

Os *rappers* e seus críticos:
música, mídias e tensões sociais

ROBERTO CAMARGOS DE OLIVEIRA*

Há algumas décadas que a música *rap* é uma realidade no país. Ela se estabeleceu entre brasileiros; ouvindo ou produzindo. De norte a sul, de leste a oeste. Nas metrópoles e no interior. As referências, ora implícitas ora explícitas, nunca foram de comum acordo negadas. Mas o que, sem dúvida, não é possível afirmar é que se trata de uma adoção acrítica de um modo de viver e produzir cultura. Seria fácil elencar um número variado de indícios que sustentam tal conclusão, como o caso dos *rappers* do Gírias Nacionais, que fazem menção ao assunto quando deixam claro que tanto não *copiam* quanto não negam que buscaram referências em outros grupos:

*criativo,
eu procuro ser
quando eu cresci,
eu quis ser um MC
que não copia,
mas que podia admitir
que eu não aprendi
nada sozinho, chegado¹*

Esta e outras composições não trazem apenas palavras que são lançadas ao vento, desprovidas de sentido e alheias ao que acontecia no âmbito do social. É provável que cada uma delas responda a conflitos concretamente experimentados nas relações entre setores/classes sociais diferentes, inclusive em razão de expressarem um modo de vida, de pensamento e de visão de mundo que se choca com outros que lhe são distintos. Não se pode eliminar aí a valorização, divulgação e propagação de perspectivas de viver e se ler a vida social, que, mesmo quando compartilhadas, comportam apreensões diferenciadas.

O argumento do *rap* como cópia, de sua constituição e feitura entre brasileiros como uma mera imitação deslocada, descontextualizada e ridícula do que fizeram jovens de outras partes do mundo, foi rebatido a toque de caixa. E, claro, o foi pelo principal – e, em certo sentido e até dado momento, o único – meio de que dispunham os *rappers*, sua própria

* Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Doutorando em História. Bolsista Fapemig.

¹ “De nada adianta”. Gírias Nacionais. CD **Desista de desistir**. Taubaté: 2003, (independente).

produção musical. Foi sobretudo através dela que manifestaram, inicialmente, o desacordo ante as percepções dos que reduzem o *rap* aqui produzido a nada mais que um clone:

*o bumbo e a caixa,
o chimbau estralando
me lembra das antigas
dos maluco aqui dançando
falando com o corpo na mais pura magia
[...]
o visual é importante,
ele disse o contrário
mas só copiar os gringos
é coisa de otário
[...]
os caras tem
outro tipo de vida²*

Esta música, do *rapper* Lamartine, é construída como um diálogo em que se expõem ao seu interlocutor imaginário (que, na verdade, são muitos, representado por um “ele” indeterminado) idéias sobre o *rap* e o *hip hop*, destacando seus aspectos positivos e como constituem traços identitários de sujeitos preocupados em se colocar como agentes de sua história, uma vez que a

*evolução do movimento
é atitude política
velho crioulo formador
de consciência crítica³*

Na elaboração da canção, são valorizados sua condição de produção nacional e o que esta pode oferecer para a transformação do contexto em que estão inseridos público e autor. O alvo do petardo é a “molecada do *rap*” (aqueles que produzem, consomem, vivem, gostam, se dizem do *rap*), à qual se pede para “se ligar” enquanto ironiza aqueles que reverenciam o crime e ressalta a cultura e a educação como importantes elementos organizadores da vida. Ao pintar o quadro em que se opõe o *rap* nacional ao produzido fora do país, apresenta-se uma América Latina (“a vida é mais dura/ na América Latina”) como se fosse quase o local exclusivo de problemas sociais, o único lugar no mundo em que seria possível experimentar a

² “930 – código de otário”. Nando. São Luis: independente, s/d. Ver, ainda, “Americanos”. RZO. CD **Todos são manos**. São Paulo: Cosa Nostra, 1999, em que os *rappers* dizem, entre outras coisas, que “eu não passo pano pra americano/ aqui só interessa/ periferia, favela/ o embalo é moda e/ chega aqui já era/ aqui só interessa/ periferia, favela [...] atitude é o que intera”.

³ *Idem*.

pobreza, ruas de terra, cidades sem infra-estrutura etc. – o que não é, ao que tudo indica, ingenuidade absoluta, mas uma espécie de licença poética para reforçar os posicionamentos defendidos. Essas referências, por sinal, se acham presentes na construção da argumentação de muitos *rappers*.

Dessa maneira, mesmo dando vazão a uma linguagem mundializada, o discurso é fincado em alicerces locais, pondo em relevo o que se apreende no cotidiano vivido (evidentemente a partir de uma ação que tanto lê o real quanto o recria). Não é, simplesmente, uma versão decalcada de um consumo cultural “alienado”, em que a obra e o sujeito que a produz parecem descolados, como se os versos das músicas não encontrassem lastro no que o autor é e vive. O modo como a vida social é experimentada empresta suas dimensões à produção cultural:

*olhe ao seu redor, sóbrio,
e me diga,
quem tá nas facu[ldade],
quem tá nas cozinha?
quem tá de Audi,
quem tá de capelinha?
[...]
quem é camelô,
que apanha da polícia?
quem venera os de gravata,
quem é que sobrevive, resiste na passeata?
quem é foda de verdade?
os gangsta de plástico ou Che Guevara?
Chê...⁴*

