7U0) >

tomada de consciência dessa condição divina inerente a todo e qualquer ser humano. No caso da música citada, toda ela é construída como uma crítica a valores religiosos e políticos conservadores e preconceituosos. Ela também foi lançada acompanhada de um videoclipe, onde os MCs reencenam a famosa história do Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna, e que ficou muito famosa com a sua versão para o cinema. No vídeo, Djonga atua como o deus que surge na terra como um pedinte para “testar a bondade” de Chicó e João Grilo.

Esta construção de singularidade e competitividade, no caso dos MCs, se relaciona com uma disputa que abarca todo esse universo de expressão poética vocal/corporal. Ser um MC “melhor” envolve jogos de construção poética e de performance que, ao longo do tempo, mudam de acordo com as mudanças envolvidas na cultura Hip Hop e no rap em diferentes contextos e localizações. Essas mudanças, contudo, são variações práticas em relação a conceitos abstratos que são “universalmente” compartilhados na cultura. Podemos falar aqui do *flow*.

### 2.3 - FLOW NAVALHA

O termo *flow* não é um termo exclusivamente utilizado no rap; é utilizado em diversos contextos de discussão sobre música ou sobre artes e técnicas vernaculares, mas não só. A ideia de *flow* surge, entre outros, nas discussões sobre a arte vernacular envolvida nas pregações religiosas, ou nos estudos sobre “estado de *flow*”.

No rap, o *flow* diz respeito à maneira como o MC conduz suas rimas em conexão com o instrumental. Adam Bradley, no livro *Book of Rhymes* (2009), afirma que o ritmo é o elemento primordial do rap.

Os rappers têm uma palavra para o que fazem quando o ritmo os ‘acende’; eles chamam isso de *flow*. Simplificando, o *flow* é a cadência lírica distintiva de um MC, geralmente em relação a uma batida. É ritmo ao longo do tempo [...] Quando batidas e rimas trabalham juntas, elas alcançam uma unidade orgânica de ritmo que é mais poderosa do que a maioria dos versos literários pode alcançar (p. 6-7).<sup>24</sup>

É um entendimento comum e compartilhado de maneira “tácita”, que traz, porém, uma dificuldade (talvez certa impossibilidade) de ser definido em termos exatos – diz respeito a

---

<sup>24</sup> “Rappers have a word for what they do when the rhythm sparks them; they call it *flow*. Simply put, flow is an MC’s distinctive lyrical cadence, usually in relation to a beat. It is rhythm over time [...] When beats and rhymes work together, they achieve an organic unity of rhythm that is more powerful than most literary verses can likely achieve”.

uma experiência, mais do que uma ciência; a um *skill*<sup>25</sup>, mais do que a uma técnica. É um dos termos que mais são utilizados na tentativa de distinguir as particularidades de um MC em relação a outros. Algumas questões aqui se desdobram.

A diferenciação colocada entre *skill* e técnica remete, aqui, ao trabalho de Alberto Heller (2006), onde este discute o que chama de fenomenologia da experiência musical: proposta de uma abordagem fenomenológica ao investigar a música pelo campo da percepção. “A experiência musical, antes de ser um saber, é uma vivência, que é o tema por excelência da fenomenologia” (HELLER, 2006, p. 13). Adota a ideia de estudar a música a partir de sua corporeidade (o autor traz uma discussão onde propõe a substituição por *motricidade*) de modo a entender a música como *ação expressiva*:

Em seu sentido mais usual, a técnica é vista não como ação, mas como produção, como operação [...] Essa operação técnica prevê, portanto, um mecanismo de causas, meios e fins: um sujeito usa um corpo que usa um instrumento que produz um som que produz uma música que atinge um ouvinte. Como veremos, tal separação entre expressão e expresso, sujeito e objeto, consciência e corpo, meios e fins, não condiz com o que vivenciamos na ação. O corpo não é uma ‘massa inerte’; a consciência não é auto-suficiente nem a expressão um ‘conteúdo a ser transmitido a alguém’ (ibid., p. 10).

O autor, então, traça uma discussão acerca de alguns elementos que considera primordiais nessa investigação da experiência musical, sendo o primeiro ponto o das diferenças entre *ritmo* e *metro*. Em sua investigação, Heller mostra através da obra de Benveniste, como a ideia de regularidade, em um contexto pré-platônico do pensamento grego, estava ausente da ideia de ritmo; este se associava a uma “maneira particular de fluir”. É especialmente a partir de Platão que se associa uma ordem e uma lei ao ritmo.

Interessante observar que mesmo a ideia platônica de ritmo como ‘movimento regrado’ não conduz necessariamente a uma concepção simétrica de tempo e de espaço [...] de onde a ideia de fluxo parece ser mais interessante para a compreensão do fenômeno rítmico que a ideia de uma duração quantitativamente regulada (ou métrica) [...] o primeiro e mais amplo significado de ritmo é a maneira com que um evento flui no tempo (ibid., p. 26).

Esta “maneira particular de fluir” se aproxima muito da ideia de *flow* (termo que pode ser traduzido por *fluxo*), donde se depreende particularidades expressivas de cada MC.

É na sutil diferenciação das durações e ênfases do discurso que encontramos a expressão artística em música. O que e como da comunicação se combinam num

---

<sup>25</sup> Termo muito utilizado no contexto “nativo”, mesmo aqui no Brasil, em conversas sobre as habilidades dos MCs, ou de outros artistas e esportistas relacionados às culturas de rua – é um termo muito presente no contexto do *skateboard* e do *graffiti*, por exemplo. Por isso opto por não traduzir o termo.

grande complexo informativo, no qual o como assume uma função essencialmente expressiva e qualitativa (na verdade, o que e o como fundam-se mutuamente na expressão, como veremos adiante; um não precede o outro no tempo, um não é a origem ou a causa do outro; ambos organizam-se conjuntamente, simultaneamente) (ibid., p. 28).

A maneira particular de fluir está intimamente conectada com o entendimento do tempo. O autor traz a referência de P. Ricoeur, em seu trabalho sobre tempo e narrativa, onde afirma que “O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” (RICOEUR, 1994 *apud*. HELLER, 2006, p. 28). O tempo não é algo em si; “ele nasce da minha relação com as coisas” (MERLEAU PONTY, 2011). Dessa maneira, no caso do rap, o *flow* passa por uma articulação narrativa do tempo. Essa sensação temporal, qualidade do movimento, é o que o autor caracteriza como ritmo.

Em relação a esta discussão, um aspecto interessante no contexto do rap são as “representações imagéticas” criadas por MCs ao se referirem ao próprio *flow* – recurso que ganhou mais espaço na produção musical dos MCs no Brasil, de maneira mais explícita, mais recentemente. Diversos MCs trazem palavras, conceitos, imagens para auto-denominar seus próprios *flows*: ajudam a construir o que seria seu próprio *flow* em termos de sensações/expressividade – ou, como dito por Heller, o movimento em si. Um exemplo: na música *Pólen*, da dupla belo-horizontina Hot e Oreia, onde Hot rima:

...A língua dela me molha, me dá uma toalha / Minha barba cresce rápido, é o *flow*  
navalha/ Te peguei na falha, cortei na raiz....

Ou na música *UFA*<sup>26</sup> de Djonga, com participação de Sidoka, onde Djonga introduz o verso de Sidoka com um breve interlúdio que se repete: “liga pro Sidoka pra trazer aquele *flow*/aquele *flow* aquele *flow* aquele *flow*”. Sidoka é um artista já conhecido por construir de maneira muito percussiva suas rimas, abrindo mão de significados claramente coesos em seus versos em prol de um *flow* ritmicamente muito rico.

Como dito por Heller,

A sensação rítmica deve ser necessariamente uma vivência espontânea, uma compreensão primeira, uma intenção anterior a qualquer verbalização, uma organização do todo em função de uma intenção musical. Pois o ritmo é uma compreensão primitiva do tempo que nós exercemos com o corpo, antes mesmo de representá-la com o pensamento (HELLER, 2006, p. 42).

Essa “vivência espontânea” está ligada a uma relação performática que o rap traz entre quem rima e quem ouve. Os *bragadoccios* envolvendo os *flows* não são feitos apenas de

---

<sup>26</sup> Disponível em < [https://www.youtube.com/watch?v=tjD5\\_9idOVs](https://www.youtube.com/watch?v=tjD5_9idOVs) >

maneira direta, como no exemplo citado, mas das mais distintas e criativas formas poéticas. Outro exemplo vem da música *Coretando Notas*<sup>27</sup>, do MC carioca Gxlden:

...Nós faz aquele gostinho diferente, tipo Caldo Knorr / Olha ‘comec nó’<sup>28</sup> faz as  
linhas dar nó...

As linhas escritas pelo MC dão “nó” através de sua expressividade oral – através de seu *flow*. O *flow* é culturalmente trabalhado como um estilo próprio, movimento que possibilita experiências musicais distintas. Um produto cultural que ganhou muita força nos últimos anos no rap brasileiro foram as *cyphers*. As *cypher* denominam originalmente qualquer roda, seja de dança ou de rima, onde diversos dançarinos/MCs demonstram suas habilidades sobre uma mesma base musical. No caso aqui especificado, ganharam muito destaque os vídeos que traziam a dinâmica das *cypher*, onde diversos MCs rimavam versos mais “livres” sobre uma mesma base instrumental, cada um demonstrando sua abordagem, seu *flow*, um em seguida do outro.

O que se delineia aqui é que o rap se desenvolve enquanto um *complexo sistema expressivo e poético*, que pensa e repensa a si mesmo em seu próprio acontecimento (seja nas próprias letras e disputas colocadas, seja nos canais midiáticos dedicados a discutir incontáveis aspectos relativos ao rap) em constante mudança e atualização, em um diálogo (ou melhor, em uma dinâmica de antífona) entre tradição e contemporaneidade, entre passado e futuro, entre raiz e frutos. As tentativas de enquadrar o rap a partir de algum de seus momentos específicos geralmente falha, justamente por não se debruçar sobre as dinâmicas que movimentam a cultura. Este complexo sistema se constrói em torno de jogos poéticos, metáforas, e complexas relações entre o/a MC e suas rimas, como fica claro no exemplo relativo ao *flow* e suas inúmeras definições, entendimentos e a maneira como são referenciados nas músicas. O *flow navalha* de Hot é uma constatação performática em relação a todo um universo de referências a *flows*, bem como a todo um universo de *flows* praticados e vividos musicalmente e cotidianamente; também é uma construção feita com uma característica pessoal que nesse caso é bem verdadeira (o fato de sua barba crescer rápido); enfim, uma constatação que se firma e afirma em um universo de disputa que é compreendido

<sup>27</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=eqmLJKQkHw> >

<sup>28</sup> Jeito caracteristicamente carioca de se dizer “Como que nós”, juntando-se as palavras “como que” – comec, e “nós” sendo pronunciado com o R no final – “nór”, e criando um efeito rítmico/poético muito sofisticado na rima com a marca de temperos Knorr, e com a rima subsequente “dar nó”.

corporalmente por aqueles que participam daquele jogo. *Jogo*, aliás, é outro termo muito comum nas músicas e nas conversas sobre as dinâmicas que envolvem o rap, em seus diversos níveis poéticos, políticos, conflitivos, financeiros, mercadológicos e etc., utilizado tanto de maneira afirmativa quanto de maneira pejorativa – o *rap game*.

Assim, as letras de rap, as discussões nas mídias especializadas, as conversas de bar entre pessoas que acompanham o rap, em grande parte se constroem em torno de dinâmicas muito especializadas e complexas de referências internas, disputas em curso, acontecimentos históricos para o rap, rimas e frases musicais famosas, instrumentais consagrados que são reutilizados ou remixados infinitamente com novas rimas, rimas que são remixadas sobre novos instrumentais (é prática comum no rap o lançamento das músicas em versão instrumental e a capela, de modo a permitir e estimular essa prática do remix – alguns pontos da relação entre a cultura do rap e os desenvolvimentos tecnológicos e as dinâmicas de circulação de informação vão ser desenvolvidos com mais atenção mais à frente na dissertação). Enfim, quando falamos sobre cultura hip hop e especialmente sobre a cultura do rap, torna-se proveitosa a discussão proposta por Muniz Sodré (2017) em torno de um *pensar nagô*, na esteira do que já foi trazido em relação às dinâmicas afrodiáspóricas:

De fato, no *continuum* da ancestralidade, o que entendemos como *ética* não se resume a um conjunto codificado de regras de conduta (o ajustamento moral dos usos e costumes) em função de um bem, e sim toda a envergadura das realizações transtemporais de um grupo humano guiado pelo brilho de sua verdade própria e pelo apelo de sua *dignidade*, isto é, da regra ancestral instituída ao mesmo tempo em que se fundou o grupo (SODRÉ, 2017, p. 113).

A relação entre ética e princípio, nessa proposta de pensamento nagô, não passa por regras basilares externas ao corpo, externas ao sujeito, *escritas* em alguma tábua ou eternizadas em um livro: “o pensamento nagô implica uma *liturgia corporal*” (id., p. 115). Não significa dizer que a cultura não tem história, material e imaterial; significa pensar sob outra ótica a dinâmica de relações entre tradição e existência presente.

Na dinâmica nagô, a identidade (o caráter, o temperamento, a personalidade) não é codificadamente substancial, mas compassível ou coerente com uma continuidade lembrada – por mensagens, apelos, respostas – e reinterpretada. É o gesto afirmativo de uma ‘autenticidade contemporânea’ [...] Por isso, é imperativo acolher os paradoxos ou o que se configura como contraditório na pluralidade das versões ou das narrativas historiográficas [...] Nessa temporalidade, importa muito pouco a data, muito pouco o realismo obsessivo dos fatos, e sim a narrativa de uma experiência existencial veiculada por famílias, vizinhos, conhecidos, toda a gente afim a uma comunidade (ibid.).

Quando falamos do Hip Hop e do rap, falamos de dinâmicas de produção contínua. O Hip Hop, como já dito, é usualmente abordado em relação a seus quatro elementos basilares,

que seriam suas expressões artísticas principais: o DJ, o MC, o “grafiteiro” (*graffiti writer*) e o dançarino. KRS-One, MC, escritor e pensador da cultura Hip Hop, traz em seu discurso uma noção de ação e continuidade a cada um desses elementos artísticos: descreve não quatro, mas nove elementos básicos que constituem o Hip Hop. Os quatro já citados seriam o *DJing*, o *emceeing*, o *graffiti writing*, e o *breaking*. Assim, contrasta uma concepção dos elementos enquanto bases estanques para uma visão de ação, de trabalho e performatividade contínua.

Quantas vezes esquecemos que a vida vivida pelo Hip Hop é uma performance [...]? Hiphoppas sintonizados vivem a vida como uma grande performance. Quando estamos no trabalho, estamos performando. Quando estamos com a família, estamos performando (KRS-One, 2009, p. 149).<sup>29</sup>

Além dos quatro elementos já citados, os outros trabalhados por KRS-One são: o *beatboxing* (estudo e aplicação da música corporal), o conhecimento de rua (estudo e aplicação da “sabedoria ancestral”), a linguagem de rua (estudo e aplicação da comunicação de rua), a moda de rua (estudo e aplicação de tendências e estilos urbanos/*street fashion*), e o empreendedorismo de rua (estudo e aplicação do “mercado justo” e do gerenciamento dos negócios do hip hop)<sup>30</sup>. KRS-One apresenta esses nove elementos (como não poderia deixar de ser) na música *9 Elements*, parte do álbum *Krystyles*, de 2003. Diversos desses elementos que compõem o Hip Hop enquanto performatividade contínua surgem de diversas maneiras nas trajetórias (*caminhadas*) dos/das MCs com quem convivo/convivi, bem como aqueles/aquelas com quem conversei de maneira mais aprofundada na realização dessa pesquisa.

Entender um pouco mais essas dinâmicas e éticas pode ajudar a entender algumas inflexões constantes e “polêmicas” que surgem em relação a certos MCs e seus trabalhos musicais em relação ao que se “espera” de um rapper/do rap. Ajudam também a entender a construção musical de um/uma MC, e de que maneiras essas construções musicais constituem o gênero musical do rap.

---

<sup>29</sup> “How often do we forget that the Hip Hop-lived life is a performance [...]? Attuned Hiphoppas live life as a great performance. When we are at work we are performing. When we are with family we are performing”.

<sup>30</sup> Informações colhidas também no site < <http://acervobf.bocadaforte.com.br/reportagens/krs-one-os-9-elementos-da-cultura-hip-hop.html> > acessado em 10/11/2019.





### 3 - NARRATIVAS MUSICAIS

#### 3.1 - BRISA FLOW DE LA CORDILLERA

Assim que saí de Florianópolis com destino a Belo Horizonte, para iniciar meu período de pesquisa de campo, passei primeiro por São Paulo/SP e Limeira/SP. Fiz contato e combinei um encontro com a MC Brisa Flow, a quem conheci primeiramente em Belo Horizonte, mas sabia que há algum tempo vivia ali em SP. Brisa traz o Flow em seu próprio nome artístico. Sobre isso, ela conta que

*Como eu disse, sempre pirei em fazer esses 'free'[freestyle, improvisado], que era 'free', né. Inventar músicas e melodias, inventar melodias voltando da escola pra casa a pé. Que lá o ônibus não vai em casa. Aí eu encontrei no Duelo esse rolê pra levar os bagulhos que eu pirava durante a semana. Mostrava meu caderninho de rimas pro Nil, e aí foi isso, foi só crescendo, empoderando, e aí virou Brisa, Brisa Flow. Acho que coloquei Brisa Flow na época porque eu tinha uma baixa auto estima com minha identidade, que foi uma coisa recente. Eu falo assim, em tempos de vida de existência aqui na Terra, nesse tempo que to vivendo, a quantidade de tempo de empoderamento e auto estima, ela está se construindo ainda... durante muito tempo eu tinha vergonha do meu nome. Meu nome é Brisa de la Cordillera. Collio, que é meu sobrenome, que significa gavião colorido, pelo que pesquisei. Mas eu botei Brisa Flow, não que seja feio, mas eu gosto hoje de usar o Brisa de la Cordillera Flow... se pudesse usava Brisa de la Cordillera Collio Flow, que aí vem todos os encantados no nome, inclusive os da rua que a gente vai conhecendo. Que Brisa Flow é essa vivência da rua, Brisa de la Cordillera é minha vivência nome, ancestralidade, família, identidade, a cordilheira dos Andes. E o Flow é isso, da rua, que foi surgindo. (entrevista com o autor, 23/05/19).*

A identidade a que Brisa se refere está relacionada com a etnia Mapuche – conforme contou, seus pais saíram de onde viviam e se mudaram para o Brasil na época do regime ditatorial chileno. Nosso encontro para a entrevista, primeiramente, aconteceu em um ensaio que ela fazia com sua banda para um show que se realizaria três dias depois. O ensaio acontecia em uma casa localizada no bairro Pacaembu, uma região considerada nobre da cidade de São Paulo. A casa, bem como quase todas as outras casas no entorno, era enorme. Depois compreendi que a casa funcionava em uma dinâmica coletiva, com algumas pessoas moradoras, e outras que utilizavam espaços da casa como ateliê de trabalho. Contaram que diversas casas naquela região funcionavam dessa maneira, espaços que estavam muitas vezes abandonados e que conseguiam ser locadas por um preço mais em conta. Este movimento também era motivado pela presença de uma faculdade de artes ali perto.

Depois do ensaio, pegamos o metrô e fomos para uma parte mais central da cidade, e Brisa me convidou para ir a uma exposição que estava em cartaz no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) de São Paulo. A exposição se chamava *Vai Vém*, e era composta por diversas obras artísticas, objetos novos e velhos, livros, imagens, todas relacionadas com a figura da rede (de deitar). A rede é um artefato que se faz presente nos mais diversos tempos e espaços no território que entendemos como brasileiro, atravessando, de maneira muito intensa, diversas culturas indígenas, ribeirinhas, sertanejas; através da rede, a exposição construiu diversos cenários sobre sinceridade, autenticidade, afeto, culturas indígenas, negritude, mistura, exploração, resistência. A exposição contava com obras de arte de autoria de diversos artistas indígenas contemporâneos; alguns deles eu tinha tido contato (com as pessoas e suas obras) principalmente através da exposição MIRA – Mostra de Artistas Indígenas Contemporâneos, realizada durante os anos de 2013 a 2015 na cidade de Belo Horizonte. A Brisa também conhecia e tinha familiaridade com vários desses artistas, bem como faz parte da construção desse movimento de jovens artistas de diferentes etnias de povos originários da América do Sul, que vêm dialogando e construindo espaços coletivos de produção e apresentação de trabalhos, de discussões, enfim, de comunidade; a partir dali surgiram algumas das questões de nossa conversa, em torno de identidade, resgate, do seu reconhecimento enquanto artista mulher indígena contemporânea, bem como em relação às representações colonialistas que a ciência, a arte, a literatura, o olhar “branco” construiu e ainda constrói em relação a “outros” corpos.

Brisa relaciona, na construção de seu nome artístico, duas vivências que em um primeiro olhar poderiam se mostrar distintas, mas que se fundem no processo da MC. Esse processo de pesquisa, construção, mudança, está no nome, na sua musicalidade, em seu corpo, em seu movimento, em seu *flow*. Interessante aqui, contudo, é notar a relação direta feita entre a ideia mais abstrata e conceitual de *flow* e uma materialidade – traços de musicalidade urbana do rap, da *rua*. Adam Bradley (2009) cita o MC Q-Tip, membro do importante grupo de rap *A Tribe Called Quest*, que em entrevista remonta aos momentos em que percebeu que a sua voz agia como um instrumento dentro da composição musical do rap, junto com a batida. A “palavra rimada” traz consigo relações distintas entre a voz e o instrumental na música, em relação ao que se convém chamar de palavra cantada. Bradley chama isso de *relação rítmica dual*, que se desenvolve entre as rimas e a batida instrumental, em nível de cadência rítmica, *flow*, “clima”, bem como diversas outras definições “imprecisas” que envolvem a música e sua instrumentação em nível de timbre, de sensações.

O timbre (associado à intensidade), caracterizado como a singularidade “colorística” de uma determinada onda sonora produzida por determinado instrumento ou elemento (WISNIK, 2017), é o que fenomenologicamente singulariza o som, ao mesmo tempo em que é marcado por uma impossibilidade conceitual. Quando José Miguel Wisnik fala do timbre como a *cor* do som (p. 26), fala sobre sensações, o que imprime uma característica relacional ao timbre. Esta conceituação incerta e ao mesmo tempo culturalmente compartilhada pode ser utilizada para um paralelo em relação à relação rítmica dual colocada por Bradley, que envolve os timbres da voz e dos elementos da base instrumental, mas que constrói sensações que não se prendem a esses elementos em separado.

A *rua* pode ser considerada um dos termos chave que orbita em torno desse universo musical-corporal-motriz-estético-político do rap, presente de diversas formas nas letras, fotos, videoclipes, capas de disco, elaborações filosóficas (como os nove elementos de KRS-One)... A ideia da rua remonta a toda uma discussão sobre espaço público, sobre sentimento de pertença, sobre encontros, dinâmicas políticas e de mobilidade urbana, discussões estas que não seriam todas satisfatoriamente desenvolvidas aqui. Toda essa discussão conceitual, no entanto, se condensa simbolicamente na frase de Brisa, que relaciona o Flow em seu nome com a sua *vivência* na rua; ou quando, em conversas com amigos envolvidos com o skate, eles descrevem o estilo desenvolvido por determinado skatista como sendo um estilo “*rua* purinho”; ou quando peço opinião para alguns amigos sobre um som que acabei de escrever, e um deles me diz: “ficou *rua*”. Ou quando Mano Brown rima na música “Vida Loka parte 1”, dos Racionais MCs, o clássico verso:

*...Mas na rua ‘né’ não / Até jack tem quem passa um pano  
Impostor, pé de breque / Passa por malandro...*

A rua surge de inumeráveis maneiras em letras de rap, muitas vezes sendo colocada em relação à vivência da cidade grande, da *correria* por dinheiro, dos encontros e acontecimentos mais diversos e inesperados possíveis, onde diversas outras éticas determinam comportamentos e sentimentos. Relaciona-se com espaços, mas também com tempos/temporalidades, com estéticas, com as próprias caminhadas de maneiras complexas. Segundo poetas da cidade de Florianópolis, “a rua declama” (grito dado no momento da realização de alguns saraus de rua na cidade); “a rua cobra”; “a rua sabe”. Dissecar este “conceito” talvez seja arriscado – a ideia de colonizar o entendimento de determinada

vivência através de um conceito é justamente o que é questionado pelos movimentos fenomenológicos, “nagôs”, conforme Sodré, ou mesmo Mapuches, conforme traz Brisa em sua fala. O que vale aqui é ressaltar a sua importância e a ideia de que este entendimento sobre a *rua* é compartilhado, em diversos níveis, de diferentes maneiras, por diferentes pessoas.

Brisa lançou o seu primeiro álbum *Newen* (“força”, na língua do povo Mapuche) em 2016, e em outra entrevista, disponível no Youtube<sup>31</sup>, afirma que foi um disco feito por uma mulher que tinha alguns ideais, mas que ainda estava amadurecendo em sua auto-estima, segurança, e empoderamento. Em 2018, lançou o seu segundo disco, *Selvagem Como o Vento*, onde, segundo a mesma entrevista, mostra esse período mais confiante e maduro, onde trabalha mais com a sua vivência de “ficar viva”, deixando passar “ilusões” e “inocências”.

A última vez que havíamos nos encontrado antes da realização da entrevista fora em uma apresentação sua realizada em uma festa no bairro Coqueiros, no continente florianopolitano, em novembro de 2018. Foi em uma festa de rap só com mulheres na composição do *line-up*, tanto nos shows quanto nas discotecagens – algumas da cidade de Florianópolis, bem como duas convidadas de fora: Brisa Flow, e Bivolt (SP). Em um momento em que a Brisa, iniciando seu show, perguntou sobre a qualidade do som e do microfone para o público (uma forma de estabelecer uma interação direta entre MC e plateia, quebrando de cara esta pretensa separação entre público e palco/artista; que também mostra a experiência da Brisa de saber a mesa de som nos shows de rap correm muito risco de “desajustes”), eu levantei o dedo pra cima, como se indicasse um pouco de aumento do volume do microfone. Nesse momento ela me reconheceu e deu um “salve”, surpresa pelo nosso encontro em Santa Catarina: “Abu, é você? Rap nacional na casa”. Fiquei surpreso também com o salve, pois já fazia um bom tempo desde que havíamos nos encontrado pessoalmente pela última vez.