Ao entreter um diálogo com as questões de seu tempo e de seu contexto social, o autor propõe uma emancipação de sua arte, que deveria ser pensada em sua originalidade. Não se prende a referenciais alçados em um altar, e em oposição aos que dizem que os *rappers* brasileiros nada mais fazem do que copiar os estadunidenses pioneiros no gênero, chega a cantar ironicamente que o “Tio Sam não canta rap”⁵. No mesmo sentido, bate duro em certos *rappers* dos EUA, criticados como desprovidos de conteúdo e engajamento social (“os *gangsta* de plástico”) ao valorizar a trajetória e a história de ícones da luta contra a influência

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

de “Tio Sam” nos países do sul do continente americano, como Che Guevara. Sua defesa é em relação ao *rap* nacional e aos que o estimam, sobrando para os demais o deboche:

*agora eu tô ligado
eu conheço esses tipo
não houve rap nacional
só paga pau pros gringo
pensa que é considerado,
mas é maior pipoca
ainda diz que fala inglês,
mother fucker⁶*

Essas e outras composições estão, portanto, no campo de um argumento (discursivo, prático, cultural) construído sobretudo entre *rappers*, que busca oferecer ao *rap* brasileiro uma “autenticidade” que por vezes lhe é negada. As posições assumidas nessa empreitada procuram retirá-lo da esfera da passividade e mostrá-lo (não apenas a música, mas os sujeitos que a produzem) como um exercício ativo, de escolha e negação, de seletividade de referenciais musicais e ideológicos. Não se trata, porém, de uma “autenticidade” concebida como uma noção de isolamento, de originalidade, de elementos puros, ligados a histórias e tradições de povos e culturas exclusivamente nacionais ou dos locais a partir de onde esses *rappers* falam (afinal, “podia[m] admitir/ que eu não aprendi/ nada sozinho, chegado”). Procura-se salientar que o diálogo intercultural possibilita a apropriação de elementos culturais diversos, com destaque para a constatação de que “a brasilidade do *rap* [está] nas letras, que falam da realidade daqui [...] com gírias próprias”⁷ – argumentação muito recorrente, mas que não descarta que a “brasilidade” também esteja incorporada a outras dimensões, como a musicalidade.

Entretanto, ainda que tenha sido ativamente incorporado e retrabalhado sob o prisma de sujeitos inseridos no contexto brasileiro, o *rap* foi marcado pelo signo do estrangeirismo alienante. Sem negar sua presença social (ou até mesmo por esta ter se tornado relativamente significativa), despontaram opiniões que ofereceram resistência à legitimação desse gênero musical e, conseqüentemente, dos agentes nele envolvidos.

⁶ *Idem.*

⁷ DJ KL Jay, do grupo Racionais MCs (São Paulo), em MENA, Fernanda. Nos tempos da São Bento. **Folha de S. Paulo**, 20 ago. 2001.

Os *rappers*, no seu dia-a-dia, experimentaram os efeitos decorrentes da propaganda negativa que circulava socialmente e fomentava a formação de uma opinião generalizada a respeito de suas músicas. O *rap* era

*criticado, tirado, discriminado
mal olhado, falado, desmoralizado
por pessoas que julgam pelas aparências*⁸

Nessa ofensiva contra os *rappers* e, sobretudo, o discurso que empreendiam, entendo que se exprimia uma questão fundamentalmente de classe, uma vez que eles são, em sua maioria, provenientes de setores sociais de baixa renda e, conforme aponta mais de um documento, “se ele é pobre/ negativa a influência”⁹ (ao menos em potencial, notadamente por contestar o que foi estabelecido como marco para as relações sociais).

Quais eram, mais especificamente, as críticas formuladas? Em que lugares reverberavam? Em termos gerais, elas centravam fogo nos elementos musicais e no conteúdo das composições, que se cruzam com aspectos que põem à vista as convergências entre cultura e consumo. O assunto apareceu em diversos momentos. Desde que alguns sujeitos começaram a se arranjar socialmente tendo como elo a prática do *rap*, as manifestações de descontentamento foram surgindo aqui e ali, de modo incisivo ou diluído, em vários meios, como matérias e artigos de jornais e revistas.

Acredito que elas ressoaram intensamente nos ambientes de que se nutria o *rap*. Por isso, em entrevista publicada na revista *Rap Brasil*, o *rapper* brasileiro GOG ironiza a jornalista Bárbara Gancia, que desancou os *rappers* em artigo publicado pela *Folha de S. Paulo*: “Acho que a Bárbara Ganso*... Gancia (risos) representa o que pensa a classe dela. A elite brasileira nos vê dessa forma e não adianta. [...] o *HIP HOP* jamais vai agradecer a essa elite.”¹⁰

Esse “nos vê dessa forma” remete às qualificações negativas que historicamente foram atribuídas aos *rappers* e ao *rap*. O texto de Gancia, intitulado “Cultura de bacilos”, é recheado

⁸ “+ do que vencedor”. Gírias Nacionais, *op. cit.*

⁹ *Idem.*

* Ganso, no caso, refere-se a uma gíria que zomba do interlocutor ao insinuar que este se intromete em questões alheias – emitindo opiniões, juízos – sem reunir credenciais para tanto.