Depois do show, pudemos conversar durante a noite na festa, até começar a amanhecer; dali fomos (Brisa, eu, as mulheres envolvidas nos shows, bem como algumas outras pessoas) a uma praia no sul da ilha, continuar a conversar enquanto o dia de domingo ia se materializando. Em meio às conversas, em algum momento uma das mulheres ali presentes fez um comentário/piada utilizando algo que eu havia dito e o fato de eu ser homem (não me lembro bem qual era o contexto exato da conversa). Dei risada, no que a Brisa arrematou: “Tá rindo de que? Um pouquinho de misandria você aguenta né?. Essa colocação ganha intensidade quando fica claro que, especialmente no contexto do rap, a misoginia

---

<sup>31</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m-QpojTayNO> acessado em 14/10/2019.

praticada pelo homem é e sempre foi presente. Geralmente esta misoginia é remetida às letras que trazem ideias de objetificação sexual e desrespeito à figura da mulher na sociedade. Mas mais do que isso, o rap demonstra-se misógino em suas dinâmicas materiais – ou poderíamos dizer que as pessoas que constroem o rap e a cultura hip hop o fazem reproduzindo estruturas e condições misóginas. Brisa traz esse ponto em nossa conversa a partir de sua vivência no Duelo de MCs nos seus anos iniciais: a relação complexa entre os processos políticos de construção do espaço público e a vivência da rua, a percepção das dificuldades encontradas pelo fato de ser mulher, tudo isso no seu processo de se reconhecer como uma MC:

*...aí o Duelo mudou tudo também. Era um espaço de convivência muito da hora. Principalmente essa época que passei, pra mim, foi muito boa. Compartilhei com muita gente da hora, a discussão política também era presente, e isso ajudou muito nos processos de desconstruir, construir, trocar ideias... e foi um empoderamento. [...] E aí eu fui levar a sério mesmo acho que no Duelo, tipo "isso aí sou MC". E principalmente me afirmar como mulher, porque rolava muito essa invisibilidade, né. Tipo, eu tinha que ficar pedindo pra galera... "eu rimo, me bota", ninguém nunca me botava. Os caras eram bem machistas nesse sentido de invisibilidade. Tava bem no meio de quase todas as reuniões, vendo o rolé acontecendo, vendo o Duelo acontecendo, eu queria fazer parte, cantar, e acho que em geral o machismo, é estrutural né. Hoje acho que a galera deve ser de outra forma, mas na época era fôda, assim. E aí, várias outras questões, de querer viver da música, querer fazer faculdade, pra ser uma das primeiras mulheres a ter faculdade na minha família. Querer essa retomada, essa hackeada no sistema, aí fui nessa brisa de vir pra São Paulo.*

A “denúncia” aqui colocada não invalida, no discurso de Brisa, a importância do Duelo de MCs e de sua vivência nesse espaço para sua formação enquanto pessoa, mulher, MC. Todos são lados da mesma moeda. O Duelo de MCs é um espaço de encontro da cultura hip hop, com protagonismo principal para a batalha de improviso de MCs, mas que envolve todas as artes componentes da cultura hip hop: o DJ, o graffiti (toda edição traz um/a grafiteiro/a realizando pinturas ao vivo nas pilastras do viaduto), a dança. O evento acontece, hoje em dia, quinzenalmente, domingo à tarde, embaixo do Viaduto Santa Tereza, localizado no chamado “baixo centro” de Belo Horizonte. O Duelo de MCs tem uma história de 12 anos, que começou com o chamado “skate sound system”, onde eram colocadas duas caixas de som pequenas sobre um skate para a realização das batalhas de improviso na Praça da Estação. Um ano depois, o evento passou a acontecer embaixo do Viaduto, semanalmente nas sextas-feiras à noite, e rapidamente ganhou notoriedade e público. Tornou-se assim um grande referencial para a cultura hip hop de Belo Horizonte e do Brasil, espaço de encontros e efervescência onde muitas pessoas que hoje constroem a cultura hip hop tiveram ali seu primeiro contato

com essas artes e ideias. Meu primeiro contato com o hip hop enquanto acontecimento material foi ali; o coletivo Família de Rua, responsável pela organização do Duelo de MCs, carrega visões e entendimentos sobre a cultura hip hop e o rap que são defendidas pelos mestres de cerimônia que apresentam o evento, e foram repassados a muitas pessoas que tiveram ali sua escola. Esse entendimento passa pela concepção de cultura hip hop a partir de acúmulos de conhecimento e elaborações feitas por gerações anteriores tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, que têm a ver com a busca constante por conhecimento e auto superação a partir do respeito. Nesse sentido, as discussões políticas e a ideia de responsabilidade sempre foram muito trabalhadas pelo grupo, tanto internamente (como colocado por Brisa) quanto na relação com o público, em inúmeras ocasiões que pude presenciar ao longo dos anos.

Durante a nossa conversa, em certo momento passamos pelo assunto da própria conversa que ali acontecia; da própria antropologia e seus modos de se fazer, de construir conhecimento, conectando todos os pontos que conversamos e que ainda iríamos conversar.

*Acho que a gente contar nossa história, não sendo objetos, mas sendo sujeitos, é muito massa. Essa é minha ideia da arte educação, que passa por antropologia também, mas a nossa antropologia... é que eu não gosto de falar esse nome, porque ele lembra aquela violência que a gente viu na exposição da Vai Vem, né. É uma observação do tamanho dos nossos corpos, essa imagem de como a gente era retratado, que traz esse pensamento do exotizado, né. Ninguém veio e ficou estudando e estereotipou o homem branco que veio na época da colonização, porque, se for parar pra pensar, ninguém usa as mesmas roupas que os portugueses ou espanhóis usavam quando chegaram. Todo mundo usa outras roupas. Já tem influência da nossa cultura também, e de outras mil culturas, né. Mas a galera estereotipa a cultura indígena, a mulher indígena, a pessoa sem roupa, preguiçosa, né, que eles falam, burra... esse rolê de "facilmente enganada", que não é nada disso. Imagina. A gente está a 500 anos de invasão resistindo, como que a gente é burro? Tipo, resistindo, mantendo, isso que a gente viu na exposição hoje, é o bagulho vivo, de outras formas, reinventando.*

*Volto a aquilo que a gente estava falando, sobre o plano. Os planos de sobrevivência. [...] Se não der certo, vou traçar outro plano, e outro, e outro. E é muito o rolê do periférico também, que é o rolê de se reinventar, que é o rap também. Eu acho que o rap vai reinventando formas de continuar sendo um tráfego de informação, com outras musicalidades, porque o mundo vai girando. E aí o rap vai tendo influências de outras culturas, outras musicalidades também. E como a gente se reinventa? Porque beleza, eu canto rap, mas eu sou a Brisa de la Cordillera, a Brisa Flow, que está passando e atravessando todos esses bagulhos. Se a arte é uma referência ao tempo e ao espaço que estou vivendo, não tem como o meu rap não ser. Aí vira uma música que é uma contação de história, que volta na cultura indígena. Então eu não vejo como separar as coisas. É uma oralidade, microfone na mão, MC, é uma forma de contar umas histórias que não foram contadas, resgatar uma identidade que não existe mais aos olhos de outras pessoas... então é meio que também deixar escrito algo em forma de som, criar umas revoluções... é meio anárquico esse pensamento que eu tenho, mas eu defendo mesmo, acredito em movimentos sociais, coisas que dá pra se valorizar nesses movimentos, mas eu ainda acredito muito nas revoluções pessoais para as coletivas, e coletivas para as pessoais, uma atravessando a outra. E acho que o rap é esse despertar, você está ali com*

*seu foninho, indo pro seu trampo, tá vivendo aquela estrutura, várias coisas te atravessando, a estrutura do trampo, o tempo político que estamos vivendo, as relações, e aí a música do MC te atravessa nesse sentido, então ela troca com você várias experiências. Querendo ou não, é uma história sendo contada, você se identifica ou não, passa pra alguém que se identifica... e assim o rap tem se reinventado, não só no Brasil né, mas em toda a América Latina.*

Os processos de reinvenção e sobrevivência associados a um passado escravagista e conectados ao Atlântico Negro por Paul Gilroy (2012) e que se fazem presentes no rap, também se mostram intrínsecos à construção da Brisa – sobreviver a 500 anos de invasão, resistindo, em diferentes formas e imagens, contando histórias e construindo relações: a música do/da MC existe na medida em que atravessa outras pessoas, em diversas situações e contextos. O despertar no rap citado por Brisa está ligado ao seu processo como pessoa/MC e também está ligado a quem ouve sua música: esta relação que é intrínseca a toda expressão musical ou artística, enfim, intrínseca à linguagem, ganha contornos singulares no rap. O atravessamento, a identificação que constrói pontes, ressonâncias complexas entre ouvinte e MC, é elemento primordial na cultura musical do rap – e esse atravessamento envolve elementos estéticos da música, envolve a relação construída pelo ouvinte entre o que está sendo rimado e por quem está sendo rimado, envolve um universo estético e de sensações em torno daquela música, condensados na ideia de um som “bater” ou não “bater”. Este é o termo que mais surgiu em todas as entrevistas que realizei para esta pesquisa, como também é jargão presente em incontáveis situações e contextos onde a conversa girava em torno do rap, de algum/a MC em particular, de alguma performance específica ou do conjunto da obra de algum artista.

*...o rap é isso, vai atravessando esses estereótipos. Uma música que fala com você... todo mundo que ouve um rap da hora se movimenta naquela música, o corpo mexe, bagulho muito louco. [...] O que eu não curto, que são os que eu nem escuto, porque... tem muito essa brisa do "bagulho bater", tipo a gente estava na exposição agora, e aí você falou daquele filme que eu não tinha visto, o bagulho bateu na hora, 'plau'. E eu sinto isso com muitos raps, e outras músicas... e tem umas que não batem. E no meu ponto de vista, analisando porque não bate, acho que é por isso, de ficar na vibe de querer ser uma coisa que não é, entendeu. E aí é o que a galera chama de fake, sei lá, não sei se gosto dessa palavra, mas sei lá, não me mexe. É foda que aí a gente entra nessa discussão do que é arte e o que não é, o que é rap e o que não é, o que é verdadeiro, o que é real, e não é essa análise. Eu acho que arte é esse bagulho, se mexeu com você, pra você é arte. Mexeu com algum tempo e espaço da sua vivência, pra você aquilo é arte.*

Nesse ponto, a verdade ganha contornos eminentemente relacionais, ligado a relações corporais – relações de *sinceridade* na construção do real, para voltar aos termos de John Jackson Jr. (2005). Ser real é um acontecimento; atravessamento daquelas rimas feitas por

aquela voz e chegando àquele ouvido. Quando fica explícito que aquela rima “tenta ser o que não é”, pode-se transpor para o/a MC tentando ser o que não é; isto, contudo, não diz respeito a verdades factuais ou histórias inventadas mirabolantes sendo ditas nas rimas. A verdade é um atravessamento sensorial, a rima que bate e que você sente. E isto diz respeito a relações estabelecidas entre a música, a rima, a performance, quem rima e quem ouve.

### 3.2 - DELATORVI

Outro MC com quem cheguei a encontrar para conversarmos em relação à pesquisa foi Delatorvi. Delatorvi é um MC da cidade de Nova Lima, município colado em Belo Horizonte. Lembro-me de ver suas primeiras produções na internet quando eu também estava começando a produzir meus primeiros sons, por volta de 2014/2015. Suas letras, já naquela época, traziam de maneira contundente pautas raciais. No ano de 2016, Delatorvi lançou sua primeira *mixtape*, HNMB (Homem Negro, Mundo Branco), e em 2017, o seu primeiro álbum, *A Vida de Emmett Till*. Em 2018, lançou seu segundo álbum, *Gospel Gang*. Foi durante o ano de 2018, especialmente a partir desse álbum, que Delatorvi ganhou mais notoriedade para além da cena musical de Belo Horizonte e do estado de Minas Gerais. O disco teve participações da Brisa Flow, bem como do MC Makalister, oriundo de São José/SC.

Os títulos dos discos de Delatorvi dizem muito sobre sua caminhada como MC e o que busca trazer em seu trabalho. A pauta racial é explícita em toda a sua obra, mas, como fica claro ao longo da conversa, não se resume ao que é dito nas letras. Falando sobre alguns trajetos em sua vida antes de iniciar a caminhada como MC, Delatorvi contou sobre ter sido estudante bolsista em uma escola particular, onde grande parte dos alunos e professores eram brancos.

*Meus pais sempre falaram dessas coisas comigo, sobre meu cabelo, ele sempre foi militante. Desde novo eu já sacava essas coisas tudo. Meus irmãos mais velhos me aplicavam Racionais, então desde novo eu sabia, Wu-Tang Clan, ouvia... o rock eu sempre tive próximo, apesar de não ter tanta ligação com a linhagem racial, mas meu irmão sempre falava de Jimi Hendrix, Chuck Berry, eu sempre fui pegando esses trem... Cassiano, esses bagulho. Então como na minha família é maioria negra, isso sempre esteve bem ativo, eu sempre soube o que são as coisas. Isso é o Hip Hop, demarcar as coisas. O DJ, o B Boy, o graffiti, e o MC. Run DMC, os caras usando Adidas, o marketing... eu tinha isso tudo na mente, então foi fácil pra mim. Eu entendia as rimas em inglês, nunca fiz aula de inglês mas ficava vendo os clipes... eu sempre tive incluso, metia as roupas diferentes ali, fraga. Sempre tive essa liberdade em casa, que é coisa que o brasileiro comum, negro de periferia, não tem, porque ele não toma esse choque de realidade, ele não entende, ele cresce na periferia, com várias pessoas de diversas cores, tamanhos, etc. mas é diferente. Então esse choque pra mim foi positivo. Eu tive depressão jovem, mas foi positivo pra mim como pessoa, identitário, saber o que eu queria fazer.*



*Então eu sempre soube que queria mexer com rap, esses bagulho. Tinha um sarau de poesia, Sarau dos Vagal, vários poetas de BH aí colavam...*

O processo dos saraus de poesia foi muito importante nas vivências que permitiu e na formação artística de diversos e diversas MCs, bem como outros agentes culturais da cidade de Belo Horizonte, especialmente no início dos anos 2010. Nesse sentido, minha trajetória e de Delatorvi se assemelham, na importância dessa vivência dos saraus para o começo de uma caminhada com o rap.

Hoje, Delatorvi constrói uma carreira musical voltada principalmente para o *trap*, que costuma ser identificado como um subgênero dentro do universo musical do rap, mas que existe também por dinâmicas culturais e aspectos musicais particulares. Apesar de nos reconhecermos e conhecermos a “caminhada” um do outro, nunca havíamos conversado pessoalmente – apenas algumas ideias e mensagens trocadas por redes sociais, como o *Instagram* e o *twitter*.

Marcamos de nos encontrar em um *shopping center* na zona sul de Belo Horizonte. Este *shopping* concentra lojas, em sua grande maioria, de alto valor aquisitivo, sejam grifes de roupas, joias ou mesmo alguns restaurantes. Por ironia do destino, nos encontramos justamente na porta da loja *Forever21*, loja varejista que comercializa roupas com cortes modernos e preços mais acessíveis do que a média do resto do *shopping*. A ironia reside no fato de que a música de maior sucesso de Delatorvi, até então, se chama *Para Sempre 21*<sup>32</sup>, e traz, tanto na letra quanto no videoclipe, um confronto irônico com a loja e o que ela representaria:

*Passei na Forever 21 / Mais um enquadro, e tá normal*

*Preto invejado, isso é natural / Barras de ouro, eles passam mal...*

Delatorvi descreve no refrão da música uma perseguição dos seguranças da loja, bem como a recorrência destes acontecimentos com pessoas de pele preta (“mais um enquadro e tá normal/preto invejado, isso é natural”). A desconfiança que transparece condições racistas estruturais de nosso contexto cultural ganha mais uma camada, na medida em que estes corpos pretos têm poder aquisitivo e estão gastando seu dinheiro naquela mesma loja onde continuam sendo tratados com desconfiança.

---

<sup>32</sup> Videoclipe disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ji5wlaGmZLI>> no dia do último acesso, 15/10/2019, o vídeo contava com mais de 259 mil visualizações.

Delatorvi rima, nessa música, sobre uma batida de *trap*, produzida pelo *beatmaker* Nagalli, produtor conhecido na cena *trap* nacional. O instrumental é enérgico e essa música costuma criar as ocasiões de bate-cabeça em seus shows, sendo um dos pontos altos em termos de energia e interação com o público. O *trap* constrói essa energia relacional por caminhos um pouco distintos dos cultivados por outras vertentes do rap. O bate-cabeça é uma interação que ocorre em apresentações ao vivo e que acompanha o rap desde muito tempo e em diferentes vertentes, mas no *trap* ganha em energia, aproximando-se dos *moshpits* de shows de *punk rock* e *hardcore*. Muito se deve ao estilo de produção dos instrumentais, que explora de maneira mais contundente e agressiva as regiões graves das frequências sonoras - como o uso constante dos baixos e bumbos com modulações de 808<sup>33</sup> - bem como BPMs (batidas por minuto) mais aceleradas. A “política” das frequências graves, de acordo com Luana Zambiazzi dos Santos (2017) em seu trabalho de construção de narrativas sônicas acerca da Cohab no bairro Feitoria, em São Leopoldo/RS, é tratada por Steve Goodman, que conceitua a ideia de “baixo materializado”, que trabalha nos limites da audição das frequências graves nas músicas. Assim, essa presença grave das músicas age afetando corpos,

incidindo até as vísceras [...]. Para Goodman (2010), o baixo é materializado porque afeta tacitamente as entidades humanas, de forma sinestésica, ao mesmo tempo em que se transforma em uma *máquina de guerra*, em seu sentido deleuziano, na penetração viral dessas sonoridades na música ocidental – uma inversão de poder entre os historicamente subalternos, a partir de uma característica sonora proveniente da diáspora negra (ZAMBIAZZI DOS SANTOS, 2017, p. 106-107).

Um ponto interessante para o qual Luana Zambiazzi dos Santos chama atenção é o cuidado a se tomar com as “nuances interpretativas de uma escala microssocial”, no caso de sua construção de narrativas sônicas em relação a um bairro. Assim, ao mesmo tempo em que ressalta a importância da colocação de Goodman para este aspecto “ontológico” do som, destaca as implicações contextuais do campo de pesquisa. No caso de sua etnografia, a autora diz que a relação do rap (e demais sons que ressaltam as frequências graves) com os carros equipados com sons altos, os roncões de seus motores, ajuda a atrelar tais sonoridades a uma narrativa de ser de “gente de fora”, e este aspecto atravessa a relação construída entre os moradores e moradoras do bairro para com as diversas manifestações musicais e sonoras, configurando distinções entre os sons da escola de samba e do rap, por exemplo, ainda que

---

<sup>33</sup> O nome 808 refere-se à *drum machine* Roland TR-808, uma das primeiras a se popularizar, no início dos anos 1980. Esta *drum machine* ficou marcada por suas possibilidades de modulação dos baixos e *kicks* (bumbos). Esse equipamento teve grande impacto na cultura musical do hip hop, bem como de outros gêneros eletrônicos. Hoje, estas notas moduladas de baixo e bumbo são reproduzidas e reconstituídas principalmente por programas digitais, mas a referência ao nome desta máquina se eternizou.

estes compartilhem da “narrativa da diáspora africana” (diferenças localizadas, nesse caso, principalmente na relação entre o som acústico e o som mecânico).

Estas nuances em uma escala microsocial, contudo, também ressoam de distintas formas em (e a partir de) outros contextos, como demonstra Zambiazzi dos Santos em sua narrativa etnográfica. A experiência de racismo que Delatorvi traz em sua música é uma denúncia narrada/realizada musicalmente, no caso do rap, pelo jovem negro e periférico em diversas partes do Brasil e do mundo. Estas ressonâncias se conectam aqui com as propostas trazidas pela autora a partir da provocação de Comaroff e Comaroff: “É possível empreender uma etnografia em uma escala bizarra e em múltiplas dimensões?” (2003, p. 147 *apud* ZAMBLIAZZI DOS SANTOS, 2017, p. 145). No caso do Delatorvi e de sua música *Para Sempre 21*, são múltiplas as ressonâncias e linhas que compõem esta malha: a relação de Nova Lima com a capital Belo Horizonte; a relação desta com o cenário do rap no “eixo Rio-São Paulo”, bem como com as outras regiões do Brasil; as relações possibilitadas musicalmente com diversas partes do mundo, em especial os EUA e com o mercado fonográfico e audiovisual do rap e do Hip Hop; a loja *Forever21*; os atravessamentos das questões de raça e suas dimensões materiais e contextuais, seus entrelaçamentos e distanciamentos em relação a outros discursos e narrativas sobre a racialização em outros contextos...

Quando cheguei ao *shopping*, Delatorvi ainda não havia chegado, então resolvi dar uma volta por dentro da loja já citada. Fiquei surpreso com os preços: inicialmente, acreditava que a loja vendia artigos de luxo, pelo fato de que todas as unidades que eu havia visto se localizavam em bairros nobres de grandes cidades, e depois vi que os preços praticados se aproximavam de outras lojas varejistas brasileiras. Quando Delatorvi chegou, comentei isso com ele, no que ele me respondeu:

*Tá vendo? É tudo um jogo estético, mano. E eu tô jogando com isso. ‘Mais um enquadro e tá normal...’ não é normal, não normalizo isso. Eu tô sendo irônico com a questão [...] o pessoal acha que eu tô ostentando. ‘Impulsionando a marca’. Os caras nem entendem, mas o cara que vai ali nas entrelinhas, ele vê que tem algo a mais.*

*‘Fumando prensado / fortaleço a vendinha / foda-se o skunk / não sou trapstar, sou cria’, tô falando dos boy. A ideia de fazer o cara raciocinar. E o trap no Brasil eu acho que tem informação, alguns.*

O *trap* é um subgênero<sup>34</sup> que carrega em sua concepção diversas trajetórias que se cruzam, portanto diversos são os caminhos por onde a história pode ser contada. A história mais conhecida remete às *trap house*, casas-espacos onde grupos se reuniam para fabricar drogas que passam por cozimento (como o crack) e comercializá-las. O subgênero está muito relacionado à parte sul dos Estados Unidos, especialmente à cidade de Atlanta, onde alguns outros subgêneros, como o *bounce* e posteriormente o *crunk*, pavimentaram musicalmente a consolidação do *trap*<sup>35</sup>. Um dos marcos na construção desse gênero é o disco *Trap Muzik*, do rapper T.I., de Atlanta. Lançado em 2003, é visto hoje como uma das pedras fundantes dessa vertente, justamente por ter colocado no título do álbum o que anos depois viria a ser o nome de todo um subgênero musical, nomeando explicitamente esse *lifestyle* das *trap houses*, o tráfico de drogas e o universo simbólico e material desse contexto. O *trap* consolida sua linguagem em torno dessa vivência; assim, grande parte das letras trazem discursos e metáforas que remetem a aspectos que envolvem essa vivência. Delatorvi é um dos expoentes do *trap* no Brasil, hoje em dia. Existe hoje uma intensa discussão sobre os encontros e dissidências entre o *trap* e outras vertentes do rap, em relação tanto a aspectos musicais quanto a aspectos culturais que contornam suas respectivas produções. Uma das discussões mais preponderantes (e potentes, na minha visão) será desenvolvida no próximo capítulo.

Enquanto conversávamos, Eu e Delatorvi fizemos um circuito a pé: saímos da loja e fomos caminhando para uma lanchonete *Burger King*, onde pegamos um lanche. Depois do lanche, seguimos a pé pelo bairro em torno do *shopping*, passamos em uma tabacaria para comprar papeis de enrolar cigarros, e nos sentamos em uma praça movimentada naquele bairro. Depois de um tempo por ali, caminhamos um pouco mais por outras ruas do bairro, e terminamos em uma galeria de arte, onde acontecia uma exposição e uma festa.

*Por exemplo, eu via as paradas que você gravava lá em 2014, 2015, você, a rapaziada do skate, Aji Panca... é referência, tipo a pessoa vê e fala 'pô, os mano daqui da cidade lançando som'. Mas não era um som que batia tanto pra mim, tá ligado...*

Quando afirmou que os sons que o pessoal em BH fazia em 2014 (eu incluso) não *batiam* para ele, Delatorvi conversava comigo sobre a construção de suas referências musicais, a construção de sua musicalidade. Por ser de uma cidade muito próxima a Belo

---

<sup>34</sup> É importante destacar que a ideia de subgênero não pressupõe uma identificação completa: não é o caso de adotar a ideia de um conjunto maior que engloba outros menores dentro de si (parecida com a ideia de “subculturas” trazida pela antropologia urbana em seus passos iniciais), mas de ressaltar vínculos importantes, bem como suas dissidências e movimentos autônomos. Essas dinâmicas estão em constante discussão dentro da cultura, e não cabe a esse trabalho trazer definições e afirmações precipitadas.

<sup>35</sup> Referências disponíveis na série documental *Hip Hop Evolution*, disponível na plataforma audiovisual *Netflix*.

Horizonte, suas vivências em torno do hip hop também giravam em torno da capital mineira. Porém, não encontrava *referências* que o fizessem se sentir parte daquilo, dentro do que era produzido no rap naquela época. Essas referências não dizem respeito somente ao que é dito nas letras, ou à qualidade dos instrumentais, mas a todo um jogo estético, corporal, como ele coloca, que envolve MC e ouvinte. Delatorvi vem incorporar algumas dessas referências através da produção musical do *trap*, inicialmente em artistas oriundos de cidades como Nova Orleans, Chicago e Atlanta. Essas referências também eram alimentadas e atualizadas por artistas de outras cidades do Brasil, como Raffa Moreira, de Guarulhos/SP.

*Você vê o Raffa [Moreira], mano. Raffa, ele fala, "eu tenho lean na mesa/você bebendo cerveja/você é trash tipo sertanejo", ele define muito ali, o padrão Brasil ali. E é o cara que olha pra você estranho mesmo. O trap consegue fazer essa transição ali. O Maka [Makalister] é um cara que tem muito isso também. Um cara que na época que o trap começou, naquele som HB20 com o Raffa e o Klyn, na época quando eu ouvi... esse som é muito louco. Nunca tinha visto ninguém expressando daquela forma, tá ligado. O Zulu, mesmo...o trap conseguiu trazer uma mensagem dentro de uma musicalidade, que não conseguia antes. O rap tava preso, mano.*

Esse sentimento de que o gênero musical estava preso vai de encontro a um elemento que é colocado como princípio vital para o rap: a mudança. Em diversas entrevistas, artistas do gênero em todo o mundo, de diferentes épocas, reafirmam a mudança como princípio motor do hip hop e do rap enquanto gênero musical: se o rap alimenta, a partir de sua historiografia, uma postura de contracultura e de confronto a ordens e normas estabelecidas, tal processo acontece também “dentro” de seu próprio terreno.