¹⁰ REBELO, Marques e MAIO, Alexandre de. Entrevista com GOG. *Rap Brasil*, n. 3, 2008.

de argumentos que condensam estigmas e preconceitos ante expressões culturais populares, ligadas aos pobres, aos “marginalizados”, aos periféricos. Expõe a jornalista:

eu pergunto: a que ponto chegamos? Desde quando hip-hop, rap e funk são cultura? Se essas formas de expressão merecem ser divulgadas com o uso do dinheiro público, por que não incluir na lista o axé, a música sertaneja ou, quem sabe, até cursos para ensinar a dança da garrafa? O axé, ao menos, é criação nossa. Ao contrário do hip-hop, rap e funk, que nasceram nos guetos norte-americanos. [...] esse lixo musical que, entre outros atributos, é sexista, faz apologia à violência e dói no ouvido.¹¹

O trecho sugere várias reflexões. A exemplo de GOG, muitos outros *rappers* fazem menção ao fato de o *hip hop* não ser aceito pela elite – designação bastante genérica e generalizada no universo do *rap*, mas que se refere àqueles que desfrutam de alto poder aquisitivo, que laboram em atividades com reconhecido prestígio na sociedade, que tem inserção nos meios de comunicação hegemônicos e/ou compartilham valores e fruição de objetos culturais que não são os mesmos dos seus. Evidentemente, cabe insistir na afirmação de que não há uma visão de mundo homogênea entre os autores do *hip hop*, logo o *rapper* fala a partir daquilo que acredita partilhar com outros, que é uma postura engajada, crítica, na contramão dos interesses das elites econômicas e políticas.

As críticas como as elaboradas por Gancia (e outros) e as respostas dadas por GOG (e outros) são sinais da luta que é travada no campo da produção simbólica entre os setores dominantes (ou da classe dominante) e os populares, principalmente no momento em que estes viveram uma fase emergente na busca de espaços para uma inserção social diferente da que vivenciavam e, também, de recursos que proporcionariam a continuidade de suas práticas, a melhoria nas condições de produção cultural e a participação na divisão das riquezas da sociedade.

Embora o capital cultural dos *rappers* fosse compartilhado como gosto musical por setores relativamente amplos da sociedade – a ponto de romper barreiras de classe, cor, gênero –, as críticas que incidiam sobre eles visavam não só desconstruir o *rap*, como todas as práticas e valores que o sustentavam. As denúncias feitas, os valores propagados, a alusão aos não-lugares da cidade, os posicionamentos afirmativos (de classe social, de etnia, de gênero, de local de moradia) foram tachados de toscos, de rudes, de não-cultura.

¹¹ GANCIA, Bárbara. Cultura de bacilos. **Folha de S. Paulo**, 16 mar. 2007.

Polêmicas ácidas foram direcionadas às questões de forma, em especial ao fazer musical, “rebaixado” por uma suposta ausência de técnica e conhecimentos. Em *Veja* se lê que

*Pela primeira vez [...] é possível fazer música sem instrumentos, sem nenhum conhecimento prévio do assunto e até sem saber cantar. O rap consiste numa letra falada – às vezes vociferada – sobre uma base rítmica. [...] o rap torna a arte da composição acessível a qualquer cidadão que não seja mudo ou gago.*¹²

O que intrigava os críticos era o fato de uma “música que não tem melodia, não tem canto nem exhibições de virtuosismo instrumental”¹³ reunir à sua volta um número considerável de pessoas, sendo catalisadora de gostos, comportamentos, modos de pensar e agir. O que se cobrava dos *rappers*, pelo visto, era uma estética elaborada da qual eles estariam alijados. Desconsiderando (embora não em sua totalidade) que para as produções musicais do *rap* são necessários saberes técnicos e intelectuais e criatividade, difundiram a imagem de que “o trabalho que oferecem é imaturo, despreparado, limitado”.¹⁴

As críticas gravitavam em torno da idéia de que os *raps* eram “produções artesanais de fundo de quintal, [com] qualidade técnica razoável, mas nenhum esquema de produção por trás”.¹⁵ O foco, no entanto, deve ser deslocado para outras dimensões. Até porque, para os jovens envolvidos no processo, fazer música significava manipular de forma criativa e complexa um vasto leque de referências compostas pelos registros musicais de outros artistas, o que não era sinônimo de musicalidade ruim, de ausência de saber e da inexistência de técnicas próprias. Conhecimento, técnica e habilidade é o que se evidencia no relato dos DJs KL Jay e Fresh, precursores desse tipo de produção no Brasil:

Enquanto na pick-up (toca discos) executa-se a música e seleciona-se o ritmo, o deck (gravador) vai sendo utilizado para gravação e corte das partes da música sempre que o pause é apertado. O ciclo rítmico recomeça novamente na pick-up, o deck é novamente acionado na tecla do pause cortando mis uma vez o fragmento desejado da música no tempo exato. A repetição do processo é seguida até a base rítmica preencher

¹² Dança dos furiosos. *Veja*, 27 jun. 1990, p. 88.

¹³ *Idem*, p. 88.

¹⁴ SANCHES, Pedro Alexandre. Grupo de *rap* desenha testemunho imaturo, mas de peso social e ético. *Folha de S. Paulo*, 20 de ago. de 2001. Um esclarecimento: embora o autor haja manifestado essa opinião (em relação a um disco específico), isso não quer dizer que tenha um pensamento engessado sobre a prática cultural em questão. Em todo caso, é uma manifestação sintomática do quanto essas concepções estão espraiadas pelo social, uma vez que, mesmo que se ressalte o peso ético e social por trás das composições, vêm à tona, também, o despreparo, a imaturidade e coisas que tais.

¹⁵ Pretos, pobres, raivosos. *Veja*, 12 jan. 1994.

todo o espaço necessário para o canto falado. (Citação feita por AZEVEDO: 2000, 133).