No contexto de “surgimento” do rap e da conformação da cultura hip hop, a cidade de Nova Iorque passava por intensos processos de transformação e reorganização do espaço urbano. Obras ferroviárias de grandes dimensões geraram desapropriações e remoções forçadas, bem como um processo intenso de gentrificação que, segundo Jeff Chang, trouxe outra dinâmica para bairros como o Bronx.

Em 1953, o futuro do Bronx poderia ser refletido na trincheira de mais de quatro quilômetros que eles cavaram no meio do bairro, atravessando o que antes era um espaço comum no qual várias comunidades viviam juntas. A cova marcou a construção da via expressa Cross-Bronx, uma rodovia que acabaria se tornando uma catástrofe modernista de proporções incalculáveis (CHANG, 2014, p. 21).<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> “En 1953, el futuro del Bronx podía verse reflejado en la zanja de más de cuatro kilómetros de largo que habían cavado en medio del barrio, atravesando lo que alguna vez había sido un espacio común en cual convivían diversas comunidades. La fosa marcaba la construcción de la Cross- Bronx Expressway, una autopista que terminaría convirtiéndose en una catástrofe modernista de proporciones incalculables”.

Ainda segundo Chang, jornalista e pesquisador da cultura Hip Hop nos EUA, esse processo, capitaneado pelo urbanista Robert Moses, fazia parte de um plano que visou transformar Manhattan em um centro financeiro, conectando a ilha diretamente a suburbios nova iorquinos. A construção desse complexo de autopistas deu início a um “êxodo branco” do bairro do Bronx, antes ocupado por famílias de classe média e média baixa, em sua maioria irlandesas e judias. As famílias que tinham mais condição se mudavam, enquanto as menos abastadas ficavam. Por outro lado, houve ali um grande movimento de chegada de famílias mais pobres, motivados por uma política de renovação urbana também trazida por Moses nos guetos de Manhattan, objetivando afugentar famílias afroamericanas, porto riquenhas e judias pobres daquela área, bem como seus empreendimentos. Em consonância com isso, o urbanista adotou um plano de adensamento populacional através da construção de moradias verticais cercadas de “parques”, que rapidamente viraram zonas de conflito entre jovens, motivado por questões raciais (ibid.).

Os processos econômicos levaram os edifícios a se concentrarem na mão de proprietários que em pouco tempo vislumbraram formas de fazer girar o dinheiro naqueles lugares,

que logo perceberam que poderiam ganhar mais dinheiro se se recusassem a fornecer aquecimento e água aos inquilinos, evitassem pagar os impostos de propriedade do governo e finalmente os destruíssem para cobrar seguro [...] 'No mercado imobiliário, o último estágio do capitalismo é o fogo' [frase atribuída a Joe Conason e Jack Newfield] (ibid., p. 25-26).<sup>37</sup>

Este ciclo de decisões criaria um cenário de escombros e um distanciamento territorial. Jeff Chang narra, em seu livro, a capacidade de mobilidade territorial que o hip hop trouxe para uma juventude que, em sua grande parte, crescia fechada em um mundo conflituoso isolado do resto da cidade. A agência do rap e do hip hop aqui é notória, em tantas músicas e tantas falas já difundidas: “o hip hop/o rap me salvou”; “o rap me trouxe até aqui”. O rap, o hip hop, surge nessas falas como uma agência de mudança, que age através do “extrapolamento” de limites – agência relacional, lembrando a fala de Mos Def já citada no primeiro capítulo. De diferentes formas, de diferentes maneiras, em diferentes épocas, essa agência relacional (as pessoas, a cultura e “os limites”) percorre o hip hop e o rap – e aqui surgem distintas concepções em relação a esta agência.

---

<sup>37</sup> “que no tardaron en darse cuenta de que podían ganar más dinero si se negaban a brindarles calefacción y agua a los inquilinos, evitaban pagarle al gobierno los impuestos sobre la propiedad y finalmente los destruían para cobrar el seguro [...] ‘En el mercado inmobiliario, la última etapa del capitalismo es el incendio’”.

Uma das figuras consideradas pilares na conformação do rap e do hip hop enquanto cultura, a partir das narrativas das pessoas que vivenciam a cultura Hip Hop, é Afrika Bambaataa. O DJ e grafiteiro, que era uma popular liderança de uma das gangues jovens de maior repercussão na década de 1960 e 1970 no Bronx, é tido como quem cunhou a relação dos quatro elementos no hip hop, as quatro vertentes expressivas artísticas. É dele também a ideia de que existiria um quinto elemento primordial, o “conhecimento” ou a busca constante pelo conhecimento e aperfeiçoamento de si. Afrika Bambaataa fazia parte de uma gangue local conhecida à época como Black Spades, e adotou esse nome artístico, bem como a “missão” do hip hop, em um processo de construção de paz entre as diversas gangues que coexistiam naquele tempo e espaço, aproveitando-se da cena cultural de música e festas construída inicialmente por Kool Herc. Tornando-se DJ, Bambaataa conseguia automaticamente transferir sua popularidade e liderança no ambiente de gangues para o ambiente festivo, tornando-se uma força cultural. Ainda segundo Jeff Chang, é possível traçar um sem número de arquétipos mitológicos envolvendo o hip hop a partir da figura de Afrika Bambaataa, que sempre jogou com essa construção mitológica de si e da própria cultura hip hop, de modo a construir sua grandeza e sua capacidade de mobilização.

A história de Afrika Bambaataa, contada por Chang, bem como pelo próprio Bambaataa<sup>38</sup>, passa por construir esta organização, tida como a primeira organização formada em prol da cultura hip hop, chamada *Universal Zulu Nation*. Essa organização está ligada a uma viagem feita por Bambaataa aos continentes africano e europeu, por ocasião de um concurso promovido por uma agência de viagens. Bambaataa também é tido como um aglutinador que, pela difusão de seu respeito, conseguia reunir em suas festas membros de diversas gangues rivais, pessoas de territórios diferentes que cruzavam fronteiras antes intransponíveis para conviver em um mesmo espaço e tempo – o espaço da festa. De acordo com Chang, mais à frente, durante a década de 1980, Bambaataa também foi um dos responsáveis (assim como os outros DJs da época como Grandmaster Flash, e os grafiteiros que dialogavam com artistas visuais de outras vertentes) por levar esse movimento cultural para além das fronteiras do Bronx dentro da cidade de Nova Iorque, fazendo com que o hip hop se mesclasse e trocasse influências com outros bairros e acontecimentos culturais, como as festas *punk* nas regiões mais centrais da cidade. Esse processo de movimento e intercâmbio

---

<sup>38</sup> Através do site da organização Zulu Nation, disponível em: <http://www.zulunation.com/afrika-bambaataa/>

atlântico e urbano, que se faz presente na gênese do hip hop, e que é motor da história de diferentes construções culturais diaspóricas, surge como composição da história dessa cultura, do rap e de seus artistas em diversos contextos e em suas relações com os mais variados territórios.

Seguindo este movimento e retornando ao Brasil, quando Delatorvi traz em sua visão uma “estagnação” musical do rap, penso muito nessa relação primordial de mudança, já ressaltada na discussão com o pesquisador William Smith (2015) no primeiro capítulo, e reavivada de distintas formas durante a pesquisa. Se o rap “se move pelo movimento”, se o MC é alguém que “move a galera” (*Move the Crowd*), fica mais clara a importância dessa fala de Delatorvi em relação às dinâmicas musicais e culturais do rap. Também fica latente outra relação importante a diversas dinâmicas culturais populares, que é o papel da *referência* na caminhada de um/uma MC. Em inglês, existe um termo, *O.G* (abreviação para Original Gangsta), que costuma ser relacionado a essa relação de referência no rap; a importância de se ter essa referência na construção de uma caminhada. São inevitáveis os dissensos de concepções em volta dessas (aparentes) contradições entre a importância da referência e a importância da inovação. É um lugar de negociação constante, motor da cultura. Nesse sentido, o pioneirismo também ocupa um lugar importante e complexo. Em certo momento de nossa conversa, Delatorvi me perguntou sobre meu gosto em relação a alguns artistas atuantes no início dos anos 2000:

*Delatorvi: Cê ‘gradava’ de SpeedFreaks, Black Alien, esses ‘trem’? Que é mais sua cara né.*

*Guilherme: Black Alien eu conheci, foi loco pra caralho, Sabotage mesmo foi uma parada que também era muito diferente da imagem do rap, né... várias músicas muito diferentes uma da outra.*

*D: É, ele era o real trap ali né. Ele era o trapper real, se for parar pra ver, ‘pulava’ no flow dos outros, dava migué em altas rimas, rimava “fi” com “ni” com “di”, “parceiro dé”, uns trem nada a ver... isso é muito trap, mano. O RZO tinha muito isso né mano, “vários maluco só, família RZO”... tá ligado. Os cara é foda, e o Sabotage, real, mudou o bagulho ali. Pulou no flow do Jay-Z [começa a cantarolar a faixa “Big Pimpin’” do Jay-Z, e logo depois cita umas rimas do Sabotage com uma levada muito parecida]. ‘Pulou’ no flow na cara dura, foda-se, ele era malandro, real brasileiro, real nigga, real trap, sem regra. Ele fez mostrar ali que o rap não tem regra, acelerando flow, voltando, já canta do nada.*

Sabotage foi um artista que teve uma carreira muito curta e muito forte no rap nacional. Sabotage surgiu como membro do coletivo RZO, de São Paulo/SP, e foi assassinado no ano de 2001, pouco tempo depois de lançar seu único disco solo em vida, *Rap É Compromisso*. Na época, foi um artista que quebrou diversos tabus e barreiras musicais e estéticas do rap, e é tido por muitos como um dos maiores MCs e músicos da história



brasileira. Esse seu pioneirismo estava ligado à atenção que tinha com a musicalidade de artistas estadunidenses – Delatorvi cita um dos casos em que fica explícito que Sabotage “pulou” no flow do artista Jay-Z – mas ao mesmo tempo atualizava em um contexto brasileiro, com linguagem muito própria. Sabotage ficou conhecido por construir rimas onde ele sublimava a última sílaba das palavras, ou transformava a última sílaba poética de uma palavra no fim da frase, de modo a constituir a primeira sílaba poética do verso seguinte. Um exemplo é a faixa *Canção Foi Tão Bom*<sup>39</sup>:

...*Querem me pegar pra lô, vê se pó / De menor problema saiba até maló  
 Dou valor pros fôr / Ter dó de quem vem se arriscar na vida bandida  
 O custo de vida dá laço sem nó / Lembra a vó, ó, dá mó' dó  
 Criança na periferia vive sem estudo e só  
 A mercê da mor- / two, three, sabó  
 Do mandarin de vol- / Tá pra rima, voz bem lá em cima, essa é a sina...  
 (Sabotage – *Canção Foi Tão Bom*)*

Fica difícil explicitar textualmente, sem a presença vocal, todos os recursos estilísticos utilizados por Sabotage nesses versos, mas tentei sublinhar as partes que exemplificam de maneira mais clara. Gostaria de destacar aqui os dois últimos versos do trecho: Sabotage brinca com a palavra ‘morte’, ao utilizar a primeira sílaba para continuar a sequência rítmica de rimas em terminação ‘ó/ór’, para em seguida jogar com a proximidade da pronúncia da sílaba final ‘te’ e a palavra ‘two’ em inglês – e na sequência dizer sobre o mandarin, em vez do inglês utilizado. Delatorvi aciona referências, artistas consolidados hoje como “clássicos” do rap (Sabotage e o grupo RZO) para relacionar com os movimentos mais novos do rap, no caso as características de musicalidade que o trap traz para o gênero. Mas não só as características musicais como a atitude em relação à produção musical: testar os limites e as regras estabelecidas. As referências apontadas por Delatorvi, clássicas na história do gênero musical no Brasil, se cruzam com referências locais e referências que compõem outras territorialidades. Pensar musicalmente o rap passa por entender uma territorialidade que tem a ver com sensação de pertencimento.

Existe outro “termo nativo” para esse movimento estético em direção ao novo: *fresh* (tradução literal: fresco). Este termo é muito usado para se referir a presenças estéticas que

<sup>39</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WF7LLI7r4Os> >

são inovadoras e renovadoras, que trazem a sensação do “futuro”. No caso das perspectivas aqui trabalhadas no universo do rap, a presença estética e visual está intimamente conectada com a construção do MC. E Delatorvi traz em sua fala o momento em que faltava a ele uma identificação, algo que o movesse de maneira mais intensa, bem como a importância de encontrar referências que trouxessem esse movimento para sua caminhada, no caso com o desenvolvimento e estabelecimento do subgênero *trap*. As possibilidades estéticas trabalhadas pelo *trap*, como os jogos de linguagem e ritmo, trouxeram essa sensação para o Delatorvi bem como para toda uma cena musical que se constrói. Como dito no início de nossa conversa, “é tudo um jogo estético” que se constrói em relação a realidades, a verdades, o que não significa que é isento de responsabilidades, de materialidade. Essa dicotomia “platônica”, traduzida no contexto do Hip Hop na polarização “essência X aparência”, não capta nuances fundamentais no processo artístico afro diaspórico onde o Hip Hop se insere.

Sobre isso, Gilroy afirma:

É importante enfatizar que os três elementos do hip hop – pedagogia, afirmação e brincadeira – contribuem para uma constelação cultural-popular em que nem a bússola política do esquerdismo cansado nem os lustrosos instrumentos de navegação do pós-modernismo negro prematuro ofereceram até agora muita coisa de útil em relação à estética (GILROY, 2012, p. 179).

Essa falsa oposição reverbera ainda, dentro do desenvolvimento conceitual do rap em relação aos processos culturais afrodiaspóricos, na questão da autenticidade cultural e da construção política do discurso e da prática.

*Na minha ideia, esse conceito ‘humildade’... é da hora, o cara ser na humildade ali, vestir normal. Foda-se, vou ouvir se o som for bom. Eu ouço Parteum, e não acho ele um cara estiloso, tá ligado, mas tem a identidade dele ali, é o skate, é o não necessitar de falar da estética dele. Mas o cara que fala, ele tem que vestir bem [...] Então é um bagulho que pega aqui no Brasil, essa parada de humildade nesse sentido, que pra mim não cola [...] O consumismo talvez seja um dos maiores erros do Hip Hop, mas isso não quer dizer que ele não beneficia o Hip Hop, tá ligado, porque beneficia pra caralho. Faz a periferia comprar porque traz auto-estima, auto-estima faz parte da ajuda psicológica ali. Às vezes o cara fica mal porque não pode comprar um tênis, mas o cara fica muito bem porque pode comprar uma camisa, sei lá, de 10 conto, porque o cara falou numa música. É muito relativo, o rap traz esse resgate, referência, pensar por esse lado ou por esse? Eu acho paia os caras que vestem humildade e ficam tirando os outros, pra mim é desserviço, não existe isso não. Para conseguir um emprego, o cara tem que ir arrumado. Mesma coisa o show, a música, é seu trabalho, você vai se apresentar mal? O cara vai olhar pra você, vai ver... até pra cantar tristeza, o cara tem que ver profissionalismo em você. Acho que o Hip Hop é muito isso, todo mundo se veste bem, mesmo quebrado, dentro do seu segmento, é atitude. Hip Hop é atitude [...] Até aqui mano. Você acha que o Sabotage ia chamar atenção careca? Não acha que ele metia um estilo, XXL na camisa? RZO os caras vestiam mal? Céloco, vestia bem, pro momento. Os caras criavam a própria marca. NWA, falando de foder com o sistema capitalista com um cordão desse tamanho de ouro no pescoço. Tá ligado? O brasileiro que absorveu errado, pegou errado a visão. É o contrário, é poder comprar, por mais que pensando no*

*conceito pan africanista, você tá auxiliando o sistema assim também. Mas por outro lado tá se auxiliando, a saúde mental é necessária. Ajudou muita gente a se sentir bem.*

A importância do estilo aqui tem a ver com a ideia dita anteriormente de renovação, de inovação, a dialética incessante entre autenticidade e ancestralidade, uma dialética que, como ressaltado por Muniz Sodré, não almeja uma resolução, uma síntese; o próprio movimento é o sentido. Na narrativa histórica sobre o Hip Hop, Jeff Chang dedica um capítulo à importância filosófica, artística e material do estilo no desenvolvimento dessa cultura, desde um momento em que o hip hop se resumia a um circuito muito limitado de pessoas.

Todos ficaram obcecados com a ideia de se mostrar e provar seu valor; distinguir e se sobressair pela força da pura originalidade; provar incessantemente que eram maiores, mais selvagens e ousados do que deveriam ter permitido suas circunstâncias; criar algo do nada, algo que ninguém mais tinha, algo que o resto seria finalmente forçado a admitir como único, fora de seu alcance, algo que poderia até fazer os outros - mais importantes, mais poderosos - se interessarem neles e oferecerem dinheiro e poder, ou mesmo tentar quebrar seu espírito. Essa era a chave para se ter estilo (CHANG, 2014, p. 147).<sup>40</sup>

Certa vez, perguntei para o MC Monge, de Belo Horizonte, sobre como ele via a relação do *emceeing* com o *estilo* no Hip Hop. Monge é estudioso da cultura Hip Hop e era o mestre de cerimônias que apresentava o Duelo de MCs quando comecei a frequentar o evento, função que ocupou até alguns anos atrás. Tive a oportunidade de conversar com ele durante algumas vezes ao longo dos últimos 10 anos, trocando impressões, realizando parcerias e participando de *workshop* promovido por ele, em que trabalha seus estudos e visões sobre o rap e o Hip Hop (*workshop* “Hip Hop: Arte, Cultura, Sociopolítica e Mercado”). Fiz essa pergunta sobre a questão do estilo através de uma transmissão ao vivo que realizava em sua conta no *Instagram*, ao que ele me respondeu que considerava o estilo uma relação desenvolvida inicialmente a partir de referências (artistas ou vertentes dentro do universo do rap), e que posteriormente ganhavam toques e características próprias; e usou como exemplo sua relação de referência e construção de estilo em relação a *Common*, MC oriundo de Chicago - EUA. Pensando no sentido performático, o estilo tem a ver tanto com a construção artística e visual do próprio MC, com sua caminhada, quanto com a percepção dos outros que

---

<sup>40</sup> “Todos se obsesionaron con la idea de mostrarse y de probar su valía; de distinguirse y sobresalir a fuerza de pura originalidad; de demostrar incesantemente que eran más grandes, más salvajes y más audaces de lo que hubieran debido permitirle sus circunstancias; de crear algo a partir de la nada, algo que nadie más tuviera, algo que el resto finalmente se viera obligado a admitir como único, como fuera de su alcance, algo que tal vez incluso lograra que otros – más importantes, más poderosos – se interesaran por ellos y les ofrecieran dinero y poder, o intentarían quebrar su espíritu. Esa era la clave para tener estilo”.

é desenvolvida sobre ele. Mais uma vez, surge a dialética entre a possibilidade de entendimento preliminar em relação a determinado estilo, e a sinceridade e inovação. Adam Bradley (2009), no seu livro *Book Of Rhymes – the poetics of Hip Hop*, também dedica um capítulo ao estilo.

Para o MC, assim como para qualquer artista, estilo é a soma de regras com criatividade. Inerente a essa definição está o conceito de gênio, a capacidade de determinados artistas de criar novas possibilidades dentro do contexto das formas herdadas. O estilo pode descrever as qualidades características de um MC individual, o modo dominante de um período de tempo específico, bem como a estética compartilhada de um grupo ou mesmo de uma região inteira. É um termo genérico para várias coisas diferentes que os MCs criaram sob a forma poética do rap. Como observa Adam Krims, o estilo abrange ‘história, geografia e gênero de uma só vez, sem mencionar a constante busca pessoal e comercial pela singularidade’. (BRADLEY, 2009, p. 149).<sup>41</sup>

O autoconhecimento e o controle de sua própria caminhada passam por desenvolver uma relação consciente com o estilo que o próprio MC constrói, sabendo que a agência nessa construção passa também por quem acompanha sua caminhada.

De dentro, o estilo envolve a maneira como um artista produz uma obra de arte, a soma das escolhas que resultam na formação de um todo artístico. De fora, o estilo envolve a maneira como o público interpreta o arranjo da linguagem em uma obra de arte. Ele define os termos dos estilos de artistas individuais, bem como os hábitos de grupos estilísticos maiores dos quais esse indivíduo pode pertencer (ibid., p. 122).<sup>42</sup>

Essa relação entre regra e invenção, fórmula e improvisação, inerente ao desenvolvimento de um estilo também conecta o rap a outras formas musicais afrodiáspóricas como o jazz e o blues. Segundo Bradley, todos estes são produtos do *processo vernacular*, conexão também levantada por Gilroy na discussão sobre o atlântico negro. A discussão que surge acerca do tema da autenticidade, em relação às dinâmicas de subversão, de expansão dos limites, e etc. é delineada por Gilroy ao trazer o exemplo do conflito entre os trompetistas Wynton Marsalis e Miles Davis sobre os rumos musicais do jazz. Marsalis argumentava sobre a suposta inautenticidade da produção do *jazz fusion* proposto por Miles Davis, em favor de

---

<sup>41</sup> “For the MC, just as for any artist, style is the sum of rules and creativity. Inherent in this definition is the concept of genius, the capacity of particular artists to create new possibilities within the context of inherited forms. Style can describe the characteristic qualities of an individual MC, the dominant mode of a particular time period, as well as the shared aesthetic of a group or even an entire region. It is an umbrella term for a host of different things that MCs have made out of rap’s poetic form. As Adam Krims observes, style encompasses ‘history, geography, and genre all at once, not to mention the constant personal and commercial quest for uniqueness’.”

<sup>42</sup> “From within, style involves the way an artist produces a work of art, the sum of the choices that result in the formation of an artistic whole. From without, style involves the way an audience interprets the arrangement of language in a work of art. It defines the terms of individual artists’ styles, as well as the habits of larger stylistic groups of which that individual may belong.”

uma “tradição do jazz”; esse argumento, por sua vez, foi desconsiderado por Miles Davis enquanto um pensamento anacrônico.

A fragmentação e subdivisão da música negra em uma proliferação cada vez maior de estilos e gêneros, que torna absurda essa oposição polar entre progresso e diluição, também tem contribuído para uma situação na qual a autenticidade emerge entre os compositores de música como uma questão altamente carregada e acerbamente contestada. Vale a pena citar aqui o conflito entre os trompetistas Wynton Marsalis e Miles Davis ainda como outro exemplo de como esses conflitos podem ser dotados de significação política. Marsalis afirmava que o jazz fornece um repositório essencial para valores culturais negros mais amplos, ao passo que Davis insistia na priorização das inquietas energias criativas que poderiam manter em xeque o processo corrosivo de reificação e mercantilização. (GILROY, 2012, p. 200).

Não por acaso, o último álbum de estúdio de Miles Davis, *Doo-Bop*, lançado postumamente em 1992, foi produzido pelo produtor ligado ao universo do hip hop Easy Mo Bee, e dialoga fortemente com as linguagens do hip hop.

### 3.3 - SHABÊ

Esse princípio de mudança, de mutação e subversão que alimenta o próprio gênero musical, é muitas vezes o principal fator de identificação de um/uma jovem com o rap e com suas possibilidades. Shabê, MC de 44 anos da cidade de Belo Horizonte, assim como colocado por Brisa, identificou-se inicialmente com essa ideia de subversão e de quebra de padrões que o rap trouxe através da música, e que o conectava com outros estilos musicais com o rock dos anos 80.

*O primeiro momento de eu me identificar com o rap, foi com a subversão, independente do tipo de som. O rap veio de quebrada onde ninguém tinha acesso a nada. Mas no primeiro momento, moleque, foi ouvindo rock nacional, anos 80. Nas FM tocava Plebe Rude, Uns e Outros, e eu ouvindo aquilo ali... Os caras já questionavam Deus, política, e tocava nas FM tudo. Eu moleque, minha família era conservadora também, eu ficava meio "assim", principalmente com questão religiosa, e eu ouvia e pensava "uai, esses caras tocando no rádio falando disso aí, eu não vou morrer se eu falar de Deus", igual minha mãe falava, "se você falar que Deus tá confuso você vai queimar no inferno". "Se você questionar polícia vai preso". Isso eu com 10, 11 anos, e assim foi. (Shabê, 11/06/19, entrevista com o autor).*

Shabê é um MC que faz parte de uma geração “noventista” do hip hop de Belo Horizonte. Meus primeiros contatos com ele foram assistindo aos shows da dupla que esse MC formava junto a Dokttor Bhu. Quando comecei a frequentar os espaços e eventos de hip hop na cidade, por volta de 2010, frequentemente assistia shows da dupla. Mais recentemente,

nesse ano de 2019, através da mediação de Gusmão, *beatmaker* e baterista da também clássica banda de rap belo horizontina Julgamento, pudemos nos conhecer pessoalmente e gravarmos uma música juntos, chamada *Estamos Vivos*<sup>43</sup>. O instrumental, produzido por Gusmão, começa com minha parte, com uma “levada” mais voltada para *flows* modernos do rap, mais acelerados e com uma métrica menos “tradicional”. No meio da música, o instrumental faz uma virada e passa a ser conduzido por uma bateria de *boombap*, em uma levada mais tradicional, onde Shabê faz suas rimas. Para mim, foi uma ocasião muito importante em relação à minha caminhada: poder construir uma música junto a um MC com tanta história na cultura hip hop de BH; a sensação de pertencimento e de construir uma caminhada de respeito passa, também, por conseguir ter esses canais de diálogo abertos com os “mais velhos”, conquistar o respeito dessas pessoas que pavimentaram as vias por onde andamos hoje. Depois dessa ocasião, mantivemos um contato e pudemos marcar um dia para conversarmos sobre sua caminhada como MC, nossas impressões e experiências sobre o rap e o hip hop.

Nosso encontro aconteceu em uma manhã no centro da cidade de Belo Horizonte, onde por cerca de duas horas conversamos, enquanto tomávamos café da manhã antes do seu horário de trabalho.

O contato inicial de Shabê com a *cultura* foi através da dança, no início da década de 90.

*Eu era dançarino, não b-boy, dançarino, porque são várias modalidades de dança, de danças urbanas. Eu tinha um grupo de dança, mas a gente não entendia nada de hip hop. A gente via as danças em um videoclipe ou outro, fazia os passinhos na rua, e foi desenvolvendo isso. Com o passar do tempo, a gente foi entendendo como aquilo tava inserido no contexto da cultura hip hop. A gente não entendia de hip hop, de rap, não sabia a nomenclatura de nada... e dali fui conhecer o rap, alguma coisa do De La Soul... e nesses rolês fui conhecendo pessoas, outras músicas, conheci Doktor Bhu, Dentin, Roger Deff... fui trabalhar na Galeria (do Rap, praça 7), e aí comecei a ouvir rap nacional pra caralho. Na década de 90, principalmente, teve um momento que tinha 2 andares que era do rap. Rap, funk, miami bass, tava tudo ali. No começo vendia roupa, cd, disco de vinil pirata, coletânea de música eletrônica, de rap, de funk, vendeu pirata pra caralho. Depois veio o cd, a pirataria era mais fácil também... igualzinho os originais, loucura. Aí comecei a me identificar com o rap nacional, "eles estão falando o que eu quero ouvir, parece que é pra mim", e em algum momento eu entendi que poderia escrever também.*

A identificação inicial com uma atitude subversiva, no caso de Shabê, esteve fortemente ligada à “literatura” envolvida no rap, como colocada pelo próprio. A centralidade das letras, as formas de escrita que compunham as músicas, foram elementos centrais na sua formação como MC, e na formação de sua ideia do que é ser um MC.

---

<sup>43</sup> Música disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=Z2z2TP-OoNc>

*Eu vejo que MC é o cara... é um negócio meio clichê, mas acho que o MC tem que sempre estar contestando. O rap é música, pode falar de tudo, vejo problema nenhum em falar de assuntos diversos, ideias diversas, ideologicamente diversas, mas eu identifico o MC também na militância. A postura no palco. Não precisa ficar comandando, mas na postura, de tomar conta, desembolar, ser contundente no que tá falando, ter propriedade no que tá falando, sinceridade mesmo. Não é só cálculo, é sinceridade, principalmente sinceridade. Tem muito cara tímido aí, e tal, mas o que ele tá falando tá batendo, tá funcionando ali, tem a ver. É muito abstrato isso né.*

A contundência ressaltada por Shabê, a sinceridade, mais uma vez surge como uma relação construída com o ouvinte, com quem recebe aquela ideia, aquela performance, aquela letra. Funcionar, ser efetivo, *bater*, é um traço fundamental, que ultrapassa o “cálculo”. As referências basilares citadas por Shabê para o início de sua caminhada como MC – grupos de rap com cunho forte e explicitamente político em suas letras, como NWA, Public Enemy, Racionais MC’s, enfim, grupos que traziam a “subversão” nas letras e que tocavam nas rádios em sua adolescência – criaram para este MC pilares culturais que determinam seus limites e possibilidades, seu estilo. Nesse sentido, a narrativa musical de Shabê ressoa fortemente com as vivências apresentadas por Brisa Flow, quando ressaltam uma conexão entre o rap e o rock de letras contestatórias e inspiração subversiva que tocavam nas rádios nos anos 1980 e início dos anos 1990.

*A gente não pode botar o rap numa caixinha, o rap é isso, aquilo ou aquilo outro. O rap está em transformação. Eu me identifico no rap como um ser em constante mutação, mas a base minha é o questionamento, não aceitar o status quo, é se impor contra injustiças, etc. Isso que os caras estão fazendo, tanto aqui quanto nos EUA, os caras do trap mesmo... quando eu traduzo um trap eu fico pensando "não é possível que o cara escreveu isso daí". Mas é uma onda, o rap passou por tanta coisa, tanto estilo, tanta época, e se manteve. Você vê que o samba caiu uma época, o rock... e o rap se mantém. Tem essa coisa de a molecada se identificar com esse tipo de rap, mas também tem os nichos. Talvez esse tipo de rap seja o que mais circule. Tem rock circulando, tem samba de raiz circulando. Tem os nichos, os alcances a partir de redes sociais, youtube... esse rap é o do momento, mas uma hora ele vai cair também e vai surgir outro. Também é o som mais possível de mutação que existe, falando de samba, de rock, você vê que ao longo dos anos mudou? Mudou, mas não tanto quanto o rap. O rap tem muita coisa diferente.*

Ao mesmo tempo em que o MC tem claro para si qual é a motivação principal do rap, o que o fez se conectar com essa música, essa cultura, e dedicar toda uma vida a ela, também é claro para ele que a mudança é um princípio do rap, que faz com que ele se mantenha vivo e contemporâneo durante tanto tempo. Para Shabê, é improvável conseguir separar de maneira definitiva elementos e qualidades musicais de um MC de suas posturas, condutas e da relação destas com a sua literatura.

*Cara, é um negócio foda, definir isso é foda. MC de direita, cantando música enaltecendo sei lá, fascismo, algo contra democracia, enaltecendo violência policial, etc... eu não sei, não é da cultura hip hop. Não faz sentido, como surgiu a cultura, porque temos um DJ, um MC, um grafiteiro, um b-boy, qual foi a motivação de aparecer isso? Pra ter espaço, pra ter lazer, que não tinha, gritando contra violência... mesmo que não esteja nas letras, o comportamento foi esse. Acho que o MC tem que falar, né... se ele só fala dele mesmo, principalmente esses que só falam deles mesmo, que não abraça de alguma forma, nas letras ou no comportamento, as ideias da cultura. Ai o pessoal diferencia de MC pra rapper. Eu acho que tem ligação com a cultura ou não. O KRS-One que jogou essa pra todo mundo. Eu acho que o cara pode ser MC ou rapper e tá dentro ou não da cultura. É o mesmo formato né, o mesmo jeito de cantar. A ligação com a cultura que diferencia.*

O rap é mais do que música, se consideramos essa ligação com a cultura hip hop como algo que transcende a música, o fazer musical; contudo, a partir do que vemos surgir nas narrativas, torna-se aparente uma conexão intrínseca entre todos estes elementos, bem como a materialidade histórica que embasa o surgimento e o desenvolvimento cultural, como levantado por Shabê na fala acima. As *skills* de um/uma MC passam também pelas maneiras com que ele/ela se conecta com a cultura; surgem aqui outras questões referentes ao que se considera como a cultura.

*O MC pode ser completo, ou não. O MC completo rima bem, comanda a plateia, é contundente, é bom de palco, tudo junto. MC que tem uma ligação com a cultura hip hop; que tem MC que não tem. Eu não sou um MC completo, eu não sou tão bom de comandar público. Eu sou bom de palco, de performance, talvez. Sou razoável pra escrever, pra desenvolver uma música. Pra se definir um MC, na sua completude, seria todas essas características. Você pode ser um MC mais ou menos, bom nisso mas não tão bom naquilo. Como define isso?*

Para Shabê, bem como para Delatorvi - MCs de gerações e vertentes musicais distintas dentro do rap - o comportamento, a atitude, é o que delinea, mais do que explicitar certos pontos ou certas questões nas letras em si. É na performance e nas suas multiplicidades vocais e audiovisuais que a *verdade* se constrói; no caso do rap, entretanto, a contextualização performática, nos termos de Bauman, passa por uma conexão cultural que não se fixa em um livro, em uma escritura, mas que se constrói performaticamente e historicamente: tem que “bater”, e pra bater, não basta uma técnica extremamente apurada. Tem mais coisa em jogo na construção de uma conexão de referência. O rap tem essa narrativa construída acerca de sua existência, e suas dinâmicas culturais funcionam a partir disso.

O Brasil tem uma construção em torno da discussão acerca de questões raciais que se difere em muitos aspectos da maneira como as discussões são colocadas no contexto estadunidense. Dessa maneira, algumas questões que parecem “superadas” nos EUA, aqui especificamente em relação ao rap e sua construção afrodiaspórica, ressurgem em tempos mais recentes e de maneira mais detida aqui no Brasil.



Em 2017, o grupo de rap Haikaiss, formado por quatro homens brancos da cidade de São Paulo, foi um dos participantes do festival Lollapalooza, festival este de grandes proporções e alcance midiático. Esse grupo de rap participou justamente por ser, à época, um dos expoentes do gênero musical no Brasil, alcançando grande destaque para além do nicho específico do rap. Um outro MC, que na época começava a ganhar mais destaque na cena musical do rap nacional, chamado Raffa Moreira, publicou críticas ao grupo Haikaiss e à sua *crew* DaMassaClan, apontando a contradição no fato de serem expoentes de um gênero musical preto, e trazerem ao destaque apenas artistas brancos. Essa discussão ganhou destaque no portal de notícias G1<sup>44</sup>, vinculado ao grupo Globo, justamente pelo fato de o grupo Haikaiss fazer parte da programação do festival Lollapalooza. Conseqüentemente, a discussão ganhou grande repercussão. Raffa Moreira foi criticado por muitas pessoas, à época, com acusações de trazer um argumento que alimentava “segregação” e não a “união” que seria o princípio do rap e da cultura hip hop. O que Raffa Moreira vocalizava ali, contudo, dizia respeito à questões de representatividade e de consciência acerca da cultura hip hop, questões estas que continuaram reverberando de maneira contundente na construção da cena musical e da cultura no Brasil. Raffa Moreira vocalizava ali a importância de se reconhecer historicamente o caminho traçado pela musicalidade que constrói o rap hoje; realçava ali questões que Delatorvi, Shabê e Brisa Flow ressaltaram em suas narrativas: o rap, musicalmente, diz respeito a questões que vão além dos aspectos puramente musicais e técnicos – ou, colocado de outra forma, as questões musicais do rap envolvem complexas relações de construção cultural contínua, de consciência histórica e de disputas narrativas.

Não por acaso, aconteceu, notavelmente, todo um movimento de reconfiguração narrativa do rap no Brasil por parte de diversos MCs que, como Raffa Moreira, enxergaram em determinada época uma incongruência do que estava sendo construído narrativamente acerca da cultura hip hop no Brasil. Diversas músicas foram criadas ressaltando a ideia de que o rap é preto, é uma cultura negra, afrodiaspórica, e que, portanto, deve ser assim tratada por quem quer que seja. Foi demandado e construído um redirecionamento narrativo, colocando em questão aspectos que operam conflitos raciais estruturalmente no Brasil, de maneiras muitas vezes veladas, mas não por isso menos cruéis. No que diz respeito às músicas, várias

---

<sup>44</sup> Disponível em: < <https://g1.globo.com/musica/loollapalooza/2017/noticia/haikaiss-quarteto-de-rappers-brancos-do-lolla-e-alvo-de-critica-porta-para-fim-de-negros-no-rap.ghtml> > Acessado em 28/11/19.

faixas foram dedicadas, de maneira mais ou menos explícita, a essa disputa e reconfiguração narrativa.

Um aspecto interessante foi o lançamento, há cerca de dois anos, de uma faixa de autoria do MC Fábio Brazza, um rapper branco de grande destaque e conhecido por seu talento na rima improvisada e por construir rimas multissilábicas de certa complexidade (e também por ter participado de campanhas publicitárias, à época da Copa do Mundo, para o Banco Itaú, junto à artista pop Anitta e ao cantor de pagode Thiaguinho), chamada *O Rap é Preto*<sup>45</sup>, com participação de Rashid. O MC tem grande destaque nas mídias: essa faixa com Rashid acumula, hoje, mais de 1 milhão de visualizações no Youtube.

Surgiram críticas, relacionadas ao fato de que aparecia ali mais um sintoma da pauta em discussão: ainda que cercada de “boas intenções”, o que acontecia ali era, novamente, um MC branco procurando pautar/protagonizar questões que deveriam ser pautadas por pessoas negras. Cerca de um ano depois, o MC Nego Max lançou uma faixa praticamente homônima, *O Rap É PRETO!*<sup>46</sup>, com participação de Preta Ary. No refrão da música, rima:

*Ouvi dizer que o rap não tem cor (o rap é preto) / O rap não tem cor, é o caralho (o rap é preto)*  
*Minha arma, raiz e estrutura / Só tenha respeito e por favor não estrague minha cultura...*

No fim da música, ao fim das rimas, Nego Max discursa:

*A questão não é que branco não pode fazer rap, não é esse o ponto; mas sim que a gente não pode se esquecer da origem, da energia que pariu a nossa cultura. A partir do momento em que a gente concorda que o rap não tem cor, primeiro que a gente tá desconsiderando e apagando toda uma luta, toda uma história de opressão, resistência e derramamento de sangue; segundo, nós ta sendo conivente para que daqui a 30, 40 anos, digam que o rap é branco, parça. Igual aconteceu com o rock, com o blues. O inimigo vem, se infiltra, se faz de amigo, e quando você vê, te transforma em escravo de seu próprio talento, parça.*

A faixa, sintomaticamente, acumula no momento dessa escrita cerca de 152 mil visualizações no Youtube – quantidade muito inferior à observada na faixa de Fabio Brazza. Apesar de difundirem ideias à primeira vista muito próximas, de ambos os discursos estarem em um mesmo “lado” da trincheira, o que aconteceu foi uma recepção – pode-se dizer uma recepção corporal - muito diferente entre as faixas, gerando um aprofundamento da discussão.

<sup>45</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=rTOBVh1v0dw> >

<sup>46</sup> Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=XRIYLCsO\\_k4](https://www.youtube.com/watch?v=XRIYLCsO_k4) >

Não aprofundarei mais nos pontos específicos que são levantados nesses argumentos críticos em relação ao trabalho de ambos os MCs, mas acho importante pontuar a existência de tais discussões, de modo a ilustrar uma imagem que as narrativas dessa dissertação constroem. Como dito por Andrés Heller, “a experiência musical, antes de ser um saber, é uma vivência, que é o tema por excelência da fenomenologia” (HELLER, 2006, p. 13). No caso do rap, a experiência, a partir do corpo, constrói culturalmente a musicalidade do rap, suas características, seus sentimentos, suas narrativas. A importância do estilo enquanto uma “categoria nativa” aponta para a importância de se entender aqui a experiência musical como uma experiência estética, sem que isso implique uma separação entre uma estética imanente que aponte para uma ética transcendente, como colocado por Muniz Sodré. “No pensamento platônico, o fosso (*chôrismos*) entre o sensível e inteligível implica esse dualismo ontológico, que obriga o pensamento a ocupar-se das ideias, enquanto o corpo limita-se aos sentidos” (SODRÉ, 2017, p. 103). O pensador trabalha outras epistemologias de pensamento, o *pensar nagô*, enquanto outra relação filosófica que não se pauta por essas dualidades na construção da linguagem e da cultura. Os exemplos trazidos aqui nessa parte dos MCs Fabio Brazza e Sid contribuem para o entendimento desse aspecto no contexto do rap e sua construção, material e imaterial, enquanto gênero musical. A estética é eminentemente política não porque denota uma ética exterior, mas justamente porque não é possível separá-las, no que Muniz Sodré chama de pensamento nagô. Percebe-se que não é possível separá-las nas falas de Brisa Flow, de Delatorvi, de Shabê – um som de rap que *bate*, que comunica corporalmente, envolve muita coisa; é mais do que música, ou: a música é mais.

### 3.4 - X SEM PEITA

*Eu acho que a música tem que ser assim, música é arte. Inventa os trem e taca aí, sem limite nenhum, zero limite na arte, sacou, em questão de tudo. E nós faz os bagulho desse jeito, sem limite nenhum, sem limite de vocabulário, sem limite de beat, de corte, de dobra... tudo que tá na nossa mente. (Breno Ras, entrevista com o autor, 09/07/2019).*

Um dia após a Belo Horizonte para o desenvolvimento da pesquisa de campo, aconteceu uma festa na Casa Sapucaí, um espaço que entre outras atividades abriga eventos musicais, no centro da cidade. A festa era a *première* de uma video parte de um skatista da

cidade, Jefferson Bill, feito como celebração de sua parceria de patrocínio com uma marca de artigos de skate. Jefferson Bill é irmão de Coyote Beatz, um dos produtores musicais e *beatmakers* de rap mais proeminentes de BH, nacional e internacionalmente. Na festa, Coyote Beatz fez uma discotecagem de rap, juntamente com Enece, outro produtor musical e *beatmaker* já renomado na cidade. Haveria ainda a apresentação da dupla X Sem Peita, formada pelos MCs Bill (xará do skatista) e Breno Ras, ambos moradores da cidade de Contagem, localizada na região metropolitana da capital. O show acabou por não acontecer, por um problema técnico – uma placa de áudio, necessária para a conexão dos microfones, queimou durante a festa.

Foram vários os encontros que aconteceram nesse evento, que reunia muitas pessoas envolvidas na cultura de rua da cidade – skatistas, DJs, MCs, dançarinos/as, produtores culturais, amigos e amigas de variados contextos. Em meio a diversos reencontros – fazia tempo que eu não ia a BH – pudemos conversar durante um tempo, eu e os dois MCs do X Sem Peita, Bill e Ras. Ali apresentei algumas ideias da pesquisa a eles, algumas outras ideias surgiram, bem como o convite para nos encontrarmos outro dia, com mais calma, para continuar a conversa. Depois de alguns desencontros, conseguimos marcar um dia para conversarmos no Estúdio Gunter, também com o Luiz Brasil, dono do estúdio e produtor musical da dupla. No mesmo dia, eles estavam trabalhando na mixagem de uma faixa, *Louvor*<sup>47</sup>, que seria lançada dali a alguns meses. Toda a nossa conversa e vivência no dia foram permeadas pelos sons da mixagem dessa faixa, bem como por posteriores rascunhos de novas batidas, experimentando timbres, levadas, melodias, entre palpites em relação à faixa enquanto a conversa fluía.

Os dois MCs têm trajetórias independentes anteriores à formação da dupla, que eu acompanhava enquanto contemporâneo na cena musical de Belo Horizonte e Minas Gerais. O meu primeiro contato mais próximo com o Bill veio através de um evento organizado em 2017 pelo grafiteiro Vira Lata, também residente de Contagem. O evento consistia em uma pintura coletiva de grafiteiros a ser realizada em um domingo pela manhã no centro de Contagem, e o Bill era a pessoa que estava envolvida na organização da parte musical do evento. Ele me convidou para atuar como DJ durante o evento – função que também cumpro ocasionalmente e um dos caminhos por onde eu comecei a atuar no cenário musical, apesar de não me considerar um DJ na cultura Hip Hop, e sim um seletor. A partir daí, mantivemos um contato, que culminou em um convite posterior para participar de um projeto que Bill

---

<sup>47</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XxVNOawctB4> >

desenvolvia juntamente ao estúdio Gunter, também localizado em Contagem. O projeto, denominado “Projeção”, consistia em uma série de vídeos de performances gravadas ao vivo de uma música inédita, feita no estúdio, utilizando batidas produzidas por um dos parceiros do estúdio. Cada episódio trazia um novo convidado, e fui convidado a participar do episódio 11<sup>48</sup>.

O Breno Ras tem sua trajetória de MC inicialmente ligada ao grupo Mão Única, que teve uma projeção grande na cidade ao longo dos últimos anos. Encontramos por algumas vezes durante esses anos em eventos e shows variados, deles e de outros grupos, inclusive no evento onde atuei como DJ e conheci Bill pela primeira vez. Na ocasião, ele chegou a me convidar para aparecer ali no mesmo local durante a tarde, onde eles gravariam o videoclipe da música *Tipo Cheque*, do Mão Única<sup>49</sup>.

A dupla X Sem Peita vem ganhando certo destaque nos últimos anos a nível regional e nacional, após o lançamento da mixtape homônima. A faixa-título, por ter sido a mais marcante, acabou por se tornar o nome oficial da dupla. Essa gradual ascensão da dupla traz à tona questões relativas à organização da indústria musical, profissionalização, construção e planejamento de carreira artística.

*Eu: Quantos anos vocês têm?*

*Breno: Tenho 25 anos, Bill 24, Luiz 24.*

*Eu: É que eu frago você das antigas já, de outras épocas...*

*Ras: É, de 2014, foi em 2014 que comecei a escrever minhas primeiras letras, com o Mão Única.*

*Eu: Eram outras influências né?*

*Ras: Pra mim eram as mesmas, só acrescentou mais. Hoje a indústria que manda no bagulho, é tipo a Fiat, ela já funciona de um jeito. Não vai ser nenhum funcionário que vai chegar e vai mudar o naipe da empresa de funcionar. A catraca já gira de uma forma. Se todo mundo quer cair naquela empresa e ganhar aquele dinheiro, vai ter que se submeter àquele emprego e fazer aquela função que já existe. O foco da grana na música é isso. Tanto no sertanejo, quanto no funk, no rap. Se você não for do jeito da indústria, não adianta nada. Você pode mandar seu papo reto na indústria, mas vai ter que chegar com o estilo deles. A melodia, evitar os palavrão cabuloso. Se você não fizer isso, você atinge a minoria. Igual o funk, toca na rádio, funk é só palavrão. Mas eles*

<sup>48</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=OekJDclVBEo> >

<sup>49</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=9tgJir3LAYY> >

*mudam a letra toda, troca as palavras. Se não for desse jeito, não dá. A indústria já existe.*

Entender as linguagens correntes na indústria musical, em diversos casos, é colocado em contraponto à liberdade artística e criativa, é colocado em um patamar de limitação. Essa limitação também é notada por Ras em relação a construção de valores dentro do gênero musical do rap e de sua cena.

*Ras: Pra quebrar o preconceito, quem fala que não tem preconceito, não pode ter preconceito é com nada. Não tem, não tem, então vai escutar é tudo.*

*Bill: O rap ficou chato, tá ligado.*

*Ras: Ficou cheio de preconceito da porra [...] Não grado não, eu falo, em qualquer lugar, eu não sou do rap. Eu faço música, como qualquer outro músico, mas só que nessas batida aí, ó, que é de rap. Mas eu não sou aquele que fala "eu sou do rap", que o rap é um trem chato pra caralho.*

*Bill: De rocha, eu sou da música.*

*Ras: Os cara tá tão viajado, que tá igual o Galo, fazendo os cara parar de torcer pro time. O rap tá fazendo isso com nós.*

*Bill: E o bom disso, também, é que quem mexe com rap tá abrindo um pouco de visão. Quebrar o preconceito. Escutar o sertanejo. Que hoje, se você ficar só naquela ali, tá ferrado.*

*Ras: Tem que ser cabeça aberta, sem preconceito, gostar de tudo. O que você não gosta, você tem que tentar achar qualidade naquele trem ruim ali. Se alguém soltou, foi porque o cara gostou de alguma coisa. Então você tem que tentar achar aquele ponto que ele gostou, sua cabeça vai abrir bem mais, você vai ficar com bem mais ideias.*

Esses dissensos dentro da construção do gênero, para além da questão do gosto estético e artístico pessoal, são trazidos para o campo da construção de uma profissão e de uma classe artística que, na visão do Ras e do Bill, precisam dialogar mais, quebrar preconceitos que limitam as possibilidades artísticas e empresariais da cena. Essa questão da profissionalização perpassa de maneira muito intensa as caminhadas artísticas de uma geração que vem descobrindo novos caminhos a partir de lógicas surgidas com a internet e com as mudanças nas relações de construção de carreira.

*Bill: ...Porque no 'Brasa' você não tem incentivo nenhum pra fazer música, único incentivo é que se você estourar sua vida vai mudar. A cara mesmo é show. Contar com grana de spotify e youtube, você vai ter que trampar... bagulho é fazer show mesmo, você vira sua empresa, sua marca, faz o que quiser. Ai se chegar empresário, é outras ideias, vai engrandecer o seu trampo. Ainda mais no rap, é muito difícil alguém acreditar. Os próprios MCs e DJs desacreditam, quanto mais empresário. É seu pai e sua mãe, se você for boy. Fala quem empresaria rap aí. Difícil conhecer um mano pela orde. Você tem que bombar. Quem tem empresário? Djonga, Recayd... nesse quesito o rap no Brasa ainda é uma criança. Por mais que venha das antigas, pra ganhar dinheiro, aqui ainda é uma criança. Agora é que a molecada tá ganhando dinheiro. Se você não fosse cabuloso estilo Racionais... poucos manos das antigas ficaram ricos. Agora tá surgindo mais artista,*

*saca... principalmente em BH, tá faltando agora produtor de evento. E fazer festa, e a galera dar valor também, porque tipo assim, não adianta só chamar os caras de fora, os caras tão dando mole com isso aí.*

Um ponto já citado anteriormente, e que surge constantemente em conversas e situações de shows, é a questão da qualidade do som nas apresentações ao vivo. O rap demanda uma configuração na mesa de som trabalhada com cuidado, de forma a construir uma harmonia entre o instrumental e a voz de modo que um não sobreponha de maneira intensa o outro. Isso é praxe para qualquer apresentação em qualquer gênero musical. O que muitas vezes dificulta no caso do rap é a sua particularidade em relação às frequências graves. Assim, os eventos organizados muitas vezes com pressa, sem uma passagem de som adequada, resultam em shows onde fica muito difícil acompanhar as vozes e as letras das músicas. Outros pontos dizem respeito à organização de eventos, ao mundo de negócios em torno da cena artística do rap enquanto uma indústria do entretenimento.

Em nossa conversa, passamos por algumas situações que à época estavam em evidência no cenário nacional de rap, em especial um caso envolvendo o artista de *trap* Matuê. A situação envolvia o cancelamento de seu show em uma cidade no estado do Rio de Janeiro em cima da hora, e acusações e depoimentos feitos pelo produtor do show e respondidos com depoimentos divulgados por Matuê e sua equipe. A situação envolvia o não cumprimento de alguns pontos do contrato, especificamente os prazos de pagamento adiantado dos cachês. Outra situação semelhante surgiu na conversa, em relação a outro artista de muito sucesso, Filipe Ret, em uma ocasião em Contagem.