A passagem ilustra um dos meios mais rudimentares pelo qual se estruturava a base rítmica de um *rap*, contudo, ainda assim, não dispensava saberes e sensibilidades. Ao falar de seu processo de criação e composição, o DJ Damien Seth (do grupo carioca 3 Preto) apresenta questões que corroboram com a argumentação de que não é possível pensar esse gênero, dentre outras coisas, como desprovido de racionalidade musical, quer dizer, não “é possível fazer música [...] sem nenhum conhecimento prévio do assunto”. Em meio a seu teclado, *sampler*, caixas de som e um CD de Miles Davis, Damien declara:

*Porra, eu engano no violão, tenho o básico do violão. Fiz dois anos de conservatório, lá na França, conservatório de trompete. [...] Aí depois eu comprei esse sampler e larguei tudo, eu só fiz isso. [...] É uma maneira diferente de compor, né? Realmente, bicho, acho que eu sou músico [...] tem que ter um mínimo de sensibilidade musical pra fazer isso.*¹⁶

No início, de fato, os DJs compunham manualmente por meio da operação da *pick-up* e do *deck* para formar a base sonora, que ganharia posteriormente uma letra pela voz do *MC*. Com o tempo, passaram a utilizar outros meios de produção musical – aproveitando a popularização e o barateamento de equipamentos eletrônicos, como o *sampler*, e dos computadores pessoais – lançando mão dos softwares musicais. As técnicas, todavia, continuaram fundamentalmente as mesmas: a colagem, o *back to back*, o *sampler*. Acredito que essas técnicas desenvolvidas fora das noções tradicionais de estudo e aprendizado musical estão no centro das críticas que envolvem a prática artística dos *rappers*, seja por preconceito, conservadorismo, desconhecimento ou porque as pessoas que as tramam foram “alfabetizadas” na linguagem tida e havida como culta.

Mais: embora as técnicas utilizadas comportem níveis distintos de complexidade na construção das canções, o argumento de que qualquer um poderia fazê-las e cantá-las é facilmente rebatido, como sugere o diálogo entre os *rappers* Ferréz e Moysés:

Ferréz – E dizem que o cara faz rap porque não precisa de nada, né? Não precisa de bateria, não precisa de guitarra, não precisa de caderno. O cara decora a letra e vai lá e canta...

¹⁶ Declaração de Damien Seth em **A palavra que me leva além**. Direção: Emílio Domingos, Bianca Brandão e Luisa Pitanga. Brasil: 2000, 1 VHS (son., color.).

Moysés – Não [...] É o julgamento de quem não vive e não sabe o que a gente passa, né?, mano, pra fazer nossos raps.

Ferréz – Porque precisa de muita coisa pra fazer um rap, né?

Moysés – Claro, pô, claro que precisa, claro que precisa. Não é assim do jeito que os cara pensa.¹⁷

Essas críticas ao *rap* e aos *rappers* se converteram, até certo ponto, em lugar comum. Entretanto, não comungo delas por achar que “o valor do popular [e o *rap* é uma cultura musical popular] não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural” (BARBERO: 2008, 113). Um pronunciamento de GOG ilustra bem isso:

Por mais que seja bonito esse palco aqui, ó, eu vejo uma bateria, eu tô vendo uma percussão, eu tô vendo tudo, mas tudo nasceu ali, ó, no toca-disco, sabe? [...] as pessoas muitas vezes falam de evolução do hip hop, da música, do rap, é... de repente, “GOG, coloca uma banda”. Eu coloquei uma banda, toquei com banda [...] mas acima de tudo eu sei que o coração que pulsa o hip hop, que transformou a periferia no momento em que ela mais precisava, foi através do toca-disco e de uma música que era, de repente, repetida, né?, várias vezes, e que as pessoas falavam, como o maestro Júlio Medaglia, como outras pessoas falavam, que era um lixo cultural [...] [mas, apesar disso] conseguiu afetar e infetar os nossos corações.¹⁸

O sucesso que alguns *rappers/raps* alcançaram guarda íntima correspondência com o modo como o público se reconheceu na linguagem, nos discursos, nos enredos, nas referências mobilizadas nas composições.

Ademais, as questões propriamente musicais se tornaram coisa-pouca em relação ao grosso das críticas, que apresentavam o *rap* como algo alienante (ou fruto da alienação), por alusão ao modo como foi assimilado como prática sociocultural. Como já vimos, o seu caráter supostamente alienante é, em geral, vinculado à sua origem “não nacional”: “para muita gente, *rap* e *hip hop*, estilos e ritmos que há algum tempo sacodem a periferia das grandes cidades e começam a circular com força na mídia, não passam de mais um modismo importado dos EUA.”¹⁹ Esse posicionamento foi, mesmo às avessas, incorporado na agenda de alguns *rappers*, como se nota na fala de Rappin Hood (além do que se houve nas músicas

¹⁷ Moysés e Ferréz em entrevista gravada em São Paulo e exibida no dia 06 jun. 2009 no programa *Manos e Minas* da TV Cultura.

¹⁸ GOG. Discurso na Associação Cultural Novo Lua Nova, no Bexiga, em São Paulo. Documentado em vídeo por Carlos Carlos, do Projeto Bola & Arte, 21 set. 2010.

¹⁹ DIAS, Mauricio. A batida que vem das ruas. *Folha de S. Paulo*, 14 out. 2001.

mencionadas no início deste capítulo): “desde o meu primeiro disco eu faço isso. Eu quero aproximar o *rap* da realidade brasileira, não quero ser uma cópia dos americanos”.²⁰

Hood, em certa medida, se defende daqueles que acusam os *rappers*, à moda da jornalista Bárbara Gancia, que, ao comentar a atitude do Ministério da Cultura em investir dinheiro público em ONGs que dialogam com o *hip hop*, afirma que isso equivaleria a “dar força para a molecada virar uma paródia do Snoop Doggy Dogg”²¹, um conhecido músico estadunidense do gênero.