*Bill: A última treta do contrato dele [Matuê] ali, [ele] fez certinho. Todo artista sonha em fazer aquilo ali. Ele recebe metade do cachê antes que é só pra pagar a equipe dele e pra marcar a data no calendário.*

*Ras: É que os manos do rap não tão acostumados com indústria pesada, profissional. Aí alguns manos estão acostumados, aí começam a aparecer na mídia, e aí quem não conhece assusta, fala: 'nu, que isso, o cara recebe o cachê inteiro antes'. Mas o certo é esse, é o contrato. A festa do cara dá é 20 mil pessoas, lota estádio...*

*Bill: É, datas né mano, com 10 dias de antecedência você consegue fechar um outro show, se o primeiro não quiser...*

*Ras: Esses caras têm que trabalhar mais sério mesmo, não pode dar mole não.*

*Bill: Vamos colocar aí, começo de mês, deve ter 3 lugares pro Djonga tocar, e ele tem que escolher um. Quem fechar primeiro leva. Aí o mano vai e dá um mole desses, você perde, ele perde, todo mundo perde. Igual o Matuê, ele não ganhou 12 mil ali, mas ele podia ter ganhado o cachê inteiro em outro lugar que tivesse pagado certinho na data.*

*Ras: O Ret, quando ele veio aqui ele pediu altas toalhas brancas, cigarro, não sei o que... o cara pediu uma compra lá, um tanto de trem desnecessário, aí chegou lá, algumas coisas que ele pediu não tinha, aí ele falou que não ia tocar, Aí os cara pirou.*

*Eu: Aí ele não tocou?*

*Ras: Tocou uai. Em Contagem ninguém passa batido não [risos] [...] A marra do mano também né, ele não pediu pra tocar lá não, não foi ele que foi atrás, foi o mano que ligou nele pra cantar lá. Hoje em dia, eu vejo que ele tá certo. Ele pediu os trem, não teve, e aí ele falou que não ia tocar. Os caras fez ele tocar, mas ele não tava errado não. Os caras não gostaram porque não estão acostumados com isso, nunca fez evento e tal, acham que o cara é tiradasso. Mas e o contrato, assinou ali e não leu.*

*Bill: Rola muito evento que os cara nunca fez evento na vida, aí passa uma dessas e assusta.*

*Ras: Se você agir no correto do correto, neguin acha que você é tirado. Os produtores de festas não colaboram...*

A cadeia de profissionalização do gênero passa por criar um mercado que seja sustentável, com contratos a serem cumpridos e capitais de giro que sustente o acontecimento, reprodução e fortalecimento de uma cena. Passa também, na visão do X Sem Peita, pelo planejamento musical e de carreira dos artistas que pretendem “viver disso”. Inevitavelmente, surgem tensões já destacadas entre a liberdade artística e os condicionamentos dos mercados e indústrias.

*Ras: A gente sempre faz as paradas do nosso jeito desde o começo. E temos a convicção que a gente é bom. A gente sabe que se fizer o bagulho certinho, póca. Sem brava. Nós não sabe fazer o bagulho certinho, então fazemos do jeito que a gente acha que é certo. Se a gente tivesse uma direção, pá, mais doida, tenho certeza que a gente tava bem mais longe. Altas paradas que nós faz é pensado, dessas ideias.*

*Eu: Tipo o que?*

*Ras: Tipo a QMM [nome do selo musical do qual são criadores e artistas integrantes], tem esse símbolo pequeno, é porque a gente tem a ideia do minimalismo. Fazer a música do X Sem Peita, com os áudios do whatsapp, é porque as pessoas só ficam no telefone, aí casou uma coisa com a outra, nós pegou e já fez. A gente pensou 'vamos atacar nas áreas que vai pegar todo mundo', hoje em dia a gente faz os bagulhos bem mais estratégicos também. A gente faz os trem sem pensar, aí depois que fez, nós pensa. Porque tem o bagulho da carreira planejada, e a carreira do artista sozinho que quer ser artista, pá. O artista sozinho solta um milhão de músicas, às vezes ele soltou uma música ali que era o estilo dele bombar, e tudo, persistir naquele estilo, mas como ele é artista, o intuito dele é fazer mil coisas, inovar sempre, e aí ele perde aquela onda ali, faz mil músicas e nunca vai estourar, porque não planejou aquela ideia. Se tivesse alguém pra falar 'aquela música sua ali que bomba, você tem que fazer é daquele jeito ali', sacou...*

*Bill: O artista independente tem aquela afobação né mano, de estourar, e o grande não pode errar, porque tem muito dinheiro envolvido.*



Nas tentativas e erros na construção da caminhada musical, se constroem exemplos para as próximas gerações, modelos de acertos e erros que podem ou não serem repassados, ensinados. Essa pedagogia relacionada ao *O.G*, como já citado, é importante na construção da cultura. Ras pontua acreditar que a caminhada poderia estar em outro patamar, se houvesse um direcionamento mais certo em um estágio anterior. Essa visão “panorâmica”, invariavelmente, vem com o tempo e a possibilidade de se “olhar pra trás” com os olhos do presente, a partir do desenvolvimento de estratégias mais concisas e de uma maior consciência do caminho ao longo do caminhar. Nesse sentido, a profissionalização em relação a um mercado que se estabelece demanda em muitas ocasiões a figura do produtor musical e do produtor executivo, que tragam olhares mais “frios e calculistas”, mais estratégicos, na construção das obras, posturas, atitudes, que irão compor um plano de carreira.

Na citação acima, Breno Ras associa as ideias que trocávamos sobre estratégia com os feitos da dupla em criar a música *X Sem Peita* utilizando um áudio de whatsapp que viralizou inicialmente na cidade de Belo Horizonte, e posteriormente em outras localidades. O áudio com cerca de 6 minutos de duração é uma mensagem enviada por um rapaz em que ele fala, em tom que mistura o cômico e o professoral, sobre a necessidade de se conseguir vantagem nas situações e confrontos da vida de qualquer maneira, especialmente para uma pessoa que foi “criada lá embaixo, em assoalho de ônibus”. O trecho utilizado no início da música *X Sem Peita* diz:

*A nossa chance mínima é essa. Como que vamos ppear, bater de frente com boy? Não tem jeito não. Boy anda é de nave, de carro importado, 320, BMW, Mercedes, compressor, é moto cabulosa. Não tem jeito não. É combo, é garrafa de tudo quanto é coisa, paga camarote, vai só pra Capitólio, Escarpas, só rolé top. Não tem jeito de ppear com boy de frente não. É 71 na veia, lero lero é mato. Malhar, cuidar, ficar boneco...*

A música então começa com o refrão:

*Hoje eu tô de X Sem Peita, fiz nota falsa ser aceita / Botei os excluídos na mesa, ou  
você surta ou aceita...*

Ao longo do som, os versos de Breno Ras e Bill constroem um universo estético-sonoro em torno da ideia de se vencer na vida aproveitando da “chance mínima” que surge para pessoas que vêm de baixo. A música criou um diálogo profundo com o áudio (especialmente com os trechos que foram recortados e utilizados na música), e o *X Sem Peita*,

uma expressão conectada com estar tranquilo (sem peita é sem camisa, e o X remete ao Uber X, como também ao X enquanto expressão para um rolê de carro), passa a circular de maneira análoga à linguagem dos *memes*. Essa estratégia ajuda a construir as narrativas das *personas* dos dois artistas.

A profissionalização passa também pela consciência clara dessa relação entre “pessoa e artista” - especialmente em tempos de circulação de informação pelas redes sociais como vivenciamos hoje em dia. Nesse sentido, remeto à fala do Bill, que trabalha como cabeleireiro durante a semana: “das 9 às 18h no salão eu sou o Matheus Bill barbeiro, saiu dali eu sou o Bill MC”.

*Bill: É isso, não pode vacilar não, tem que ficar suave. Pode perder não.*

*Ras: Tem que saber o que você quer da sua vida, se você quer isso...*

*Bill: Na internet tudo chega daquele naipe. Nego quer ver polêmica, sua cova. A cova dá ibope. Papo reto, tem que cuidar mesmo. Malhar, cuidar, ficar boneco.*

*Ras: Nossa chance mínima é essa.*

## 4 - RESSONÂNCIAS

### 4.1 - RAP E MENSAGEM

A primazia da “literatura” no rap e na construção musical do MC, seguindo as palavras de Shabê (e entendendo aqui literatura enquanto os aspectos líricos da arte do/da MC), é compartilhada por muitas pessoas que fazem uso desse elemento para argumentar sobre a ilegitimidade de raps que são construídos sobre concepções menos ortodoxas em suas construções de sentido, no que diz respeito especialmente às letras. De um jeito generalista, essa discussão costuma ser colocada em termos de “rap de mensagem X rap sem mensagem”. Afinal, é possível falar em termos de um rap “sem mensagem”?

Pensando em termos musicais, para Shabê, a literatura é elemento primordial na construção musical, bem como na sua apreciação: clareza na transmissão de idéias, conceitos, conteúdos, confiança e fundamento na abordagem dos assuntos tratados na letra. Nessa perspectiva, captar esta ideia, a mensagem no sentido textual, é fundamental para a construção de uma sinceridade, da verdade performática que faz com que a música “bata”. Assim, uma das disciplinas valorizadas no trabalho de um/uma MC, para muitas pessoas que compartilham dessa perspectiva, é a dicção – a capacidade de expressar de maneira clara e consistente as mais variadas palavras usadas na letra de sua música. Diversos canais de comunicação virtual dedicados ao rap constroem hoje vídeos de discussão e dissecação de letras e esquemas de rimas, analisando os aspectos e recursos poéticos presentes naquele determinado verso, valorizando essas *skills* de um/uma MC.

No entanto, foi discutido nos primeiros capítulos da dissertação que a comunicação – a construção de uma mensagem – no rap perpassa diversos outros campos para além da construção de sentido textual direto. Musicalmente, alguns trabalhos seguiram vertentes que levam ao extremo as possibilidades comunicativas que navegam através de outras construções de linguagem, onde a dicção ou a compreensão textual clara não configuram pontos tão centrais assim. Um ponto que pode ajudar na presente discussão e servir de ponto de partida é o desenvolvimento da musicalidade do *trap* e a constituição da “vertente” do *mumble rap*, principalmente durante a década de 2010.

Delatorvi traça, em sua narrativa, uma conexão musical entre o trap, as suas linguagens musicais e músicas e músicos de outras gerações do rap nacional, como Sabotage. O que é ressaltado em sua narrativa é a atitude frente às possibilidades da linguagem na construção lírica e rítmica: a “invenção” de palavras, a mistura de referências de *flows* e métricas de diversos artistas *gringos* e nacionais, e a liberdade para jogar com as palavras e as construções de sentido em relação à construção rítmica, como no exemplo utilizado da letra de *Canção Foi Tão Bom*. Em outra parte de nossa conversa, Delatorvi também resalta a importância de se entender as construções de musicalidade relativas ao subgênero do trap, “saber rimar” nas bases e na levada do trap. Para o seguinte desenvolvimento sobre a construção temporal deste gênero, foram utilizados como fonte, além do acompanhamento contemporâneo e a observação direta ao longo das últimas décadas, as séries documentais *Hip Hop Evolution*, disponibilizada pela plataforma *Netflix*, bem como artigos do *WikiPedia* sobre o gênero.

O *trap*, no contexto estadunidense, remete a outros subgêneros musicais do rap contextualizados principalmente no sul dos EUA, como o *crunk*, que surge na década de 1990 e ganha o *mainstream* musical a partir dos anos 2000. Artistas como *Outkast* (Atlanta) e *Three Six Mafia* (Memphis), durante a década de 1990, trouxeram pelas primeiras vezes o termo em rimas e nomes de músicas, e ajudaram a consolidar o sul dos EUA como um eixo de produção do rap, trazendo características e linguagens diferenciadas, em uma época em que todas as atenções (e tensões) estavam voltadas para a dicotomia construída entre regiões leste e oeste (incorporadas principalmente nos MCs, produtores e gravadoras sediadas nas cidades de Nova Iorque e Los Angeles). A cidade de Memphis abrigou uma cena *underground* de rap que consolidou algumas características musicais posteriormente incorporadas no *trap*. Artistas de New Orleans, como Lil Wayne (que surge no início/meados dos anos 2000), bem como de Miami e Houston, também têm grande importância na consolidação das características musicais que hoje se espalham pelo rap em todo o mundo.

O grupo *Outkast* e o coletivo *Organized Noize* são tidos como precursores do que posteriormente ficou conhecido como o *Dirty South*, designação para as sonoridades e estilos desenvolvidos pelos artistas da região sul, com elementos mais “excêntricos” em relação ao que estava instituído no *mainstream* do rap à época. Artistas e gravadoras da região começaram a ganhar destaque mais sério no final da década de 1990 e a consolidarem certos elementos musicais e estilos.

O termo *trap*, como já dito, está relacionado à expressão *trap house*, usada para designar casas e espaços conectados à produção e comércio de drogas ilícitas nessas cidades. As narrativas da música *trap* se conectam com esse universo, nos jogos de metáforas, nas imagens produzidas pelas músicas, fotos e vídeos, no universo imagético e de sensações construído e comercializado enquanto produto musical e de entretenimento. Ele surge pelas primeiras vezes a nível mundial com as obras musicais dos MCs T.I (com o disco *Trap Muzik*), Young Jeezy, Gucci Mane. Esses artistas traziam o contexto da venda de drogas das *trap houses*, a vivência – bem como a superação através da música – destas condições. Mais uma vez, um olhar mais detido traz à tona a complexidade em torno dessas idéias de vivência, construção imagética e construção musical que perpassam o rap e o *trap*.

Musicalmente, algumas das influências absorvidas pelo *trap* atribuídas ao *crunk* têm a ver com a repetição de frases e expressões breves inúmeras vezes em jogos de pergunta e resposta; a presença intensa de frequências graves produzidas a partir de instrumentos sintetizadores, moduladores e *samplers* como o Roland 808 (hoje, essas frequências são obtidas majoritariamente a partir de programas digitais que emulam esses sintetizadores e moduladores).

Em relação ao fazer musical do MC no *trap*, algumas particularidades surgiram e se desenvolveram a partir dessas referências; um ponto que se tornou e se torna em muitos momentos central em conversas sobre o gênero tem a ver com a própria construção lírica nas músicas. A construção do trabalho musical do/da MC, de seu *flow*, sua métrica, sua musicalidade em sentido amplo, acontece em relação íntima com a base musical que acompanha. Assim, a linguagem é “experenciada”, rítmica, poética e performativamente, em um sentido muito particular no rap, em algum lugar entre a palavra falada e a palavra cantada. O *trap* se desenvolveu em um sentido que tensiona algumas dessas estruturas basilares, na relação entre construção rítmica e construção de sentido no uso da linguagem. Assim, à primeira audição, diversas das músicas que compõem esse subgênero, para muitas pessoas, são um tanto “incompreensíveis” – em uma abordagem “logocêntrica” da linguagem e do que se espera da linguagem poética na construção do rap. Estruturas são conformadas culturalmente, e a partir de tais estruturas, acontecem os jogos de improvisações, inovações e consolidações de estilos. Em diálogo com Thomas Csordas (2008), pode-se dizer que o desenvolvimento cultural de certas estruturas musicais acontece e se renova em diálogo com

“corpos socialmente informados”. As dinâmicas culturais constroem mudanças em todos os pontos dessas relações entre o corpo e o “produto cultural”. No caso do rap, é comumente trazida para a análise a percepção dos objetos – das músicas, de suas estruturas, de suas composições; se, seguindo a proposta fenomenológica de Csordas (2008) a partir da Merleau-Ponty e Bourdieu, deslocamos o olhar para os processos de objetificação, surgem novas perspectivas para a conversa sobre tais tensionamentos promovidos pelo trap dentro do universo do rap.

Muniz Sodré constrói uma perspectiva acerca dessa relação na construção de linguagem e pensamento:

Essa porta foi implicitamente sugerida pelo poeta americano Ezra Pound em sua conhecida classificação das formas poéticas: *melopeia*, *fanopeia*, e *logopeia*. A primeira refere-se à prevalência da musicalidade na poesia, a segunda às imagens, e a terceira à dimensão das palavras. Se a transpusermos para o plano do pensamento, a diátese ativa característica da filosofia platônica e aristotélica tem a ver com a *logopeia* (portanto, com a lógica instrumental do discurso ou dos enunciados), ao passo que a música (como técnica ritualística de agregação de homens entre si e de humanos com divindades) e as imagens (que ensejam o deslocamento do espaço-tempo, temporalizando e especializando o novo), logo *melopeia* e *fanopeia*, predominam na diátese média típica da filosofia oriental e africana. É em torno desse predomínio diferencial que estamos discorrendo (SODRÉ, 2017, p. 87).

Existe uma construção musical na cultura do trap onde os/as MCs não necessariamente estão buscando a compreensão imediata e “logocentrada” das palavras, sentenças, frases, que estão sendo ditas na música. Em um primeiro momento, a polarização mais óbvia (e um tanto comum) que surge é entre a existência ou ausência de “mensagem” na música. Porém, seguindo a ideia de ampliar o escopo em torno do entendimento da ideia de “mensagem”, surge um deslocamento promissor nessa polarização mais óbvia e calcada no que Sodré chama de “diátese característica da filosofia platônica e aristotélica”.

O trap explicita uma dimensão comunicativa do universo do rap que Sodré identifica, a partir da obra de Ezra Pound, como a *fanopeia*: a dimensão imagética na poesia. Csordas também identifica, em seu trabalho etnográfico em contextos de rituais de cura em contexto religioso, o que chama de “imagético multissensório” (CSORDAS, 2008, p. 120). De acordo com Csordas, os processos de incorporação de um poder divino que construirão o processo de cura acontecem a partir de “imagens somáticas” que corporificam características do ambiente religioso em questão. “A concretude da experiência repousa na síntese corpórea da visualização [...], afeto [...] e cinestesia [...] Através dessas imagens corporificadas, as disposições do *habitus* são manifestadas em comportamento ritual” (ibid., p. 123-124). O rap

e o trap conectam-se intimamente com dimensões imagéticas na sua construção performática, na construção de sua *verdade*: não à toa, existe uma relação muito imbricada da música com o *lifestyle* que ela acompanha. Quando Delatorvi critica artistas que tentam mas não conseguem se expressar no trap, está dizendo sobre toda uma construção sensorial que perpassa a musicalidade desses artistas – “tudo é um jogo estético”. O *adlib*, elemento musical que ganha preponderância no trap, opera justamente nessa região. Os *adlibs* são camadas vocais adicionadas à voz principal de uma música, que são compostas por preenchimentos que enfatizem as rimas da camada principal. Esses preenchimentos geralmente são vocalizações, barulhos, e expressões sem um significado claro (à primeira vista/audição), que ajudam a criar uma atmosfera para o som. Com o passar do tempo, alguns artistas popularizaram *adlibs* específicos, que passaram a ser vistos como marcas registradas de sua arte. Outros *adlibs* passaram por um processo de popularização e são utilizados por uma ampla diversidade de artistas.

Trago aqui para o exemplo um dos *adlibs* mais popularizados no contexto da música trap - o *skrrr*. Esse barulho, feito com a boca no final de frases em diversas músicas, não coloca em palavras, mas em *imagens* (CSORDAS, 2008) o barulho de um carro derrapando suas rodas. Os seus usos, porém, não necessariamente são em contextos onde a música fala sobre carros, ou cria essa imagem especificamente de um carro em movimento: o *adlib* ultrapassa seu significado “inicial”, e não se prende a uma construção vernacular de sentido. Da mesma forma, os versos que compõem as faixas vocais principais das músicas também são gravadas, muitas vezes, de maneira a tensionar a inteligibilidade semântica das palavras e expressões ali utilizadas.

Csordas trata em seus exemplos etnográficos acerca da glossolalia: “A glossolalia pentecostal (veja May, 1956 sobre glossolalia em outras tradições) é uma forma de elocução ritual caracterizada pela falta de um componente semântico. Assim, todas as sílabas são “sílabas sem sentido.” (ibid., p. 126). No contexto religioso, essas formas vocais utilizadas, indeterminadas semanticamente, são poderosas formas expressivas.

Aqui eu sugeriria que, da mesma forma que a fala vernacular facilita e é a própria corporificação do pensamento verbal, a glossolalia facilita e é a corporificação do pensamento não-verbal. A fala vernacular é “colocar em palavras”; a fala glossolálica é “colocar em imagens”. Na glossolalia, a experiência física da fala (*parole*) oferece um contraponto à experiência intelectual da linguagem (*langue*). Eu não diria que corpo e mente se fundem na elocução glossolálica, mas que a elocução se dá num momento fenomenologicamente anterior à distinção entre

corpo e mente, uma distinção que é parcialmente contingente no poder da linguagem natural de constituir objetos. (ibid., p. 129).

A aproximação aqui é no sentido de chamar atenção para a dimensão experienciada da linguagem; a abordagem fenomenológica (corporificada) de Csordas em relação à glossolalia no contexto religioso pentecostal fornece algumas aproximações com a discussão sobre o trap, o rap, e a ideia de “mensagem” nesse gênero musical e suas variações e subgêneros. Adotando a abordagem proposta por Csordas, abrem-se algumas possibilidades para entender mais as aproximações e as continuidades do que as supostas separações e conflitos entre os subgêneros, no âmbito musical, especialmente aqui em relação ao fazer musical do/da MC. Uma aparente oposição entre o rap de “mensagem” e uma música que não tem “mensagem” não faz mais tanto sentido no momento em que se amplia a concepção de mensagem para as possibilidades do pensamento não-verbal e das imagens.

Um dos artistas tidos como mais influentes na nova geração de MCs de trap é Young Thug. A sua ascensão foi sempre acompanhada de uma certa discussão em torno das formas ininteligíveis com que performa suas rimas. A inteligibilidade, para muitas pessoas, é fator crucial na apreciação de uma música de rap. Dessa maneira, o estilo de rimas desenvolvido por Young Thug, bem como por outros artistas preponderantes do gênero, recebeu o (inicialmente) depreciativo nome de *mumble rap*, que poderia ser traduzido para algo como “raps de resmungo”. O nome, em pouco tempo, foi “adotado” e ressignificado positivamente por seus próprios “adeptos”. A construção dessa musicalidade passa também por escolhas estéticas, em nível de produção, na mixagem das vozes em relação ao instrumental, entre outros.

A relação da variedade de possibilidades de uso da voz e da linguagem na expressão vocal artística enquanto faceta preponderante de diversas expressões musicais e culturais africanas e afrodiáspóricas é tema levantado por diversos autores e autoras, inclusive na construção de uma argumentação em relação ao rap, como a pesquisadora Tricia Rose. Porém, quando os limites estão sendo testados, esse entendimento não fica tão claro.

Young Thug faz muito mais do que apenas gritar e murmurar para distanciar seu rap da simples verbalidade. Somente neste trecho, batendo alternadamente em velocidades vertiginosas, eliminando palavras, flexionando a prosódia de linhas, interpondo chamadas e onomatopéias, usando sua voz com *auto-tune* e reverberação, e mais, a apresentação de Young Thug é ao mesmo tempo timbral, ritmicamente e melodicamente virtuosa, embora muitas vezes iludindo a decifração verbal completa (BREEN, 2016, p. 9).<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> “Young Thug does much more than just yelp and mumble to distance his rap from simple verbality. In this excerpt alone, alternately rapping at breakneck speeds, eliding words, inflecting the prosody of lines,



As críticas mais comuns à inteligibilidade dos artistas que adotam este estilo são confrontadas por um virtuosismo musical, no caso exemplificado por Young Thug, que consegue construir situações comunicativas e mensagens complexas que passam por diversos caminhos imagéticos proporcionados por um gênero poético vocal, que à primeira vista estaria totalmente atrelado a elementos de inteligibilidade, como coesão e conexão lógica de ideias, bem como atributos e habilidades como uma dicção apurada e uma métrica que contribuísse para a clareza semântica das palavras ditas. O que não quer dizer, entretanto, que as músicas não trazem ideias construídas de maneira lógica e concatenadas em uma sequência passível de ser *lida*. É justamente essa polarização que aqui se torna borrada.

Young Thug é o exemplo mais claro de uma linhagem de MCs que constroem elos comunicativos, elos representativos, levando ao extremo a “*fanopeia*” da linguagem poética no rap. É importante frisar todo o composto audiovisual que constrói a persona de Young Thug e que está imbricado nessa relação musical por ele proposta: o artista trouxe uma imagem totalmente não convencional para o rap, praticando um estilo de se vestir com roupas apertadas e cores extravagantes, anteriormente consideradas “femininas” (ainda mais em um contexto de construção rígida de masculinidades, como o rap); utilização de diversas camadas de vozes inicialmente consideradas bizarras, agudas, gritos e onomatopéias, adlibs extravagantes; videoclipes que jogam com algum lugar entre o cômico, o bizarro e o perigoso (a tradução literal e mais direta para Young Thug seria algo como “jovem bandido”); e as opções estéticas na produção musical que constroem esse universo multissensorial em sua arte; sua “mensagem”. Tudo isso relacionado à vida pessoal de Young Thug, suas atitudes e histórias, que, com o advento da internet e de suas possibilidades comunicativas, tornam-se mais compartilhadas, “acessíveis” e discutíveis.

A dificuldade inicial em “entender” quais palavras estão sendo ditas nos versos desses artistas (exemplificados aqui por Young Thug, que por sua vez é uma das grandes referências na obra de Delatorvi) descortina novas configurações da interação performática da linguagem: a indefinição abre um espaço ainda maior para o próprio ouvinte. Em certo sentido, a conexão proporcionada pode ser entendida como visceral em um outro sentido, pois não passa por

---

interjecting calls and onomatopoeias, throwing his voice with auto-tune and reverb, and more, Young Thug’s delivery is at once timbrally, rhythmically, and melodically virtuosic while often eluding complete verbal decipherability”.

decifrar o significado de uma mensagem textual – uma relação comunicativa calcada no que Muniz Sodré (2017) relacionaria à herança do *logos* platônico. Não se trata aqui tampouco de continuar as comparações entre um rap que é extremamente preocupado com a concatenação de palavras e ideias em sua linguagem poética, contra um que desconstrói a linguagem em um sentido que a transforma em camadas de musicalidade estética. Seguindo os argumentos propostos durante o texto, esses “estilos” não se anulam; ambos – e muitos outros – giram em torno da construção de mensagens que dialogam com elementos muito mais amplos do que sugere a ideia de construção de sentido da filosofia (e da poesia) logocentrada.

Esta discussão em torno da ideia de “mensagem” no rap está relacionada com uma concepção cultural em torno desse gênero musical que mais uma vez remete à frase inicial: o rap é mais do que música; como “promulgado” por KRS-One, o quinto elemento componente da cultura hip hop seria o “conhecimento”. O que pude perceber, ao longo do tempo, em diversas conversas e em diversos contextos de discussão sobre o rap, é que conhecimento é entendido e abordado aqui, em diversas ocasiões, a partir de uma separação ideal entre filosofia/escrita, e poesia (oralidade/acontecimento). Tal separação seria “creditada” a uma herança do pensamento platônico.

A filosofia enquanto “busca da verdade”, no sentido platônico, se funda, segundo Luiz Alfredo Garcia-Roza (1990), a partir de uma noção da *alethéia*, do desvelamento, de desocultamento.

Muito tempo antes do homem ocidental inventar o conhecimento, de opor o verdadeiro e o falso no interior do discurso, a cultura grega já era atravessada pela noção de *alethéia*: a *verdade*, para o poeta da Grécia arcaica. À pré-história da *verdade filosófica* corresponde uma *verdade poética* que foi o solo a partir do qual ou contra o qual se organizou o pensamento filosófico grego (GARCIA-ROZA, 1990, p. 25).

Garcia-Roza remete à obra acerca dos Mestres da Verdade gregos de M. Detienne, para salientar um ponto importante na relação entre verdade, conhecimento e linguagem:

Num tempo em que a cultura grega era ainda fundamentalmente, ou exclusivamente, oral, a palavra não era dissociável do gesto e das condições de enunciação, como também não o era do sistema de representações religiosas. Não havia, nessa época, distância entre a palavra e os demais planos da realidade. A palavra não barrava o real e nem se constituía como um desvio deste, mas era parte integrante do mundo natural e capaz de interagir com ele em termos causais. Daí ela ser marcada pela sua eficácia: ‘uma vez articulada, a palavra se converte em potência, força, ação’ (ibid., p. 30).

É importante salientar essa trajetória de pensamento, pois o que se sugere nesse ponto (e nessa dissertação) é que são estes escopos acerca da verdade e do conhecimento que embasam alguns pontos de vista e argumentos acerca de um complexo cultural e artístico afrodiaspórico

que se desenvolve muito mais relacionada a outras matrizes de pensamento. O dissenso em torno da questão da mensagem e dos usos da linguagem nas novas formas de construção do rap, como no caso do *mumble rap* e do exemplo de Young Thug – que, como vimos, não são formas assim tão novas, mas estão calcadas em uma história de sucessivas gerações de elementos artísticos e características musicais – muitas vezes se torna uma discussão imobilizada justamente por colocar em contraposição bases de pensamento aparentemente distintas. Mas, como ressaltado por Garcia-Roza, em diálogo com Detienne, a Grécia pré-platônica era espaço de existência de tradições de pensamento e de prática do conhecimento que se relacionavam com uma ideia performática da verdade, onde a palavra se ligava à sua eficácia, e não em um valor em “si-mesmo”. Com cuidado para não alimentar certas oposições clássicas e anacrônicas entre escrita e oralidade, é possível traçar uma linha de aproximação entre o que é apresentado por Garcia-Roza e por Detienne em suas pesquisas, em relação às ideias de construção de conhecimento, com o pensar nagô, nas palavras de Muniz Sodré – esta aproximação é realizada pelo próprio autor a certa altura em seu livro, bem como por outros autores, como por exemplo Antonio Riserio nos textos que compõem o livro *Oriki Orixá* (1996).

Em certo momento da conversa com Delatorvi, abordamos mais detidamente a produção dessas mensagens musicais.

*O ‘plug’ [colocado aqui por Delatorvi como um universo estético-musical que integra o trap] tem esse conceito, de ser ‘mocado’, pra sentir a vibe melhor. Ouve esse aqui [me mostra em seu celular uma música sua ainda não lançada]. Eu fiz com duas vozes, e deixo o vocal embolado, mas é pra deixar uma vibe mesmo. Se eu cantasse alto, ia ser paia. O cara ouvindo no fone, o cara trinca. Essa eu fiz toda de freestyle, primeira vez na vida. (Delatorvi, entrevista com o autor).*

A caminhada do MC passa por conhecer bem a atmosfera a ser criada em sua musicalidade, para além do que diz nas letras de modo isolado. Grande parte dessa construção também passa pelas escolhas do/da produtor/a musical e de quem produz a batida. Mas nessa fala de Delatorvi fica exemplificado também alguns processos de construção musical que estão ligados às escolhas do/da MC. E ainda que a letra se torne mais ininteligível a uma primeira audição, a mensagem não necessariamente está se perdendo, ou se tornando mais simplória – pelo contrário, até.

Um artista de *trap* belo horizontino que ganhou muito destaque nos últimos dois anos é Sidoka, citado por Bill na entrevista com a dupla X Sem Peita. Uma de suas características

mais marcantes é essa ininteligibilidade que perpassa a performance de suas letras, bem como o *flow* característico, muito percussivo e rápido, com métricas intensamente “quebradas”. Sidoka conseguiu criar uma *persona* em torno de sua obra musical, explorando essa característica e criando um universo visual que envolve alguns itens de vestuário muito específicos – mais notadamente, os óculos modelo *Juliet*, da marca *Oakley* (muito ligado, aqui no Brasil, ao contexto cultural e musical do *funk*) e o uso de luvas.

*Bill: Nós que é músico, você tá ligado, nós pensa e bota na letra mesmo, e chega tirando uma onda na música, quer que a galera se sinta nela... é igual a ideia do Sidoka, papo reto. Ele pegou uma molecada aí, que ele virou referência, a molecada precisava de uma referência, bota fé. É minha visão.*

*G: Mas você acha que foi por que ele é novo, também?*

*Bill: Também mano. É que tipo assim, no rap tem muito aqueles caras gangstão, negão, a galera pira. Mas na hora que aparece um moleque ali, com aparência de classe média, e tal, tá ligado, e falando umas ideia doida, que você se sente na música dele, ele é musicalmente bem foda também... você se sente na música dele, você pega uma referência. Igual nós preto, vê um negão lá e fala "nó, quero ser igual esse mano". Os pivete se sente o Sidoka, mano. Você vai no show dele, a galera ta de juliet e luva na mão [...] A galera quer se sentir na letra, quer escutar, quer cantar. Igual nós cantava Hungria de menor. Quem escuta Hungria quer ter um carro na hora, tá ligado. Uma saveiro bolada cheia de som.*

Bill chama a atenção para uma conjunção de elementos visuais e sonoros que criam essa possibilidade de identificação intensa de uma juventude que, segundo ele, precisava de uma referência, com quem se sentissem mais próximos. Nisso, tudo conta: a contemporaneidade e originalidade da estética sonora, o visual inusitado e inovador, a pouca idade (Sidoka, quando começou a ganhar destaque, tinha 18 anos), a “aparência de classe média”. Em entrevista ao jornal O Globo, o Sidoka demonstra em falas a sua percepção acerca dos jogos que constrói com as possibilidades da linguagem:

— A vida é sem sentido, mano. E tudo que é sem sentido tem vida — rebate o rapaz, adepto de um método de composição muito peculiar. — Antes de arrumar um assunto para a música, vem o beat. Eu tenho que entender o que aquela batida quer que eu fale, tenho que entrar em sintonia com ela. Eu não penso antes de fazer uma música, eu ouço o beat e aí vejo o que vou escrever. Isso é automático, e meu processo criativo é rápido.<sup>51</sup>

Ainda sobre essa experiência de composição e de relação com a linguagem no rap, a última frase da fala do Delatorvi citada acima traz outro ponto interessante: “*Essa eu fiz toda de freestyle, primeira vez na vida.*”. O MC aponta aqui o fato de ter feito uma música inteira, pela primeira vez, de *freestyle*, de “improvisado”. Existe uma separação tacitamente

<sup>51</sup> Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/sidoka-astro-do-trap-brasileiro-tenho-que-entender-que-batida-quer-que-eu-fale-24122872> > Acessado em 09/12/19.

compreendida entre o que é uma rima escrita, previamente composta, e o improvisado, no rap. Vários MCs dominam mais um campo do que outro; seguindo a lógica de Shabê, um/uma MC completo/a seria alguém que domina esses dois campos de atuação, além de outras vertentes e capacidades técnicas. As batalhas de improvisação, por exemplo, movimentam uma cena enorme e que muitas vezes não coincide, em termos de artistas expoentes ou de público, com outras cenas musicais dentro do universo do rap.

Quando Delatorvi afirma que fez essa música de *freestyle*, o que ele quer dizer é que não escreveu as rimas previamente antes de ir para o estúdio gravar suas vozes. Na própria sessão de estúdio, com o microfone ligado e a batida tocando no fone de ouvido, gravou ideias, linhas melódicas, *flows* e letras que foram surgindo para ele na hora.

Essa experiência de composição dialoga de um jeito interessante com uma concepção que existe (e que para mim foi crucial em minha formação enquanto um MC) da importância do caderno de rimas para um/uma MC: um caderno onde se anota suas ideias, onde se escreve as letras, criando as métricas, as “barras”, de uma maneira escrita que sirva de referência para o momento da gravação. Hoje, os suportes digitais são muito utilizados para a escrita – o telefone celular sendo o mais comum, por sua portabilidade e acesso a aplicativos de edição de texto.

Eu já havia observado a experiência da “ausência” total de escrita (no sentido mais literal da escrita, como grafia em um papel) em sessões de composição e gravação em 2014, particularmente com *Comum*, MC e parceiro musical com quem já dividi alguns projetos e faixas. No dia em que fui gravar uma faixa pela primeira vez, lembro de ter me impressionado com sua capacidade de compor longas letras mentalmente, sem se esquecer da métrica e do *flow* impressos na composição, no momento de gravar. Em outras oportunidades depois dessa primeira ocasião, conversamos sobre isso, no que ele me contou que sempre trabalhava dessa forma, com todas suas músicas. Sua experiência era de composição ao longo do tempo – horas, ou dias – e conseqüente memorização daquelas ideias.

A diferença para Delatorvi, contudo, é que no caso deste, o processo de composição se dá no momento da própria gravação. Outro artista, PH, do grupo *Viralataz*, de Porto Alegre/RS, também me disse, em oportunidade que nos encontramos em julho de 2019, que nos últimos tempos não mais escrevia suas rimas, mas realizava esse processo de composição no estúdio, concomitantemente ao próprio registro e gravação. Segundo este, é mais

primordial em seu processo entender o *flow* a ser impresso naquela música. Na ocasião, pudemos conversar sobre as relações disso com a atmosfera sinestésica a ser impressa no som. Ele me mostrou algumas de suas composições que ainda não foram lançadas, de um disco em parceria com outro artista também gaúcho, onde pudemos identificar e conversar sobre as referências de universo sinestésico – no caso de alguns artistas estadunidenses, como *Curren\$y*, e o universo estético e de *lifestyle* conhecido como *Jet Life* - trazidas por ele para compor o trabalho.

Em reportagem da revista PitchFork de 2015, o produtor musical Dun Deal, contou sobre a experiência da escrita de Young Thug, onde o artista construía sua composição com símbolos e desenhos, e não com palavras:

E o jeito que ele costumava escrever sua música era bem louco. Ele apenas desenhava o que queria fazer no papel. É assim que ele costumava gravar; ele desenharia, tipo, uma imagem.

Que tipo de imagem? "Sinais e formas estranhas", diz Deal. "Ele estava no estande olhando o jornal, e um dia eu fui lá e olhei para ele e disse: 'Você não escreveu nenhuma palavra.' Ele olhou para mim e disse: 'Não preciso de palavras.'<sup>52 53</sup>

Para além de uma ampliação da ideia de escrita, existe uma ampliação da própria ideia de texto (ou de textualidade), concomitante à discussão proposta em torno da polarização que muitas vezes surge entre a presença ou ausência de “mensagem” em um rap. Como ressaltado em diferentes momentos desta dissertação, o rap se constrói através de um complexo sistema de referências, de citações, que ajudam a construir uma circularidade, uma meta-linguagem discursiva que alimenta e amplia continuamente a sua existência cultural. William Smith (2005; 2015) traz a ideia da mudança e sua relação complexa com o *sampling*, o uso de recortes musicais advindos de outras músicas na composição das bases instrumentais. A questão do *sampling* no rap pode ser ampliada para ser observado em relação ao universo criativo do MC.

Karin Barber (2003), no seu artigo “Text and Performance in Africa”, discute a relação entre texto escrito e a dimensão performativa em diferentes contextos culturais e de textualidades orais e escritas no continente africano, especialmente em relação aos Oriki em

---

<sup>52</sup> “And the way he used to write his music was pretty crazy. He would just draw what he wanted to do on paper. That's how he used to record; he would draw, like, a picture.

What *kind* of picture? “Weird signs and shapes,” Deal says. “He'd be in the booth looking at the paper, and one day I went in there and looked at it and said, ‘You didn't write any words down.’ He looked at me and said: ‘I don't need no words.’”

<sup>53</sup> Disponível em < <https://pitchfork.com/features/overtones/9727-chaos-theory-the-glorious-unpredictability-of-young-thug/> > acessado em 05/12/19.

contexto Iorubá. A pesquisadora procura ampliar a ideia, inicialmente reducionista, de um olhar que separa dimensões textuais e dimensões performativas como elementos díspares em uma análise textual. Segundo Barber, já é corrente no campo de estudos a ideia de que o texto escrito “provoca” uma dimensão performativa; o que seria menos discutido, até então, é a ideia de que performances de tradições orais abarcam – e se constroem através de – toda uma dimensão textual.

Por um lado, foi proposta uma definição mais flexível e inclusiva de 'texto' que não está atrelada ao discurso escrito ou mesmo ao discurso [...] verbal. Por outro lado, [...] começamos a tentar ver como o trabalho passa a constituir gêneros orais como algo capaz de repetição, avaliação e exegese pelas [...] comunidades que os produzem, e não apenas pelo colecionador ou etnógrafo (BARBER, 2003, p. 325).<sup>54</sup>

A possibilidade de pensar sobre o texto nesses termos é o que a autora, a partir de antropólogos linguistas americanos como Silverstein e Urban, chama de entextualização.

Essa dimensão “entextual”, no rap, se torna notável quando observamos letras de músicas que se constroem em diversas camadas de diálogos com outros artistas e outras letras do universo do rap. Em um nível mais “direto” e mais óbvio, o exemplo mais claro se relaciona com a dimensão competitiva do rap; diversas músicas são inteiramente ou parcialmente dedicadas a “atacar” outros artistas ou outras músicas. Essas músicas são denominadas *diss*, uma abreviação para *disrespectful*. Tais músicas remetem, muitas vezes, a uma série de acontecimentos, pessoas, citações, objetos, etc. dentro ou fora do universo musical do rap que são os elementos de contextualização em questão. Tais ligações textuais acontecem também por vias que não a pura disputa lírica. Mas as *diss* são apenas o exemplo mais explícito; o jogo de referências e citações é muito mais amplo do que apenas este caso.

Barber discute em seu artigo a ideia de que as “técnicas de entextualização em discussão envolvem certa reflexividade – uma consciência do texto como algo criado com o objetivo de ser exposto, recontextualizado e ser objeto de reflexão” (p. 327). Esta relação encontra paralelos interessantes no rap, no que tange a complexa rede de referências que compõem o universo de cada MC e suas obras. Para além das referências mais diretas citadas no parágrafo anterior, acontece toda uma “política de citações” que se relaciona com a

---

<sup>54</sup> “On the one hand, a more flexible and inclusive definition of ‘text’ has been proposed that is not tethered to written or even to verbal discourse [...] On the other hand [...] We have begun to try to see how work goes into constituting oral genres as something capable of repetition, evaluation and exegesis [...] by the communities that produce them, and not just by the collector or ethnographer”.

mensagem em sentido ampliado. É isso que permite o MC enquanto artista se distanciar ou se aproximar de certo universos estéticos, a dialogar com referências bem como acrescentar suas “contribuições” àqueles trajetos. O texto amplia seu escopo conceitual, bem como a ideia de performance e de mensagem. Cabe aqui outro paralelo com os exemplos etnográficos de Karin Barber:

Não depende de outras atribuições no desempenho para o seu significado, nem do contexto em que é pronunciado. A ‘obscuridade’ de tais epítetos reside no fato de que a expansão narrativa está fora do próprio texto. O ouvinte experiente precisa conhecer a história para entender completamente o epíteto. (ibid., p. 328).<sup>55</sup>

O rap, a partir do momento em que se torna um produto fonográfico, passa a existir para além do “acontecimento em si” das festas e discotecagens (esse ponto é melhor discutido no próximo capítulo). O processo de entextualização envolvido nesta arte verbal se complexifica muito a partir do momento em que as rimas são gravadas e eternizadas. Uma das características que torna o rap um gênero musical único talvez seja justamente a manutenção e complexificação de uma dinâmica de entextualização no seu desenvolvimento cultural, borrando ainda mais as dicotomias entre texto e oralidade, ao absorver e reconfigurar culturalmente recursos tecnológicos que, em uma primeira mirada, seriam elementos de interferência definitiva em tais elementos de sua oralidade.

Da mesma maneira, pode-se entender esta política de citações, o *sampling* a partir dos elementos textuais que vão além da letra da música e da sua parte instrumental. Mais uma vez, ressalta-se a indissociabilidade da dimensão estética, do estilo ressaltado por Delatorvi, em relação à construção musical do ou da MC em questão. As referências estéticas de *flow*, de moda, de construção dos produtos audiovisuais, também estão envolvidos nessa entextualização constante e na dinâmica de citação, afirmação e atualização das referências nas obras dos e das MCs.

#### 4.2 - CORPO, MÍDIA, TECNOLOGIAS

Uma ocasião marcante na história do Hip Hop, citado em narrativas textuais diversas, reportagens e em documentários audiovisuais, é a chamada “noite do apagão”, que ocorreu na cidade de Nova Iorque, na virada do dia 13 para o dia 14 de julho de 1977. De acordo com relatos de reportagens jornalísticas, documentários, filmes e livros, nesse momento histórico,

---

<sup>55</sup> “It does not depend on other attributions within the performance for its meaning, nor on the context in which it is uttered. The ‘obscurity’ of such epithets lies in the fact that the narrative expansion lies outside the text itself. The knowledgeable listener has to know the story in order to make full sense of the epithet”.



as festas de Hip Hop já aconteciam em diversas localidades, *crews* se estabeleciam e a cultura ganhava vida, musicalidade, expressividade. Um elemento fundante da cultura Hip Hop, como citado na primeira parte do trabalho, é o DJ, com a construção musical dos *breaks*. Esta, por sua vez, se dava através da transformação de dois toca discos, junto a um *mixer*, em um instrumento musical com técnicas e história própria – um processo inventivo que caracteriza diversos momentos do desenvolvimento musical e da história do rap.

Esses equipamentos, contudo, não eram acessíveis nessa época – como ainda não o são – para grande parte das pessoas que estavam envolvidas no processo musical do rap. Em 1975, a cidade de Nova Iorque declarava falência perante o governo federal, e um ambiente de tensões e crise culminou na noite do apagão ocorrido em 13 de julho de 1977. Naquela noite, diversas lojas e comércios foram saqueados, e muitas pessoas aproveitaram a ocasião para pegar nas lojas justamente os equipamentos de som necessários para a execução musical dos DJs – toca-discos, *mixer*, caixas de som, discos de vinil.

Se tornar DJ requeria pelo menos pick-ups, caixas de som, mixer e um acervo, ainda que mínimo, de discos de vinil. Esse suporte estava distante do poder aquisitivo dos jovens do Bronx.

Por isso, os furtos e saques cometidos em um apagão total vivido por todas as regiões da cidade, em 13 de julho de 1977, fazem parte do mito de origem da popularização do gênero. Jovens conseguiram seus primeiros equipamentos nas pilhagens às lojas sem energia elétrica.

É essa a narrativa apresentada por vários personagens envolvidos no surgimento do Hip Hop, como o DJ Grandmaster Caz, do Bronx. “Fui até o lugar onde comprei meu primeiro equipamento de DJ e peguei um mixer pra mim”, contou o DJ à revista “Slate”. “A oportunidade surgiu no blecaute. A diferença antes e depois era notável”.<sup>56</sup>

A série *The Get Down*, produzida e disponibilizada pelo serviço *Netflix*, também retrata esta ocasião como um ponto de inflexão para os personagens – um grupo de jovens que começa a se envolver com o Hip Hop na década de 1970 e busca firmar sua *crew* de DJs e MCs naquele cenário do Bronx.

No final da década de 1970, outro processo relacionado a materialidades tecnológicas e mercadológicas, a entrada do rap no mercado fonográfico de gravações de discos, fez com que esta relação performativa do rap passasse por uma substancial mudança: se o rap era

---

<sup>56</sup> “Como um apagão em Nova York impulsionou o surgimento do Hip Hop” – Juliana Domingos de Lima. Agosto/2016. Disponível em < <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2016/08/15/Como-um-apagão-em-Nova-York-impulsionou-o-surgimento-do-Hip-Hop> > acessado em 10/12/19.

sobre o acontecimento das festas, as rimas feitas sobre a performance do DJ, como seria possível “transferir” esta performance para um disco gravado?

Jeff Chang (2014) aponta que, nessa época, já circulavam diversas fitas com gravações não autorizadas feitas ao vivo de apresentações dos DJs mais respeitados – Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash, Kool Herc, Cold Crush Brothers, entre outros. Os taxis ilegais que circulavam no bairro do Bronx as tocavam, e as fitas circulavam de mão em mão pelo Bronx, pelo Harlem. Ao mesmo tempo, as disputas de sound systems e as festas ao ar livre perdiam público – o rap passava a ingressar na cena de casas noturnas para maiores de idade, onde DJs e MCs construíam um trabalho mais “bem acabado” mirando estas audiências de pessoas mais velhas, pessoas que cresceram junto com as festas de Hip Hop inaugurais, mas que agora buscavam outros espaços, outras sociabilidades, outras roupas, outros sons. Grandmaster Flash, em citação de Jeff Chang, notava: “Había que adaptarse a los cambios para sobrevivir; de lo contrario, uno caía en el olvido” (CHANG, 2014, p. 169).

A gravação da música *Rapper's Delight*, publicada em 1979 pelo grupo The Sugar Hill Gang, ganha nesse sentido caráter seminal, nas narrativas que constroem a historiografia do rap e do Hip Hop. Essa música surge a partir da visão comercial de uma dupla de produtores musicais (Silvia e Joey Robinson) que viram ali uma oportunidade de fortalecer a gravadora que possuíam, a Sugar Hill. A música tem uma história envolta em polêmicas de autoria, em diversos níveis: a base musical, construída na repetição incessante de um *break* da música *Good Times*, do *Chic*, grupo de música *disco*. O recurso encontrado para registrar em uma faixa de estúdio aquilo que os DJs faziam ao vivo, com o auxílio dos dois toca-discos com dois discos idênticos, foi a contratação de músicos que fizeram uma gravação enorme reproduzindo o mesmo trecho. Esse processo, tido como “inaugural” na indústria fonográfica, desencadeou novas possibilidades de registro e construção de um produto musical que antes estava conectado ao acontecimento performativo das festas. Talvez essa não tenha sido a primeira tentativa de fato, mas foi a que mais alcançou sucesso, a que colocou o rap como um produto musical massivo nas rádios estadunidenses.

A autoria da letra da música é objeto de grande polêmica: o grupo de MCs que performa na gravação não era um grupo com “respaldo” na cena cultural que se construía nas ruas. A letra teria sido “roubada” de outros músicos – especificamente, o MC e DJ Grandmaster Caz - em apresentações ao vivo pelo Bronx. Mas como conclamar a autoria de algo que existia na própria efemeridade do acontecimento, da performance? Essa mudança de perspectiva, que tem no *Rapper's Delight* um símbolo seminal, tornou o rap algo “palpável”,

um gênero musical no sentido comercial e radiofônico. A faixa, primeiramente, foi lançada com 15 minutos de duração. Após o sucesso, foi construída uma versão mais “comercial” com 7 minutos de duração.<sup>57</sup>

Tal mudança de perspectiva em relação a este acontecimento cultural teria sido recebida sob diferentes pontos de vista, à época. Um dos processos que podem ser relacionados à entrada do rap no mercado fonográfico é a preponderância cada vez maior depositada na figura do MC, que não mais se resumia à performance ao vivo nos palcos.

'Rapper's Delight' transcendeu a cena isolada do hip-hop de Nova York e alcançou as estações de rádio negras, de onde se catapultou ao Top 40 dos EUA e depois para o resto do planeta. Os imitadores surgiram do Brasil à Jamaica, e se tornou o single de 12 polegadas mais vendido de todos os tempos [...] O sucesso inexplicável do Sugar Hill Gang transformou a cena do hip-hop da noite para o dia (ibid., p. 172-173).<sup>58</sup>

Cheff Chang cita Charlie Ahearn, diretor de cinema nova-iorquino, que dirigiu o filme *Wild Style* (1982), quando este chegou mesmo a afirmar que “o Hip Hop morreu em 1980”:

As discotecas se tornaram mais ‘passivas’ do que nunca. Os b-boys desapareceram e, segundo Charlie Ahearn, 'ninguém dançou. Ninguém! O rap se tornou a principal atração. Os Mcs foram instalados no palco e todos os encararam. Os DJs não eram mais o centro das atenções do movimento. [...] Em outras palavras, o hip-hop morreu em 1980. É a verdade' (CHANG, 2014, p. 174).<sup>59</sup>

Podemos direcionar a afirmação de Charlie Ahearn a partir de outra ótica: a relação corporal mudava substancialmente ali, o Hip Hop se transformava. O MC passava a “mover as pessoas” de outras formas. Nesse sentido, diversas outras situações de tensão, de movimento, de mudança, podem ser observadas sob este olhar. Nas palavras de Jeff Chang, este processo de “refinamento” do rap enquanto um produto cultural, agora em diálogo com as rádios, em diálogo com outros meios de transmissão e ferramentas materiais e imateriais, a tensão entre a “cultura e o comércio”, foi um dos pontos nevrálgicos dessa “geração Hip

<sup>57</sup> Sobre tais fatos envolvendo essa música, duas fontes jornalísticas consultadas: < <https://www.theguardian.com/music/2017/may/02/sugarhill-gang-how-we-made-rappers-delight-interview> > acessado em 10/12/19; < <https://www.npr.org/2000/12/29/1116242/rappers-delight> > acessado em 10/12/19.

<sup>58</sup> "Rapper's Delight transcendió la aislada escena del hip-hop neoyorquino y llegó a las emisoras de radio negras, desde donde se catapultó al Top 40 estadounidense y luego al resto del planeta. Surgieron imitadores desde Brasil hasta Jamaica y se convirtió en el single de doce pulgadas mejor vendido de todos los tiempos [...] El éxito inexplicable de Sugar Hill Gang transformó la escena del hip-hop de la noche a la mañana".

<sup>59</sup> "[l]as discotecas se volvieron más pasivas que nunca. Los b-boys desaparecieron y, según señaló Charlie Ahearn, 'nadie bailaba. ¡Nadie! El rap se convirtió en la atracción principal. Los Mcs se instalaban en el escenario y todo el mundo se quedaba mirándolos. Los DJs ya no eran el centro de atención del movimiento. [...] En otras palabras, el hip-hop murió en 1980. Es la verdad'".