Preconceitos à parte, concedidos os devidos descontos, até as colocações de Barbara Gancia se sustentam, ao menos em parte. Não é difícil observar que muitas canções do *rap* brasileiro são, sobretudo do ponto de vista musical, quase idênticas a composições de outros artistas (do gênero ou não). Note-se, por exemplo, que a música “Hip Dip Skippedabeat”, do Mtume²², foi apropriada pelo Racionais MCs em “Qual mentira vou acreditar”; “The bridge is over”, dos *rappers* do Boogie Down Production, o foi pelos *rappers* do Álibi na faixa “Minha treta, minha truta”; que os *rappers* do Facção Central se valeram de “Theme from Cleópatra Jones”, de Joe Simon, em “Livro de auto-ajuda”. Quem sabe boa parte das críticas tenha se baseado na comparação entre produções nacionais assinadas por *rappers* com composições de outros músicos, principalmente estrangeiros.

Mas daí a afirmar que são réplicas de Snoop Dogg ou outro qualquer vai uma grande distância. A intenção de parte significativa dos *rappers* brasileiros não era se transformar em cópia de *rappers* de projeção internacional, e, sim, dialogar criativamente com uma linguagem que se converteu (ou foi convertida) em cultura de massa e em mercadoria de circulação global. Mesmo que as referências iniciais tenham sido emprestadas do mercado de bens culturais, os produtores não se comportaram de modo passivo ante ao produto oferecido, como acentua a fala de Gaspar:

Você escolhe se quer ser popular ou se quer ser pop, cara, entendeu? Se você quer fazer música pra vida, se quer fazer escambo e trocar [tocar?] tambor pro resto da sua vida ou se você quer fazer grana, tá ligado? [...] A minha opção é simplesmente cantar minha cultura. [...] Eu simplesmente queria trazer e fazer pro Brasil um rap brasileiro, não ficá só reproduzindo bumbo e caixa no sampler, que eu acho maravilhoso, gosto

²⁰ RAPPIN Hood lança segunda parte de trilogia. **Folha de S. Paulo**, 08 abr. 2005.

²¹ GANCIA, Bárbara, *op. cit.*

²² Grupo com produção *funk* e *soul* que lançou seus discos durante os anos 1970 e 1980.

*muito [...] A gente tenta fazer isso, sabe, fazer essa mistura. O Brasil é mestre de pegar as culturas do mundo e misturar, e colocar a sua arte.*²³

As pessoas afinadas com o *rap* não são tão passivas e/ou alienadas como por vezes se supõe equivocadamente. As “maneiras de usar” (CERTEAU: 1994) constituem-se em um dos dados da produção nacional do *rap*, uma vez que, ao se conectarem com o lado de fora do Brasil, os *rappers* acabaram por criar algo novo no contexto em que se situam e que diz respeito a uma realidade específica. Sob muitos aspectos, eles (re)inventaram essa cultura musical.

Embora os brasileiros tenham sido inegavelmente influenciados e conquistados como adeptos e fruidores desse tipo de música, isso não implica admitir, como já foi sublinhado, que eles se limitaram a imitar uma prática que lhes foi imposta, digamos, pela indústria musical ou aderiram, alegremente, a manifestações miméticas. A experiência proporcionada por outra realidade, as redes de sociabilidade e as dinâmicas sociais que permearam seu contato com o *rap*, transformaram todo o significado desta música que aqui aterrissou como mercadoria canção e foi logo apropriada como expressão cultural por intermédio da qual se falou de modos/condições de vida. O *rapper* Prof. Pablo, a exemplo de tantos outros, caminha nessa direção:

*...talvez eu nem manje
do que chamo West side
acredito que não vou fazer um beat box
e nem mesmo um freestyle
eu vim mostrar, desenvolver
sob um novo enfoque
não me preocupo com Los Angeles
nem Nova York
não adianta; não aceito,
não volto mais atrás
quero meu jeito
admiro
mas não somos iguais...*²⁴

Vale uma ilustração a mais. Em 1988, por exemplo, o grupo de *rap* NWA (abreviação para Niggas With Attitude) de Los Angeles, lançou o LP *Straight outta Compton*, que conta com uma faixa homônima que posteriormente virou um videoclipe e, conseqüentemente, teve

²³ Entrevista (em áudio) com Gaspar, do grupo de *rap* Z'áfrica Brasil (São Paulo), realizada pela equipe da Edições Toró, 19 mar. 2009.

²⁴ “Cachorro louco”. Prof. Pablo. CD *Estratégia*. São Paulo: 7 Taças, 2002.

uma circulação mais ampla. A maioria das músicas desse disco são sobre a vida nos guetos negros de Los Angeles, seu cotidiano, seus problemas. Produto de sucesso, o disco adquiriu relativa notoriedade, ganhou alguns prêmios, entrou no *ranking* da revista *Rolling Stone*.

Dez anos mais tarde, o *rapper* GOG gravou o seu álbum *Das trevas à luz*, do qual consta “Matemática na prática”.²⁵ Esta composição se vale de “Straight outta Compton” e escancara a influência de músicos de outros países na formação do gosto musical de parcela dos brasileiros. Contudo, o músico brasileiro fez uma apropriação criativa, portadora de um novo significado, estritamente ligado às condições daquele que procede à apropriação, e não pautado pelo apropriado. Em “Matemática na prática”, GOG usa “Straight outta Compton” e a transforma mediante a incorporação de outros elementos sonoros e de uma outra letra que, mesmo colada ao cotidiano dos que se acham à margem da sociedade, como na composição original do NWA, não tem o seu sentido calcado naquela. Isso permite notar

que nem toda assimilação [...] é signo de submissão, assim como a mera recusa não o é de resistência, e que nem tudo que vem “de cima” são valores da classe dominante, pois há coisas que, vindo de lá, respondem a outras lógicas que não são a da dominação. (BARBERO: 2008, 116).

Ao lado dos outros músicos do grupo, GOG apresenta “cenas fortes, sem cortes”, que, de acordo com ele, são “cenas que nada têm a ver com conto de fadas”.²⁶ Levando em conta que a experiência vivenciada nas cidades brasileiras é particular e que muitas de suas letras têm uma perspectiva pretensamente realista, o compositor não poderia apenas reproduzir a fala do outro, era necessário partir de si:

*Do fundão da Ceilândia
mais precisamente da expansão do setor Ó
[...]
minha voz é forte, sincera
minha casa, minha quebra, considerada Riacho Fundo
GOG chega aí, sou da C.I.
e, eu, Riacho Fundo, enfim
[...]
a matemática na prática é sádica
reduziu meu povo a um zero à esquerda, mais nada
uma equação complicada
onde a igualdade é desprezada
a seguir cenas que nada têm a ver com conto de fadas*

²⁵ “Matemática na prática”. GOG. CD *Das trevas à luz*. Brasília: Zâmbia, 1998.

²⁶ “Matemática na prática”, *op. cit.*

*seu pai faxineiro, lava banheiros
salário mais gorjeta de terceiros
de quebra faz um bico revendendo jogos
feitos numa lotérica
sua mãe com mais de sessenta
ainda trabalha de doméstica
e assim se completa a renda da família
salário mais gorjeta, bico, aposentadoria
somando tudo dá a certeza de lutar por melhores dias...²⁷*

A música se vincula à consciência dos problemas urbanos, aos estilos de vida, às necessidades cotidianas próprios do contexto brasileiro (e, nesse caso, mais especificamente, o que foi vivido pelo compositor), ou seja, é inviável pensá-la como a imitação pura e simples de composições estrangeiras, o que converteria os músicos em “alienados” e suas produções em paródias de obras de *rappers* estadunidenses. Volto a Gaspar novamente para reforçar a argumentação de que o importante não é tanto a linguagem (e muito menos de onde ela veio), mas o seu uso: “Quem nem eu falo pros meus irmãos, se você fala português, só fala a língua do colonizador [...] Agora, o que que cê faz da língua do colonizador?”²⁸ Não importa o quê e de onde vem, o que interessa é a utilização que se faz; logo, o que os sujeitos fizeram do/com o *rap*.



Em Goiânia – assim como em boa parte das cidades brasileiras – surgiram grupos de *rap*, dentre eles o Testemunha Ocular, que realiza um *mix* de elementos da cultura *pop*, do *rap* de circulação internacional e da cultura caipira como a viola, o berrante e a música sertaneja, sem falar de informações culturais provenientes da folia de reis, da catira, do forró e outras incontáveis referências. Sintetizando acordes distorcidos de guitarra com o som do triângulo, da zabumba e da bateria eletrônica, arranjaram a canção “Frutos da rua”, via pela qual expressam (de modo não muito diferente do que já foi esclarecido até aqui) que

*não tem negócio não
sou pequizeiro rimador
e meu estilo é próprio
eu mando rimas e mais rimas*

²⁷ “Matemática na prática”, *op. cit.*

²⁸ Entrevista com Gaspar, *op. cit.*

*no meu tempo ócio
[...]
sou caipira e quem não é
responda a pergunta
cada sujeito do seu jeito
mas mantendo a conduta
[...]
o que te insulta é o fato
de eu ter sido eleito
passei a mão no microfone
pra cantar versos perfeitos²⁹*

Tudo aquilo que acreditaram ser versos perfeitos, ou seja, todo o discurso mobilizado pelo *rap* foi recebido fora do circuito cultural em que se inseriam a partir de outra chave interpretativa. As falas do tipo

*sai pra lá imperialismo
pois chegou a resistência³⁰,*

*you não vê, não crê
mas muitos passam fome
[...]
explodam-se os que insistem em se omitir
por causa de vocês o mundo está assim
próximo do fim³¹,*

*meu povo já não agüenta mais desigualdade
não dá pra manter o jogo na desvantagem
precariedade, escassez, periferia
[...]
aqui não tem projeto em prol da comunidade
só defesa civil colhendo corpo no barro³²*

ou

*meu nome é Adriano
e sobrevivi no submundo das drogas
o meu nome é Aplik
sobrevivi à violenta rotina policial
meu nome é WG
e sobrevivi às injustiças do sistema³³,*

²⁹ “Frutos da rua”. Testemunha Ocular. CD **Frutos da rua**. Goiânia: Two beer or not two beer, 2003.

³⁰ “ALCA”. Testemunha Ocular, *op. cit.*

³¹ “A matança continua”. GOG. LP **Peso pesado**. Brasília: Discovery, 1992.

³² “Eclamps”. Realistas. CD **Só prus guerreiro**. Belo Horizonte: s/d, (independente).

³³ “Abertura”. Consciência Humana. CD **Lei da periferia**. São Paulo: D.R.R. Records, 1996.

apenas para citar alguns trechos, não caíram bem em alguns ouvidos. Pudera, nada tinham de “versos perfeitos” e a mensagem (de acordo com a documentação consultada) era condenada por seu mau gosto.