Hop”. Os produtores e donos de gravadoras enxergaram ali um produto que trazia frescor e movimento para o mercado fonográfico, novas sonoridades e um público potencialmente enorme e ainda por ser explorado. Os artistas também passaram a ver naquele processo uma maneira de consolidar trabalhos e ganhar mais dinheiro. No que tange aos MCs, Chang diz:

...muitos desses temas iniciais transmitiam uma sensação avassaladora de liberdade [...]. Era o som de rappers que recitavam rimas com exuberância que haviam aperfeiçoado por anos antes do público cético do Bronx, e agora tinham a oportunidade de gravar em vinil para serem ouvidos em todo o mundo pelo resto da eternidade (ibid., p. 175).<sup>60</sup>

Interessante notar que justamente os filmes produzidos nessa época e que se ambientavam no “mundo” do hip hop vieram a se tornar produtos de intensa circulação internacional, construindo a própria ideia do que era a cultura Hip Hop para quem assistia àquelas produções.

*Shabê: Tinha uns filmes que passavam de madrugada, que até hoje o pessoal mais antigo sempre cita... que era umas histórias de pessoas pobres, pretas, dançando. Eu via a ligação com a cultura. O Beat Street, e o outro é o... esqueci o nome. Achava massa demais. Ninguém perto de mim achava nada massa, só eu achava. Família, colegas de escola... só eu que achava.*

*Guilherme: É, essa parada dos filmes, outras pessoas me falaram, pra muita gente o hip hop chegou através dos filmes aqui né, primeiramente. Você acha que faz sentido essa ideia? Antes de saber o que eram as coisas, viram nos filmes, principalmente os filmes de dança...*

*Shabê: Total. Os filmes de dança mais contemporâneos, de 2000 pra cá, também... mas o contexto é outro. Esses que eu to falando é no início do bagulho, pra nós. Porque a gente não tinha internet, dvd, essa loucura toda de mídias visuais, acesso a tudo, você pode aprender tudo, na hora que quiser, no youtube. Inclusive dança, música, produção. A gente não tinha nada disso, fomos desbravando o bagulho mesmo.*

Na construção desse processo comunicativo, o audiovisual teve papel preponderante. O rap enquanto vertente musical nasce e se desenvolve concomitantemente a um desenvolvimento tecnológico muito forte relativo à produção midiática audiovisual. A cultura Hip Hop enquanto *lifestyle*, os conceitos de postura, a moda, tudo isso se constrói em um processo comunicativo conectado a técnicas e instrumentos que estão em constante e intensa transformação, ao longo dos últimos 30-40 anos.

---

<sup>60</sup> “...muchos de estos primeros temas transmitían una sobrecogedora sensación de libertad [...]. Era el sonido de raperos que estaban recitando con exuberancia rimas que habían perfeccionado durante años ante el público escéptico del Bronx, y que ahora tenían la oportunidad de grabar en vinilo para que las escucharan en el mundo entero por el resto de la eternidad”.

O contato de Shabê com os elementos do que viria a se conformar enquanto cultura Hip Hop em sua caminhada, ligada a esses filmes, ao final da década de 1980 e início da década de 1990, se conecta em sua fala também com a força da rádio no Brasil à época, bem como do conteúdo musical que era veiculado nas rádios, como quando diz sobre a relação que construiu entre o “rock subversivo” e o rap com o qual ele tinha contato – relação também apontada por Brisa Flow.

Os anos 1990 viram uma profusão de clipes produzidos com MCs/grupos de rap que, em sua grande maioria, são feitos a partir de edições de imagens focadas no MC *rimando* para a câmera. Por mais que as imagens sejam editadas, e o som seja previamente gravado, esta construção performática carrega uma característica central que acompanha o Hip Hop desde o seu início: a corporeidade do agente que faz a cultura acontecer, a corporeidade que movimenta e faz movimentar. Os sons e as imagens produzidas e que também produziam esta corporeidade do MC circulavam principalmente por meios televisivos, em canais voltados à música, como a MTV, bem como através de revistas consideradas “de dentro”, legitimadas na cultura Hip Hop.

Halifu Osumare (2015), estudiosa de questões afro-americanas, em artigo chamado “‘Marginalidades conectivas’ do Hip Hop na Diáspora Africana: os casos de Cuba e Brasil”, discute as maneiras de se pensar as dinâmicas de circulação de informações, influências e bens materiais em relação ao Hip Hop:

Ao se pesquisar a difusão internacional de uma cultura, é essencial que se pesquise um processo interativo, dialógico, que conecte locais separados às pessoas reais [...] No extremo do paradigma local-global, é a política econômica internacional, com os mecanismos inventados por empresas multinacionais, que atua como fornecedora de cultura pop [...] No outro extremo da problemática local-global, existem ambientes independentes de intercâmbio de informação no hip hop, de estética, de prazer e de perspectivas sociopolíticas no âmbito da produção independente local. O intercâmbio local-global é verdadeiramente complexo e está em contínua metamorfose (OSUMARE, 2015, p. 64-65).

A autora, nesse artigo, explora o que chama de quatro “marginalidades conectivas” que podem servir como chaves para entender os processos de apropriação e reinvenção de linguagens do Hip Hop em diferentes contextos: “Conexões ou ecos podem tomar a forma de cultura (Jamaica e Cuba), classe (árabes do Norte da África que vivem na França), opressão histórica (nativos americanos que vivem nas Américas do Norte e do Sul), ou simplesmente a construção discursiva de uma juventude com status periférico (Japão)” (id., p. 67).

Corporalmente, essas conexões têm a ver com o que Paul Gilroy denomina *experiência atlântica negra*: “Esta estética africanista serviu como fundamento para a assim chamada cultura popular, a cultura vernácula nas Américas” (ibid., p. 69). O local e o global não são pólos opostos, mas pautas presentes em fluxos múltiplos de informação, de processos de contextualização.

*Brisa: Eu acho que tem essa galera, que faz muito essa referência ao som americanizado, mas de uma forma ou outra, os temas são da nossa vivência. Por mais que o som seja uma referência a uma música mais americana... porque eu entendo que a galera se identifica, principalmente na questão do orgulho, da galera conseguir criar um som que atravessa todas essas fronteiras racistas... o rap é isso, vai atravessando esses estereótipos. Uma música que fala com você... todo mundo que ouve um rap da hora se movimenta naquela música, o corpo mexe, bagulho muito louco. Então, por mais que seja americanizado o som, eu acho que tem uma ancestralidade... o próprio trap. Mas ao mesmo tempo acho que a galera que faz no Brasil ainda é diferenciada, porque são temas que são da nossa vivência, que é outro rolê, não é Estados Unidos. Tem toda uma história de colonialismo nos Estados Unidos, mas é uma história diferente, não é que uma sobrepõe a outra, são vivências diferentes. E acho que é importante... pelo menos os traps que eu curto aqui do Brasa, são esses que também tem essa transculturalidade do nosso rolê brasileiro.*

Os anos 2000 foram marcados pela disseminação do acesso à internet, e por momentos de indefinição na relação da indústria corporativa do *mainstream* musical em relação às suas possibilidades de compartilhamento de arquivos. Como dito por Osumare, para se pensar estas dinâmicas global-local que estão envolvidas no Hip Hop, é preciso pensar sobre as relações de poder na política econômica internacional, a influência de empresas multinacionais que transmitem fazem circular essas imagens, etc. A Internet, pensando em suas lógicas de funcionamento (em relação ao “grande público”), passou por diferentes momentos, especialmente em relação ao poder das empresas em mediar suas dinâmicas de circulação de informação.

A relação conflituosa com a “pirataria” ditou durante algum tempo a visão dos conglomerados midiáticos e musicais, que se apegavam à ideia de combater a violação aos direitos autorais promovida por grupos, sites e *softwares* de compartilhamento de arquivos. A lógica P2P (*peer-to-peer*) – de maneira simplista, a possibilidade compartilhamento direto de arquivos de computador para computador – foi durante alguns anos o “inimigo a ser combatido”. Mas essa mesma lógica que “permitia” a pirataria a espalhar arquivos e informações sem a mediação de grandes empresas e à revelia do respeito a regras de direitos autorais, também propiciou a troca de músicas e imagens entre diversas pessoas de diversas partes do mundo, que produziam rap de maneira independente, mas que não tinham vínculos com essas grandes empresas de produção e distribuição.

No caso do rap, essa época serviu de plataforma para a circulação mais intensa das *mixtapes*. As *mixtapes* originalmente são compilados musicais gravados em cassete, mixados por um DJ. Com o tempo, os/as MCs passaram a criar *mixtapes* para comercializarem/distribuírem de maneira informal. Em sua grande maioria, as *mixtapes* continham instrumentais célebres, ou o uso de *samples* em que os artistas não tinham autorização legal para reproduzir/criar em cima. Assim, a *mixtape* foi o principal elemento de circulação de músicas feitas por MCs em busca de construir público e consolidar seus trabalhos e nomes na rua, de modo a, posteriormente, conseguir apoio de alguma gravadora para a gravação de álbuns oficiais. O suporte – a fita cassete – foi paulatinamente dando lugar a outros suportes, como o CD, e posteriormente a “nuvem” digital on-line, com o desenvolvimento da tecnologia *mp3*, o nome e o conceito de *mixtape* permaneceu.

A internet tornou-se, rapidamente, um meio por onde era possível espalhar *mixtapes* de maneira eficiente e rápida por virtualmente todo o mundo. Diversos artistas no início dos anos 2000 passaram a disponibilizar suas *mixtapes* para download gratuito em seus próprios websites, blogs, ou também outros websites que reuniam *mixtapes* de diversos artistas. Começaram ali a surgir redes sociais *on-line* de compartilhamento de músicas e interação entre os usuários. O *MySpace* foi uma plataforma marcante nesse sentido, por ter sido uma das primeiras a permitir essa interação direta entre a produção e publicação de conteúdo independente para com seus usuários/consumidores, durante a primeira década dos anos 2000.

Numa das primeiras ocasiões em que fui ao Duelo de MCs, em uma sexta-feira à noite em Belo Horizonte de 2010, fui apresentado pelo Kdu dos Anjos (MC e empreendedor cultural da cidade) ao Nelson GNZ, rapper da cidade que, segundo Kdu, teria quase mil músicas já gravadas e lançadas *on-line*. Depois de algum tempo, desenvolvi uma amizade com GNZ, inclusive gravando com ele uma das minhas primeiras músicas, como parte do projeto Aji Panca. Em seu catálogo de cerca de mil músicas, GNZ contava com colaborações com MCs e músicos de cinco continentes do nosso planeta, conexões estas feitas através da plataformas *MySpace*.

Outra rede que tem uma relação profunda com um tempo-espaço da produção de rap é o *SoundCloud*. Esta rede, focada inteiramente no compartilhamento de músicas, abrigou durante alguns anos uma considerável comunidade de produtores e MCs independentes, em consonância com a popularização do acesso a equipamentos de gravação e produção musical

de baixo custo. É interessante observar as maneiras como se deu o diálogo entre o ecossistema de produção e circulação dessa rede e a indústria musical *mainstream*, no caso do rap e seus subgêneros. A *SoundCloud* foi para uma geração pós-*MySpace* a primeira possibilidade de divulgação de produções musicais próprias e independentes. Em minha experiência como músico, a *SoundCloud* foi a primeira plataforma que utilizei para divulgação de produções próprias e construção de redes nesse sentido. Por volta de 2014, junto a alguns outros amigos, iniciamos um coletivo musical chamado *Posse Cutz*, que através da *SoundCloud* realizou conexões musicais que perduram até hoje, como por exemplo com o artista Gustavo Lessa, da Baixada Fluminense / RJ.

Hoje, em relação à distribuição de músicas e de imagens, vivenciamos uma centralização intensa das informações em grandes servidores-empresa, como plataformas de *streaming* de música (*Spotify*, *Deezer*, *Tidal*, *Apple Music*, entre outras), e o *Youtube*. A forma como os grandes conglomerados empresariais do entretenimento se relacionam com esses servidores que centralizam o fluxo de informações, bem como a forma como o “mercado independente” do Hip Hop se apropria dessas formas de funcionamento da tecnologia e de suas possibilidades, é o ponto que gostaria de chegar.

Esta lógica das “redes sociais” (sejam elas centralizadas em linguagens específicas, como o *Youtube* com o audiovisual, ou em produção de propaganda, como o *Facebook*) opera em um viés em que cada usuário dessas redes, mais do que um cliente, é um produto a ser comercializado. Os algoritmos que produzem as dinâmicas de funcionamento dessas redes operam nesse sentido (concentradas nas empresas Google - *Youtube* e *Facebook* - *Instagram*).

A popularização destas redes, que no início operavam com algoritmos mais “crus” (uma vez que os algoritmos que controlam a circulação das informações nessas redes são construídos à medida que são alimentados pelos usuários-produtos), permitiu a proliferação de uma ideia de que é possível a uma produção independente alcançar potenciais consumidores sem a necessidade de uma grande empresa operando esta mediação – como na era dos discos físicos e dos videoclipes na televisão. É “possível” produzir uma música de seu quarto, produzir um videoclipe e disponibilizá-lo nesses servidores (*Spotify*, *Youtube*, espalhar através de suas conexões no *Facebook* e no *Twitter*) e monetizar esta circulação do seu produto. Com o passar do tempo, os algoritmos foram se “especializando”, acumulando mais e mais informações, e vão assim gerando padrões muito bem definidos de circulação de informação – gerando lógicas de mercado (para não dizer, é claro, dos processos de monetização que “compram” essa atenção dos algoritmos). Estas lógicas de mercado



imagéticas também produzem padrões estéticos que influenciam na produção musical e artística.

As possibilidades de produção e circulação dos produtos culturais de maneira “independente” na internet – isto é, sem relação direta com uma grande gravadora inserida no contexto da indústria musical *mainstream* –, em consonância com a lógica de construção das redes sociais onde cada pessoa é um potencial produtor de conteúdo, a ser consumido pelos outros usuários, caem como uma luva na ideia (e no ideal) de empreendedorismo que circunda o rap e a cultura hip hop. Tais plataformas de *streaming* de música, bem como o *YouTube*, oferecem a possibilidade de monetização dos trabalhos que ali são consumidos, criando uma lógica industrial regida por diversas e complexas interconexões, que aqui não caberia desenvolver. O ponto é a possibilidade de ser pago pela produção de conteúdo independente, reconfigurando a lógica de funcionamento que operava na indústria musical. A ideia de liberdade que se configura por essas novas ecologias acaba por criar outras indústrias, outras lógicas de mercado, novas relações estéticas e políticas entre as ideias mais gerais de *underground* e *mainstream*.

*Bill: É um bagulho que é difícil, mas é mais realista, o spotify ali. Se você alcança uma visibilidade mediana, você recebe algo ali. O youtube é cheio de meta pra começar a monetizar o bagulho. Tem artista que nunca vai bater 1 milhão, mas a música tá na boca da quebrada... o youtube nesse sentido é muito injusto. O spotify é mais justo. Um incentivo a mais pro artista ali. Porque no ‘Brasa’ você não tem incentivo nenhum pra fazer música, único incentivo é que se você estourar sua vida vai mudar. A cara mesmo é show. Contar com grana de spotify e youtube, você vai ter que tramar... bagulho é fazer show mesmo, você vira sua empresa, sua marca, faz o que quiser.*

A ideia de independência e empreendedorismo relacionado a construir sua própria marca é mote para inúmeras narrativas que compõem o rap e o hip hop, tema de letras e discussões promovidas pelos mais diversos artistas e agentes da cultura. O que antes era visto como algo distante, ter a possibilidade de “ser o seu próprio patrão” ganha novos contornos a partir das ecologias que envolvem os moldes atuais de circulação da informação e de uso e exploração dos ambientes da internet.

*Bill: [...] nesse sentido o rap no Brasa ainda é uma criança. Por mais que venha das antigas, pra ganhar dinheiro, aqui ainda é uma criança. Agora é que a molecada tá ganhando dinheiro. Se você não fosse cabuloso estilo Racionais...*

O empreendedorismo de rua é um dos nove elementos citados por KRS-One como pilares da cultura hip hop. Construir um caminho de sustentabilidade profissional e financeira,

“vencer” através da música, adaptar-se aos ambientes e às possibilidades por eles oferecidas de forma a construir sua caminhada:

*Bill: Não adianta também ficar com raiva, você tem que agir da mesma forma. Sorriu pra você, você sorri pra ele. Mas por dentro você tá daquele naipe. Eles tão achando que tem bobo aqui. Principalmente na frente dos outros, artista não pode dar mole não, ficar caçando treta, de cara fechada... tem que ficar pá, agradar todo mundo. Sua vida depende disso aí, se você gosta do bagulho, tem que se camuflar mesmo. Saiu de casa, você já é um artista. Se for uma parada que é fora dos seus princípios sinistramente, aí você vai cobrar mesmo. Mas fora isso...*

Para além das plataformas de divulgação de conteúdo (musical e audiovisual) as redes sociais de interação trazem uma relação de troca e de presença imagética intensa e constante, onde o artista e sua vida se tornam uma produção constante de conteúdo a ser consumido por seu público. O engajamento de interações para com estes conteúdos torna-se de extrema importância para que a imagem e a produção desses artistas circule com mais intensidade, “capture” e seja capturada pela lógica dos algoritmos que regem o alcance das publicações. No caso do rap, essa relação ganha contornos singulares na medida em que a construção imagética corporal desse artista está imbricada diretamente na relação performática implicada na produção musical do/da MC.

*Eu: O bagulho é construção de imagem né... sempre foi, mas agora, nos últimos 15 anos aí na real, com essa parada do Youtube, principalmente, é muito sinistro como funciona... mas você não acha que centralizou pra caralho dentro do Youtube... tipo, inicialmente era aquela coisa: a chance de todo mundo fazer o seu, né. Mas agora já não é muito assim também, né, mano. Tipo, tem uns vícios, assim né... você pode fazer sua música no seu quarto, distribuir no Youtube, lançar no Spotify, você não depende de ninguém, entre aspas. Mas se for ver na prática...*

*Delatorvi: É, tem uma doutrina ali né. Playlist, por exemplo, eu nunca entrei numa playlist, de Trap BR, por exemplo [...] É negócios, dinheiro. Eu sou um artista de trap e nunca entrei numa playlist de trap do Spotify. Mesmo batendo 100k no Spotify com "Para Sempre 21", que me dá 600 reais por mês... Isso salva, o streaming hoje faz o artista acreditar, né mano. Eu vivo de streaming. Não é todo mês que faço show. Eu falo uma ‘merda’ ali, e no dia aumenta, sei lá, 2 mil plays, pra mim é ótimo. Todo final de mês eu falo uma besteira ali, antes de lançar um som.*

Tanto no quesito de construção criativa artística da obra de arte quanto em questões empresariais, financeiras e estratégicas, torna-se imprescindível no rap entender as maneiras como a imagem circula.

*Delatorvi: Às vezes o cara tá no instagram, zoando, jogando notas, mas ele faz um corre monstro no dia a dia, emprega várias pessoas, fazendo girar o dinheiro pra outras pessoas... talvez se ele não mostrasse assim, ele não conseguiria atingir. Acho que lá [Nos EUA] é muito disso também. Você vê nas músicas que não é um discurso politizado no trap, nada. Mas acompanhando o lifestyle dos caras, você vê que os caras protestam. Essa visão que eu acho que temos que pegar que eu gosto, afro americanizada. Todo mundo fazer junto.*

No sentido artístico, um exemplo interessante é a já citada construção musical do X Sem Peita juntamente a áudios que circulam pelo *whatsapp* e se tornam conteúdos virais. O que, segundo Bill e Breno Ras, foi feito inicialmente “sem pensar muito”, acabou por se tornar uma estratégia a ser explorada. Bill, em suas redes sociais, criou uma prática de, às sextas-feiras, publicar diversos áudios com falas cômicas, relacionadas à chegada do fim de semana, de um *lifestyle* ligado a curtir a vida nesses dias, sem compromisso com relacionamentos duradouros; retroalimentando e constantemente construindo tanto o universo estético-sensorial (sinestésico) proposto pelo X Sem Peita, quanto uma relação constante com as pessoas que acompanham suas redes e interagem com suas publicações, com os algoritmos.

Todas essas questões levantadas nesse capítulo mostram-se importantes para ajudar a compreender fluxos informacionais e culturais relacionados a processos de globalização que envolvem poderes midiáticos e conglomerados comerciais e financeiros mundializados, como também caminhos alternativos e processos específicos. Nesse sentido, esta pesquisa encontra ressonância no trabalho do pesquisador estadunidense Ian Condry (2006), que realizou uma etnografia relacionada ao Hip Hop no Japão. Em seu trabalho, Condry oferece duas conclusões mais “gerais”:

Primeiro, a localização de formas culturais pode ocorrer, e em momentos ocorre, simultaneamente com uma crescente participação global, mostrando assim que a oposição entre local e global pode ser uma falsa dicotomia que esconde mais do que revela. Segundo, proponho um método para entender como as forças que impulsionam novos estilos culturais emergem da interação entre diversos atores - indústrias de mídia, artistas, fãs, escritores e assim por diante - de uma maneira que requer entender as conexões (em vez de oposições) entre indústrias culturais, por um lado, e artistas criativos e fãs ativos, por outro<sup>61</sup> (CONDY, 2006, p. 2).

Portanto, saindo da construção de dicotomias entre global e local, ou entre *underground* e *mainstream*, nota-se a importância de aprofundar o olhar sobre os processos de globalização, de comunicação diaspórica, relacionados a tecnologias, fluxos e campos de força, mercado... Entender o rap culturalmente, etnomusicologicamente, passa invariavelmente por entender esses processos culturais e suas complexidades. Este capítulo

---

<sup>61</sup> “First, localization of cultural forms can, and at time does, proceed simultaneously with an increasing global sharedness, thus showing that the opposition between local and global can be a false dichotomy that hides more than reveals. Second, I propose a method for understanding how the forces driving new cultural styles emerge from the interaction among diverse actors – media industries, artists, fans, writers, and so on – in a way that requires grasping the connections (rather than oppositions) between culture industries on one hand, and creative artists and active fans on the other”.

aponta para a direção de futuros estudos acerca dos processos de globalização a partir dessas vivências musicais.

## 5 - “DARIA UM FILME” – CONSIDERAÇÕES FINAIS

*É igual o Don L fala, "uma frase muda o fim do filme". [...] Essa que é a parada da realidade que eu acho, se você canta uma coisa, não é que você tem que vivenciar, você pode ser um personagem. Mas se seu direcionamento é pra uma coisa, e você não executa ela, não faz sentido. Hip Hop é sobre isso, trazer gente. Tem que cantar a realidade dos seus, trazer eles. Isso que eu penso sobre realidade. Realidades, coletivo né... (Delatorvi, entrevista com o autor).*

O processo de produção dessa dissertação me possibilitou a descoberta e aprofundamento de questões relativas à produção musical do mestre de cerimônias que, em diversos níveis, me fizeram entender melhor as nuances do rap enquanto gênero musical. Longe de buscar definir, sintetizar ou conceituar o que caracterizaria o rap, e sua produção musical, o foco foi em notar a riqueza de possibilidades proposta por este, em consonância, por um lado, com multiplicidades temporais relativas ao gênero musical e territorial em um nível macrossocial, em relação a processos afrodiáspóricos; e por outro, com as possibilidades do contexto microssocial, as escolhas artísticas, a materialidade do Hip Hop enquanto cultura viva e vivida em diferentes corpos, diferentes vozes. Essa multiplicidade de linhas compoem as malhas por onde os mapas narrativos da dissertação se construíram se fazem presentes nesse contexto de uma pesquisa etnográfica fora da escala, como dito por Luana Zambiazzi, em diálogo com a obra dos Comaroff – “uma possibilidade metodológica concatenada a um mundo pós-moderno cujos fluxos globais não podem ser escamoteados nas narrativas centradas em casos locais” (ZAMBIAZZI DOS SANTOS, 2017, p. 73).

Como exercício de síntese da discussão proposta ao longo do texto, desenvolvi nessa parte final uma reflexão sobre o processo de construção de uma verdade relacional na produção musical do/da MC a partir do giro por dimensões imagéticas que perpassam toda a caminhada da dissertação. Para tanto, esta síntese acontece em diálogo com o capítulo 7 - *Real Emcees* - do livro *Real Black*, de John L. Jackson Jr. (2005), onde o autor desenvolve sua discussão acerca dos entrecruzamentos entre a *autenticidade* e a *sinceridade* em relação ao rap e à produção musical e narrativa do/da MC e suas multiplicidades no que tange as questões raciais que envolvem essa produção musical.

Durante o mês de dezembro de 2019, nos momentos finais de escrita dessa dissertação, o grupo X Sem Peita, formado pelos MCs Breno Ras e Bill, e que foram

interlocutores na construção dessa pesquisa, lançaram o videoclipe da música que deu nome ao grupo - X Sem Peita. O clipe se desenvolve a partir de referências trazidas na letra da música e no diálogo com o áudio de *whatsapp* viral que ajuda a construir o universo sinestésico da música. O roteiro do vídeo segue também a partir de referências hollywoodianas que também estão em diálogo com a ideia da música - os mais evidentes no clipe são os filmes *Prenda-me se for capaz*, e que conta a história real de um golpista estadunidense, *O Lobo de Wall Street*, sobre a história de um investidor do mercado de bolsas de valores, e *A Origem*, que narra uma história fantástica de agentes profissionais em invadir sonhos para roubar segredos guardados em níveis subconscientes.

Essa música já havia sido publicada em agosto de 2018, e durante o ano de 2019 ganhou muita repercussão na cena do rap underground em Belo Horizonte e também em outras cidades e estados. O videoclipe, nesse caso, não foi definitivo e seminal na definição do sentido narrativo daquela música, mas parece trazer uma atualização imagética do que aquela música vem proporcionando aos artistas, mais de um ano depois de seu lançamento. Assim como em *A Origem* e a ideia de múltiplos níveis de sonhos (sonhos dentro de sonhos), onde o risco maior para o agente especializado nas invasões é o de se perder nesses múltiplos níveis e não conseguir voltar ao nível primordial - a realidade -, no videoclipe existe um jogo de câmera que constrói a sensação de uma sequência de cenas onde cada uma delas nasce de “dentro” da cena anterior. O áudio de *whatsapp* que inicia a música, bem como o refrão da música, constrói a cena de uma “virada de mesa” feita por aqueles que não ganham nada de “mão beijada”, “criados lá embaixo”:

*“Hoje eu tô de X Sem Peita / Fiz nota falsa ser aceita  
Botei os excluídos na mesa / Ou você surta ou aceita”  
(X Sem Peita – X Sem Peita)*

A construção narrativa audiovisual (sinestésica) da obra artística do MC acontece em relação singular com a identificação dos ouvintes para com aquele universo transmitido artisticamente: nesse sentido, o rap constrói realidade ao construir elos, “salva vidas” ao construir diálogos, constrói verdades ao comunicar imagens, seja através das frequências graves que trabalham diversos sentidos para além da audição de maneira independente, seja na troca de ideias ao pé do ouvido com a música que toca no fone daquele sujeito no fundo do ônibus, como dito por Brisa Flow. A “imaginação”, sendo a construção de imagens que se constroem em relação com a vivência, com a caminhada do/da MC, não opera aqui como o “contrário” do vivido; é a própria vivência que se torna base para as imagens, que por sua vez

constroem identificação, identidade, diálogo. As imagens não são retratos apenas de uma realidade anterior, mas também produção de *verdade*, produção de universos imagéticos e sensoriais. Mais do que uma linha contínua, a imagem do *loop*, do espiral, ajuda a entender melhor esse processo.