Mais do que isso, porém, as músicas com esses motes foram vistas com grandes reservas, pois denunciavam/contestavam a sociedade contemporânea ou formulavam críticas ofensivas que atingiam diretamente setores/grupos sociais que se beneficiam com o *status quo*. Os discursos de boa parte dos *rappers*, ao transitarem por crimes, mortes, violência, drogas, conflitos sociais e miserabilidades de todos os tipos, não podiam deixar de render-lhes certos distanciamentos.

Não eram músicas palatáveis e de fácil fruição; sua assimilação pressupunha, entre outras coisas, um estar aberto para mergulhar nas fraturas da desigual sociedade brasileira. Suas execuções por vezes causavam desconforto para o público ouvinte mais amplo: passagens como

*roube quem tem
ou não roube ninguém*³⁴,

*a violência
a cada dia cresce mais
gente morrendo
como animais*³⁵,

*que conduta você tá seguindo
será que é mais um fantoche
do consumismo?*³⁶,

*eu tô querendo trabalhar
o sistema insiste em não deixar
querem me ver pegar na Glock
pra depois me enquadrar
me bater, me algemar,
torturar, enjaular*³⁷,

*o inimigo qual é?
qual é, qual é?
a burguesia,
sistema capitalista selvagem*³⁸

³⁴ “Roube quem tem”. Fação Central. CD **Juventude de atitude**. São Paulo: Discoll Box, 1995.

³⁵ “É um vacilão”. 4 preto. Salvador: s/d, (independente).

³⁶ “Você é influenciado pela mídia”. Bandeira Negra. EP **Transformação**. Cabo Frio: s/d, (independente).

³⁷ “Camelô”. Proletários MCs. Porto Alegre: s/d, (independente).

³⁸ “Ases de periferia”. Clãnordestino. CD **A peste negra**. São Luís: Face da Morte, 2003.

provocaram, além de uma má fama aos *rappers*, uma indisposição para com suas músicas.

A resistência a uma circulação “irrestrita” e até mesmo mais comercial de uma parcela das produções dos *rappers* era proporcional à acidez dos seus discursos e das posturas suas. Essas dimensões do *rap* levaram a uma apropriação limitada de seus produtos por parte de rádios, casas noturnas e outros meios pelos quais seria viável a sua divulgação, expansão e formação de público. Representativo disso é o comentário de um empresário ao se referir à presença do *rap* no interior de seu estabelecimento: “‘Aqui, tocam mais os *raps* americanos e as *charolas*, as músicas consagradas. Não dá pra botar Racionais MCs. É um som muito ofensivo’, diz Ricardo Santos, dono da [casa noturna] People Lounge.”³⁹

Sem dúvida, a imagem que se formou tingiu os *rappers* com colorações negativas. Afinal,

*os grupos de hip-hop recheiam suas músicas com letras e sons que sinalizam, expressam e encenam a violência sob suas mais diversas formas, descrevendo com realismo um universo urbano preocupante e ameaçador. [...] essas mesmas músicas são percebidas [...] por críticos musicais em busca de um pouco de excitação no pop [...] e por ouvintes em geral como convites, incentivos à violência.*⁴⁰

Não se deve descartar que tais músicas possivelmente ocasionaram uma série de mal-entendidos, considerando-se que a recepção dos ouvintes tem o poder de criar significados para uma obra, porque não são receptores passivos sobre os quais os *rappers* despejam suas canções já com uma significação cristalizada. Por vezes, naquilo que os compositores vêm experiências de vida, outros enxergam convites e incentivos à violência, motivo mais que suficiente para serem desfavoráveis à circulação do *rap* e de seus discursos radicais. Pelo que indicam algumas fontes (lendo-as a contrapelo, buscando o que dizem até nos seus silêncios), o *rap* poderia ser aceito somente à medida que sofresse uma adequação, uma limpeza/higienização/desodorização do seu discurso.

Era como se o universo do *rap* fosse cindido em duas partes, uma boa e outra ruim. Quando Apoenan Rodrigues escreveu que o “‘*Rap*’ ganha[va] vida nova”, no início dos anos 1990, era provável que partisse, pelo menos parcialmente, de uma visão parecida. Não é à toa que o jornalista atribui a sua “oxigenação” (as palavras são dele) ao *rapper* Gabriel, O Pensador, que “deu personalidade e sofisticação ao ritmo [...] tem humor revezado com

³⁹ CAPELL, Rita. A dupla face do *hip-hop*. **Jornal do Brasil**, 03 maio 2002.

⁴⁰ A violência e o som de quem não quer implorar. **Valor Econômico**, 05 fev. 2001.

imagens irônicas [...] não só massacra a alienação como traz [...] a indignação nacional.”⁴¹ Nada de estranho, não fosse a sua produção visivelmente diferente de grande parte do que era produzido no mesmo contexto, com letras mais amenas, dispensando a postura “raivosa”, e construídas com humor, o que o tornou alvo de críticas de vários *rappers*.

Aqueles a quem o “extremismo” de muitos *rappers* incomodava profundamente, esperavam por discursos mais cordiais, que imprimiriam positividade ao gênero. Um maniqueísmo à flor da pele aparece, de modo indisfarçável, aparece em artigo da *Folha de S. Paulo*: “O Brasil também tem seus ícones do *rap* do bem. Se os Racionais MC’s seduzem com letras ‘conscientes’, mas pecam pela postura radical, existe uma rapaziada pronta para mandar boas mensagens em forma de *rap*.”⁴² O que seriam, enfim, essas boas mensagens? O que seria esse “*rap* do bem”? Certamente, a atitude do bem e a boa mensagem repousam em um tipo específico de discurso, ação e/ou comportamento.