Construir esses universos imagéticos não é algo que perpassa a produção do rap de maneira exclusiva; nesse sentido, os processos de criação artística do rap – a composição musical, a performance, etc. – ressoam na criação musical e na produção de outros campos do que consideramos *arte*. A discussão sobre técnica, sobre as *skills*, trazida ao longo dos capítulos 2 e 3, tem a ver com a construção de habilidades em qualquer outra disciplina artística dentro ou fora da música. A perspectiva singular no caso do rap foi um dos pontos de busca que nortearam a pesquisa e a escrita etnográfica até aqui. Imergir nos sentidos narrativos dos processos de produção musical do rap, em uma perspectiva antropológica, permitiu criar diálogos sobre algumas dessas singularidades.

Uma das questões singulares tem a ver com a competitividade. A competitividade e a maneira com que esta se faz presente nos processos de composição e de construção desses universos imagéticos se relaciona com um universo complexo de metáforas que envolvem vida particular, vivência (e, portanto, contexto social), imaginação, o próprio contexto de produção e circulação do rap – um processo de *contextualização* complexo que demanda do ouvinte de rap um envolvimento constante com todos esses aspectos em torno do artista e de sua arte, de modo a decifrar os diversos níveis da poética desses trabalhos. Este aspecto compõe o universo do rap e é constantemente atualizado, performática e culturalmente, nas narrativas que constroem os sujeitos e a cultura do rap e do Hip Hop. De maneira análoga, os sujeitos se relacionam de distintas maneiras para com esse componente poético e filosófico. MC Monge, em *workshop* por ele ministrado e que pude participar, trabalha uma perspectiva que relaciona a competitividade com o outro com a vontade constante de auto-aprimoramento.

Através da Zulu Nation Bambaataa trouxe para o Hip Hop o que ficou conhecido como “Quinto Elemento”, o Conhecimento. Segundo o Bambaataa não basta praticar as artes do Hip Hop (Djing, Mcing, Breaking e Graffiti), para que essas artes, e esse estilo de vida, seja de fato transformador tanto no plano individual quanto coletivo, é necessário que se tenha Conhecimento, um conhecimento que emerge antes de mais nada no Autoconhecimento (Self-Knowledge). Processo extremamente ligado à criação de auto estima, identidade e valorização da cultura, etnia, visão de mundo, valores, experiências de vida de jovens marginalizados pelo padrão social, cultural e econômico Norte Americano. (MONGE, p.15).

A ideia de técnica presumiria, citando novamente Alberto A. Heller, “ação [...] A operação técnica prevê, portanto, um mecanismo de causas, meios e fins” (HELLER, 2006, p. 10). Já o “*skill*” se conecta mais com uma ideia de habilidade, implicada nesse processo de contextualização e renovação, que por sua vez não é dicotômico em relação às ideias de tradição ou cânone. Retomando a distinção colocada por John L. Jackson Jr. (2005) entre *autenticidade* e *sinceridade* enquanto distintos modos de “pôr-em-relação”, a técnica poderia se relacionar muito mais aos processos de autenticidade que cristalizam o objeto a ser analisado, compreendido e classificado. A *skill*, por outro lado, remete às subversões vivas da sinceridade, e é esse processo vivo que não se deixa cristalizar que se mostrou como motor da produção da caminhada de um/uma MC, processo este realçado por Monge a partir da ideia de autoconhecimento.

Em capítulo de seu livro dedicado a discutir essas ideias de autenticidade e sinceridade em relação ao rap e à figura do/da MC, Jackson Jr. (2005, p. 176) chama atenção para a demanda do hip hop por uma “base geográfica comum” que seja insumo para possíveis relações entre “praticantes” da cultura – seja esta base comum em nível de vizinhança, de cidade, região, a nível nacional, ou ainda “pós-imperial”. A construção de uma verdade, ou como dito por Jackson, o modo como o hip hop lê a *real*, tem seus contornos próprios. “In hip-hop, realness is the most valuable form of cultural capital; its mandates frame most internal debates” (2005, p. 176). A *real*, essa verdade relacional, não se sustenta a partir de valores fixos: antes, é nessa relação que se constrói.

O foco é igualmente sobre o que você diz e como diz; de onde você é e onde você está; apresentações públicas de si e das auto-biografias particulares que as sustentam [...] a realidade do hip-hop derrapa por um caminho escorregadio entre sinceridade e autenticidade, o que significa que seu real é quase sempre contraditório e internamente conflituoso - independentemente de superficiais consistências e padrões de coerência (ibid., p. 177-178).<sup>62</sup>

Para exemplificar esta complexidade, Jackson faz uso justamente da enorme presença de referências a filmes nas letras de rap ao longo dos anos. “the very fact that glossy Hollywood fictions would operate as the bewitching foil for hip-hop’s rhetorical flurries should begin to complicate some of our presuppositions about what hip-hop even means by *real*” (ibid., p. 178).

---

<sup>62</sup> “The focus is equally about what you say and how you say it; where you are from and where you are at; public presentations of self and the private auto-biographies underpinning them [...] Hip-hop’s realness skids along a slippery pathway between sincerity and authenticity, which means that its *real* is almost always contradictory and internally conflictual – regardless of superficial consistencies and patterned coherences”.



Jackson Jr. propõe a leitura do Hip Hop enquanto trabalho, enquanto *produção*, de modo a analisar os processos de especialização do trabalho na história recente do Hip Hop, e algumas de suas ressonâncias e reflexos relativos a contextos e artistas em específico. Em relação às suas quatro vertentes artísticas principais, os *quatro elementos*, Jackson Jr. chama atenção para a mudança na configuração das relações e papéis desempenhados por estas figuras, bem como o protagonismo de cada um destes. Jackson chama atenção para as representações filmicas do Hip Hop nos anos 1980 – filmes como *Style Wars*, *Krush Groove*, *Wild Style* e *Beat Street*, citados também por Shabê, e o modo como eles “capturavam a simultaneidade dessas formas expressivas relacionadas”, mostrando suas intersecções nas histórias narradas, em uma época onde tais formas artísticas tinham muito mais “capital de rua” (*street capital*) do que valor de mercado. Nesse momento, a figura do DJ se separava da figura do MC no palco e na performance. Mesmo assim, os filmes (e a prática) realçavam a conexão criativa entre elas que embasava o Hip Hop na época.

A paulatina transformação do rap em um produto comercial de grande sucesso traz para o protagonismo a figura do MC; sob certo ponto de vista, ocorre um distanciamento entre os elementos artísticos do Hip Hop, muitas vezes notado e destacado em narrativas acerca do “estado atual do Hip Hop”. As características envolvidas na construção performática musical do MC dentro do rap dialogam de maneira muito “privilegiada” com as relações possibilitadas pela configuração das redes sociais e as suas circulações imagéticas. Outro aspecto realçado por Jackson Jr. relacionado com essas mudanças configuracionais é o aumento da importância da figura do produtor musical e do *beatmaker*. Não por acaso, quando fui conversar com Bill, do X Sem Peita, sobre a pesquisa pela primeira vez, seu conselho foi: “conversa com produtor também, mano... conversa com produtor”. Aspecto importante que não foi possível de ser desenvolvido nessa pesquisa, mas que ressoou na cabeça durante todo o processo de pesquisa.

Ainda assim, é importante notar que, enquanto recursos analíticos, tais separações e dicotomias são materialmente permeadas por especificidades. Breno Ras, da dupla X Sem Peita, conta que começou sua caminhada na dança, posteriormente se dedicando ao basquete e ao skate, para, a partir daí, ter um contato maior com o rap e começar a construir sua caminhada como MC. Aqui, a *rua* e suas polissemias e possibilidades surge novamente como elemento preponderante, espaço de possibilidades e de contatos. Também se faz notar a importância metodológica da proposta de William Smith (2005) acompanhada nesse trabalho:

dialogar com trajetórias e produções artísticas e subjetivas específicas torna-se contribuição importante para construir uma perspectiva cultural em relação a processos musicais diversos, sem que esta se torne rígida ou desnecessariamente exotizante.

De maneira análoga, entender o rap a partir da leitura dos processos afrodiaspóricos passa por entender conexões musicais, culturais, processuais que transcendem territórios classicamente demarcados – cidade, bairro, país – ao mesmo tempo em que se torna imperativo a construção de ideias calcadas em materialidade, historicidade, contexto, como dito por Paul Gilroy (2012) e por Luana Zambiazzi dos Santos (2017). Esse vai e vem que se constrói sem início ou final demarcado – a importância da circularidade, do diálogo que não se resolve em síntese única, da pergunta e resposta onde o que importa é o jogo relacional. Novamente remeto aqui à atual popularização do *grime* no Brasil como um exemplo material que favorece a construção de olhar analítico que capte as ressonâncias contextuais e históricas relacionadas a processos microssociais bem como fluxos espaciais e temporais em diversos níveis.

Assim, na construção desse elemento de *verdade* na troca musical proposta pelo rap, são muitos os níveis de atravessamentos passíveis de serem situados no estudo. John Jackson Jr. (2005, p. 183), em um movimento em que diz combinar etnografia com “discografia anotada”, traz o exemplo da obra de Yasiin Bey, mais conhecido como MC Mos Def. O MC, à época da escrita do livro de John Jackson, lançava o disco *Black On Both Sides*; segundo Jackson, nesse disco Mos Def tensionou certos aspectos relacionados à *autenticidade* esperada de um MC e de uma masculinidade negra em uma época em que o *gangsta rap* predominava no cenário musical estadunidense – e o faz se propondo a cantar de maneira dedicada e emotiva, de maneira *sincera*, em várias faixas de seu disco. Segundo o autor, este seria um exemplo em pequena escala da desconexão entre a *autenticidade* e a *sinceridade*.

O hip-hop está preocupado com a realidade, mas também exige a capacidade individual de cada sujeito para determinar os contornos do real, independentemente das pressões e normas sociais. Na verdade, contrariar os padrões sociais é intrinsecamente valioso por si só; ilegal por uma questão de autodeterminação. Ser real é ser verdadeiro consigo mesmo (ibid., p. 192).<sup>63</sup>

Esses contornos de uma verdade subjetiva, autêntica para consigo mesmo no fim das contas, é relacionado pelo autor com a famosa música de Tupac Shakur: *Only God Can Judge Me*. No Brasil, igualmente uma música de suma importância para o rap nacional, de autoria de

---

<sup>63</sup> “Hip-hop is preoccupied with realness, but it also demands each subject’s individual ability to determine the contours of the real, regardless of social pressures and norms. If anything, bucking social standards is intrinsically valuable in and of itself, outlawry for self-determination’s sake. To be real is to be true to oneself”.

MV Bill, chama-se *Só Deus Pode Me Julgar*. Se só ele pode julgar, por que se preocupar com pressões externas? No fim das contas, como ressalta o autor, estes são todos jogos narrativos – autênticos ou sinceros.

Estes momentos e movimentos constituem o rap em diversos momentos de sua história. No capítulo quatro, foram discutidos de maneira mais detida alguns caminhos do *trap* enquanto subgênero musical, bem como suas relações e tensionamentos em relação a certos “cânones” e tradições. O exemplo da estética musical de Young Thug remete diretamente a este exemplo trazido da obra de Mos Def – Young Thug condensa recursos e elementos musicais e estéticos que tensionam alguns aspectos comumente relacionados à *autenticidade* de um MC e de uma masculinidade jovem negra: as roupas coladas ao corpo e genericamente identificadas como sendo “femininas”; a musicalidade vocal que leva ao extremo as possibilidades estabelecidas de “entendimento” do que “está sendo dito” nas letras... como dito por Jackson, nesses exemplos não se trata de “completos antiessencialismos”, mas tensionamentos em diversos níveis; fazem ver algo mais relacionado ao “anti-antiessencialismo” argumentado por Paul Gilroy, que ressoa no *jazz*, no rap e em outros movimentos e existências afrodiáspóricas.

Em relação a obras musicais mais próximas de mim, remeto ao grupo Quinto Andar, formado no início dos anos 2000 por MCs e produtores musicais/*beatmakers* de diferentes cidades do país. O disco do grupo, *Piratão*, sintetizou uma proposta musical que trazia rimas relacionadas a temas mais reflexivos, por vezes cotidianos, menos calcados em um tom de denúncia, algo que estava posto na produção de rap no Brasil à época. A obra, que sofreu questionamentos por parte de pessoas que não consideravam aquilo “rap de verdade”, construiu no tempo um território de originalidade, de pioneirismo e de referência na obra de diversos MCs e produtores de gerações posteriores – e aqui me incluo. Em contraponto a uma autenticidade enrijecida, a *sinceridade* das músicas desse grupo proporcionou condições de construção dessa *verdade*.

A tentativa, até aqui, foi de trabalhar as interlocuções entre voz e verdade, através da exploração de ressonâncias que constroem culturalmente essa musicalidade do rap, em alguns dos níveis que se mostraram importantes durante o processo de pesquisa. Partindo do corpo – partindo da voz – em direção à cultura, em diálogo com os interlocutores da pesquisa, foi possível traçar alguns caminhos na tentativa de entender o rap sob uma perspectiva dos

estudos da antropologia e etnomusicologia. Para tanto, a ideia de ressonância, que surge no título, acabou por guiar toda a construção textual (mesmo que eu ainda não o soubesse, durante boa parte da escrita...). Outros tantos caminhos seriam possíveis: tal qual as ondas e imagens que ressoam, a busca não foi por descobrir um início ou um fim, por desvelar um sentido, uma direção correta, mas sim olhar para caminhadas e tentar dialogar com fragmentos de momentos desse espiral; tal movimento me traz aqui à citação da epígrafe colocada no começo da dissertação, extraída de uma música do MC Matéria Prima, artista multifacetado (que também integrou o já citado grupo Quinto Andar): *joga uma pedra no rio e me fala o que acontece / círculos se expandem, assim que a força cresce...*<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Matéria Prima – Paraísos Artificiais; disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WYOXhM5w9vE> >

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBEITAS, Flavio. *A música habita a linguagem: Teoria da música e noção de musicalidade na poesia*. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Faculdade de Letras, 2007.
- BARBER, Karin. *Text and performance in Africa*. Bulletin of SOAS, 66, 3, 324–333. School of Oriental and African Studies, 2003.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. *Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social*. Revista Ilha, vol. 8, n. 1 e 2, Florianópolis, 2008.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Brasília: Editora Brasiliense, 1987.
- BÉTHUNE, Christian. “A propósito da expressão “menor”: o que o rap faz à cultura dominante”. In AMARAL, Mônica do, CARRIL, Lourdes (orgs.). *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão sobre cultura e educação*. São Paulo: Alameda, 2015.
- \_\_\_\_\_. “Sobre os traços do rap”. In \_\_\_\_\_. *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão sobre cultura e educação*. São Paulo: Alameda, 2015.
- BORN, Georgina. *Making Time: Temporality, History, and the Cultural Object*. New Literary History, vol. 46 no. 3, p. 361-386. Project MUSE, 2015.
- BRADLEY, Adam. *Book of rhymes: the poetics of hip hop*. BasicCivitas, 2009.
- BREEN, Theo. *No Words: Hopsin, Young Thug, and Intelligibility in Rap Music*. Readings in Popular Culture, Ross Cole, 2016.
- BRUNER, Jerome. *A Construção Narrativa da Realidade*. Critical Inquiry, 18(1), pp. 1-21, 1991.
- CARVALHO, José Jorge de. *La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical: Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas*. Trans. Revista Transcultural de Música, n. 7, Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España, dez. 2003.
- CHANG, Jeff. *Generación hip-hop*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.
- CLAY, Andreana. *Keepin’ It Real – Black youth, Hip-Hop culture, and black identity*. American Behavioral Scientist, Vol. 46 No. 10, pp.1346-1358, Jun. 2003.
- CONDY, Ian. *Hip-Hop Japan: Rap and the paths of cultural globalization*. Duke University Press, 2006.

- CSORDAS, Thomas. *Corpo/significado/cura*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.
- DA SILVA, Marcelo. “O poder da criação: Outras histórias sobre os festivais de samba-enedo nas encruzilhadas do sul do Brasil”. Tese (doutorado), UFRGS, Porto Alegre, RS, 2017.
- DAVINI, Silvia Adriana. “Voz e palavra – música e ato”. In MATOS, Cláudia Neiva de, et. al. (orgs.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- EDWARDS, Paul. *How to rap: The art and science of the hip-hop MC*. Chicago Review Press, 2009.
- FELD, Steven; FOX, Aaron A. *Music and Language*. Annual Reviews Anthropology, pp. 23:25-53, 1994.
- FELD, Steven. *Uma Acustemologia da Floresta Tropical*. Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 229-254, out. 2018.
- FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?” In MATOS, Cláudia Neiva de, et. al. (orgs.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- GATES, Henry Louis, Jr. *The signifying monkey*. Oxford University Press, 1988.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HELLER, Alberto Andrés. *Fenomenologia da expressão musical*. Florianópolis: Estúdio Letras Contemporâneas, 2006.
- INGOLD, Tim. “Up, Across and Along”. In \_\_\_\_\_. *Lines: A Brief History*. Routledge, 2007.
- JACKSON, John L., Jr. *Real black: adventures in racial sincerity*. The University of Chicago Press, 2005.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
- KRS One. *The Gospel of Hip Hop*. powerHouse Books, Brooklyn – NY: 2009.
- LATOURE, Bruno. “Faturas/Fracturas: da noção de rede à noção de vínculo”. In SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos (orgs.). *Políticas etnográficas no campo da cibercultura*. Brasília: ABA publicações, 2016.

MARTINS, Leda. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Letras, [S.l.], n. 26, p. 63-81, jun. 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

NEUMANN, Daiane. *A problemática da oralidade*. Estudos da Língua(gem) (revista); Vitória da Conquista, v. 15, n. 2, p. 37-47, 2017.

OSUMARE, Halifu. “ ‘Marginalidades conectivas’ do Hip Hop e a Diáspora Africana: os casos de Cuba e do Brasil”. In AMARAL, Mônica do, CARRIL, Lourdes (orgs.). *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão sobre cultura e educação*. São Paulo: Alameda, 2015.

PINTO, Vinícius Teixeira. *Sons do sul: performances e poéticas do rap em Porto Alegre*. Dissertação (mestrado) – UFSC, Florianópolis, SC, 2015.

RISÉRIO, Antonio. *Oriki Orixa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

SANTOS, Marcos Ferreira. “Matrizes de la persona afroamerindia: escritura como obra de vida”. In FLÓREZ, Claudia M. (org.). *Urdimbres*. Editorial U. de San Boaventura, 2010.

\_\_\_\_\_. “O Ancestral: entre o singular e o universal”. In AMARAL, Mônica do, CARRIL, Lourdes (orgs.). *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão sobre cultura e educação*. São Paulo: Alameda, 2015.

\_\_\_\_\_. “Uma perlaboração do sujeito: subjetividade, arte & pessoa”. In MANZINI-COVRE, Maria de Lourdes (org.). *Mudança de sentido, sujeitos e cidadania*. São Paulo: Expressão & arte editora, 2015.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. USP, cadernos de campo, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

\_\_\_\_\_. *Por que cantam os Kísêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The Primacy of Movement*. John Benjamins Publishing Co., 2011.

SMITH, William E. *Hip Hop as performance and ritual – Biography and Ethnography in Underground Hip Hop*. CLS Publications, 2005.

\_\_\_\_\_. “O hip hop e suas conexões com a diáspora africana”. In AMARAL, Mônica do, CARRIL, Lourdes (orgs.). *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão sobre cultura e educação*. São Paulo: Alameda, 2015.

SNEAD, James A. *On Repetition in Black Culture*. African American Review, Volume 50, n. 4, pp. 648-656, 2017.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

TRAVASSOS, Elizabeth. “Um objeto fugidio: voz e ‘musicologias’ ”. In MATOS, Cláudia Neiva de, et. al. (orgs.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

TURNER, Victor. *Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality*. Japanese Journal of Religious Studies, 6/4, Nanzan University, dez. 1979.

VEDANA, Viviane. *Escutar no Som: gravação e edição de etnografias sonoras a partir de um paradigma ecológico*. ILHA (revista), v. 20, n. 1, p. 117-144, jun/2018.

VILAS, Paula Cristina. “Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena”. In MATOS, Cláudia Neiva de, et. al. (orgs.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras*. Horizontes Antropológicos (revista), Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 185-197, jul./dez. 2005.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZAMBIAZZI DOS SANTOS, Luana. *Todos na produção: etnografia de narrativas sônicas e raps em espaços urbanos populares*. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



## VIDEOGRAFIA

8 Rappers Who Switched Their Personas: <

<https://www.youtube.com/watch?v=bLP40DGxe9s> >

A arte do Rap desconstruída: As melhores rimas de todos os tempos: <

<https://www.youtube.com/watch?v=QWveXdj6oZU> >

ACERCA | SPINARDI (HAIKAISS): < <https://www.youtube.com/watch?v=eL-KoPAZSd8> >

ACERCA | VANDAL: < <https://www.youtube.com/watch?v=vXLsik3ypOI> >

Are Bars Enough To Make It In 2019? - Analyzing Blueface, Da Baby, YBN Cordae & More

1 The Breakdown: < <https://www.youtube.com/watch?v=2MYNtzMXLPs> >

"Analyzing R. Kelly" - Can We Separate The Art From The Artist? : <

<https://www.youtube.com/watch?v=wUFrAoFMtj8> >

Are Rappers Keeping It Too Real? : < <https://www.youtube.com/watch?v=82aiNFn7HeY> >

BRISANDO COM A BRISA #2 – Discografia Brisa Flow: <

<https://www.youtube.com/watch?v=m-QpojTayN0> >

DMX - The GOAT That Never Was: < [https://www.youtube.com/watch?v=7LpdpZcar\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=7LpdpZcar_Q) >

From Charlamagne To Joe Budden: How The Media Influences Hip Hop | The Breakdown: <

<https://www.youtube.com/watch?v=eYmQqdl2kVw> >

From Jay-Z to The Migos, What does “For The Culture” Really Mean? The Breakdown: <

<https://www.youtube.com/watch?v=NzTNn9VXWIw> >

Future & Mumble Rap's Ironic Origin: < <https://www.youtube.com/watch?v=nvIDpbxbr38> >

Ghostwriting: Rap's Messiest Secret: < [https://www.youtube.com/watch?v=9Y\\_q2si0\\_v0](https://www.youtube.com/watch?v=9Y_q2si0_v0) >

HIP HOP: Is Our Brand Bigger Than Theirs? | The Breakdown: <

<https://www.youtube.com/watch?v=AKT6a73cjqI&t=28s> >

Joey Bada\$\$ x NasteeLuvzYou: 47 Minutes Podcast – Episode 1: Vince Staples & Styles P: <

<https://www.youtube.com/watch?v=1zQkP-rUXHI> >

Kanye, deconstructed: The human voice as the ultimate instrument: <

<https://www.youtube.com/watch?v=ZgJyhKEZ8QU> >

KENNY BEATS & 6LACK FREESTYLE | The Cave: Season 2 - Episode 2: <

<https://www.youtube.com/watch?v=x4o6z4hyocY> >

MC Caveirinha – Trocando Ideia [ Rap Box Ep. 155 ]: <

<https://www.youtube.com/watch?v=-lcu9F0Vgd8> >

Podcast | ARQUIVO E PESQUISA NO HIP HOP COM GUILHERME BOTELHO: <

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_kshpsHGHGM](https://www.youtube.com/watch?v=_kshpsHGHGM) >

Rap's Generation Gap: < <https://www.youtube.com/watch?v=-ourkOxfIKE> >

Real Hip Hop Vs. Fake Hip Hop: < <https://www.youtube.com/watch?v=LQMOSxVuZ9Q> >

Talib Kweli And Evidence Talk Dilated Peoples, Producing For Kanye & Eminem "Beef" I

People's Party: < <https://www.youtube.com/watch?v=m4l6iXOrWdw> >

Tech N9ne Puts Freddie Gibbs And Machine Gun Kelly's Gangster Lyrics To The Test | Rate

The Bars: < <https://www.youtube.com/watch?v=Gqq-YQlpPVM> >

The Science Of 50 Cent: Turning The Negative Into Positive: <

<https://www.youtube.com/watch?v=sqc-1AkIK1s> >

## DISCOGRAFIA

Abu – FOTOCÓPIA – Visual EP Completo:

<https://www.youtube.com/watch?v=sPiuWEqeLXQ&t=60s>

Abu & Cizco – CRU VOL. 2 [ÁLBUM COMPLETO]:

<https://www.youtube.com/watch?v=DRnDHnpEseU>

Abu, Shabê, Gusmão – Estamos Vivos: <https://www.youtube.com/watch?v=Z2z2TP-0oNc>

Brisa Flow – Newen (álbum completo):

<https://www.youtube.com/watch?v=YCTRthjGo9k&t=1s>

Brisa Flow – Selvagem Como o Vento (álbum completo):

<https://www.youtube.com/watch?v=b1zn522nJE4&list=PL7hCDNRJ3Ur57eJr5-Pp5KDz4Q4oO0nLU>

Delatorvi – HNMB (mixtape completa): <https://www.youtube.com/watch?v=BQ6DJ08oQwI>

Delatorvi X LR Beats – A Vida de Emmett Till (mixtape completa):

<https://www.youtube.com/watch?v=nT8T3pfp5YA>

Delatorvi – Gospel Gang (mixtape completa):

[https://www.youtube.com/watch?v=Gi9FV19t5gE&list=PLJlWkRtJwlwwVUfV8PKZrSll\\_8JiF4Oql](https://www.youtube.com/watch?v=Gi9FV19t5gE&list=PLJlWkRtJwlwwVUfV8PKZrSll_8JiF4Oql)

Dokktor Bhu e Shabê – O amor é meu part. Tom Nascimento:

[https://www.youtube.com/watch?v=igRht\\_y5d5E](https://www.youtube.com/watch?v=igRht_y5d5E)

X Sem Peita – X Sem Peita (mixtape completa):

<https://www.youtube.com/watch?v=X4Ag6QulRZs>