Não cabe, aqui, pensar o complexo universo do *rap* com base nessas formulações simplistas. O problema, no fundo, não se localiza nessa questão. O cerne do assunto está no lado oposto, nas composições de mote polêmico, de teor contestatório, desafiador. O que perturbava muita gente era que “suas músicas, geralmente, fazem o ofício de confessionário do cotidiano violento da favela.”⁴³ Não fosse a exposição escancarada das fraturas do Brasil contemporâneo promovida por boa parte dos *rappers*, ninguém sairia na defesa de um pretenso *rap* do bem. Tivesse a maioria um discurso brando e/ou minimamente afinado com a manutenção da ordem social, talvez não se acreditasse um dia que o *rap* pudesse “ser objeto de um enorme mal-entendido na sociedade”⁴⁴, na medida em que ao invés de contribuir para o ordenamento social, incentivaria a violência, o crime, a desavença entre classes.

Mal-entendidos à parte, os petardos discursivos dos *rappers* expunham uma dimensão chocante da realidade brasileira, uma leitura que muitas pessoas não compartilhavam. Não que desconhecêssem ou ignorassem completamente os problemas levantados pelos *rappers* em suas composições, mas as abordagens e perspectivas por eles defendidas eram, em muitos casos, pela sua crueza, bastante constrangedoras para certos grupos sociais, particularmente a

⁴¹ RODRIGUES, Apoenan. “*Rap*” ganha vida nova. **Jornal do Brasil**, 12 out. 1993.

⁴² Brasil também tem turma do bem. **Folha de S. Paulo**, 22 jul. 1996.

⁴³ A violência e o som de quem não quer implorar, *op. cit.*

⁴⁴ *Idem.*

burguesia. É assim que as representações dos *raps* ganharam feições ficcionais, um aviso do tipo “olhe, não é bem assim”. O trecho a seguir, que compara as produções musicais do gênero com o estilo de filmes com referências socialmente reconhecíveis, é um bom indicador disso: “da mesma forma como os diretores de cinema empregam vilões exagerados para justificar seus sangrentos efeitos especiais, os *rappers* recorrem às baixarias na esperança de ficar à altura da intensidade das batidas da música.”⁴⁵

Dados os devidos descontos aos exageros, a mensagem endereçada ao ouvinte visa alertá-lo para as durezas e as asperezas da vida:

*saia cedo sem sentir o gosto do trigo
quase não tinha mais força nem pra estudar
será que a hora do recreio nunca vai chegar?
[...]
menino Cachorro Doido
seu apelido era esse, mexia em lixeiras
não perdia de quinta a domingo na feira
verduras, frutas estragadas
em sua casa entregues a sua mãe,
a janta vai ser preparada
ele não tinha pesadelos com Bicho Papão
sua químera era a fome que arrojava, irmão*⁴⁶

A violência (física, psicológica, simbólica), o português coloquial e as palavras ditas de baixo nível eram motivos de incômodos. “As letras [que], a princípio, parecem não exceder o palavrório moral, chocante e violento”⁴⁷, são a expressão de uma pesada experiência social sob a ótica de pessoas integradas de forma perversa à ordem social capitalista. Não devem, portanto, ser confundidas/mostradas como obras meramente ficcionais. O que é tomado por exagero no âmbito das críticas, foi encarado – durante todo esse processo histórico em que os *rappers* reiteraram que “não somos aquilo que vocês dizem”⁴⁸ – como retrato quase cristalino da realidade.

As memórias erigidas pelos *rappers* desembocaram numa espécie de memória-experiência. Uma memória, diga-se de passagem, urdida em narrativas complexas e ricas, embora não possam ser encaradas como reflexo exato do que realmente aconteceu. Em todo

⁴⁵ Incendiário rap. **Jornal da Tarde**, 29 jun. 1990.

⁴⁶ “Cachorro Doido”. Álbi. CD **Pague pra entrar e reze pra sair**. Brasília: Discovery, 1997.

⁴⁷ SANCHES, Pedro Alexandre. Grupo de rap desenha testemunho imaturo, mas de peso social e ético. **Folha de S. Paulo**, 20 ago. 2001.

⁴⁸ “A real”. Radicais de Peso. LP **Ameaça ao sistema**. São Paulo: Kaskata’s, 1992.

caso, esses apontamentos de memória geraram uma nova situação, da qual emergiu uma tensão de que não se furtaram, participando do campo de batalhas e de lutas das representações construídas sobre a prática que tanto valorizavam e na qual acreditavam. Defenderam sua criação artística e creditaram sua não-aceitação por alguns setores da sociedade ao fato de que

*a freqüência desse pensamento
não pode ser captada,
com perfeição,
por um receptor enferrujado
pelos padrões do dia-a-dia.⁴⁹*

No final das contas, é óbvio que não fizeram coro com seus críticos e/ou aqueles que tentaram desclassificá-los. Sob o ponto de vista desses *rappers* engajados e “autênticos”,

*a minha revolta é com os bico
que pensa que somos gringo
fazendo rap por moda
pra mim tudo isso é ridículo.⁵⁰*

Bibliografia:

AZEVEDO, Amilton Magno. **No ritmo do rap**: música, cotidiano e sociabilidade negra em São Paulo – 1980-1997. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios as mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

⁴⁹ “Enxugando o gelo”. B. Negão & Os Seletores de Freqüência. CD **Enxugando gelo**. Niterói: 2003, (independente).

⁵⁰ “Direito de resposta”. 9MM. CD **Sem luta não há vitórias**. Valinhos: É nós na fita, 2006.