



Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Centro de Educação e Humanidade  
Faculdade de Formação de Professores da UERJ

**Arthur Moura**

# **O Ciclo dos Rebeldes**

*Processos de mercantilização do rap no Rio de Janeiro*

São Gonçalo – 2017

Arthur Moura

**O Ciclo dos Rebeldes: processos de mercantilização do rap carioca**

Dissertação apresentada como Pré-requisito para obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-graduação Processos Formativos e Desigualdades Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Faculdade de Formação de Professores, sob a orientação da Professora Doutora Maria Tereza Goudard Tavares

São Gonçalo - 2017

Arthur Moura

**O Ciclo dos Rebeldes: processos de mercantilização do rap carioca**

Dissertação defendida em 26 de julho de 2017-10-13

Professora Doutora Maria Tereza Goudard Tavares (Orientadora)  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Professora Doutora Anelice Ribetto  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Professor Doutor Andreino Campos  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Professor Doutor André Queiroz  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

## **Dedicatória**

*Dedico este trabalho aos companheiros do rap que desejam revolucionar a sociedade.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe por insistir na minha formação e por ser apoio sem o qual nada seria possível. Foi da minha mãe também os primeiros contatos que tive com o marxismo e com a teoria revolucionária. Sou grato à minha orientadora professora Maria Tereza Goudard pela generosidade e ao amigo André Queiroz por toda força. Agradeço também ao companheiro Alvaro Neto por ter me inserido na Faculdade de Formação de Professores e me apresentar um novo universo e por também acreditar no meu trabalho. Agradeço a todos os entrevistados, ainda que venham a discordar de minhas interpretações. São eles: Fábio Broa (roda cultural do Méier), NJ Sallez (roda cultural da Ilha do Governador), De Leve, Maurício do grupo Carta na Manga, Thiago Pombal (Jorai), Jonatan Ferreira e DJ Sardinha (roda cultural de Vila Isabel), Dropê e MV Hemp do Comando Selva, Leonardo Mannarino (GoriBeatzz), Ramiro Mart, Iky Castilho, PH Stelzer (Ganja Filmes), Cavi Borges, Emílio Domingos, Ton Gadioli, DJ Castro, DJ Érik Skratch, DJ Machintal, DJ Tamempi, Airá o Crespo, 3030, Antiéticos, Bacon, Black Alien, Dom Negrone, Edu, DJ Seu Zinho e Gas-pa (Filhos do Gueto), Funkero, Gabriel o Pensador, Gerard Miranda, Lepô, Mahal, Marcão Baixada, Marcelo D2, Mateus Pinguim, Néctar Gang, Oriente, OZ, Ozama, Filipe Ret, Rico, Shackal, Sain, Faruck e Shock (Start), Wallace Carvalho, Zona Verde, Aline Pereira, Babi, Bebel du Ghetto, Edd Wheeler, Elza Cohen, Lola Salles, Negra Rê, Rôssi Alves, Maolee, Papatinho, Bruno Tomba, 2F (U-Flow), Mr. Break, DuBrown, Damien Seth, Vinicius Terra, Djoser Botelho, Pirra, Gordo (Batalha do Tanque), Gel, BZ Moraes, Lexo (Eu Mermo), DG dos Santos. Agradeço a Léo Almeida pela tradução.

## Resumo

A presente dissertação, que é fruto de um percurso investigativo de longa duração acerca da Cultura do Hip Hop e principalmente do Rap no Estado do Rio de Janeiro, objetivou de forma mais ampla desvelar e revelar as inúmeras contradições que atravessam o campo cultural deste gênero musical, buscando compreendê-lo em seus atravessamentos políticos, econômicos e culturais, sobretudo no que tange à mercantilização da cultura do ponto de vista da economia política do capitalismo contemporâneo. Do ponto de vista de sua fundamentação teórico-metodológica, a dissertação dialoga com o campo dos estudos marxistas, principalmente com a questão da crítica na perspectiva do método de análise dos fenômenos sociais, da totalidade e das contradições presentes no fenômeno estudado, a cultura do HIP HOP e do Rap. Para fins de situar a arquitetura da pesquisa, investigamos a sua história recente da cultura do Rap, o seu crescimento e a sua legitimação na esfera cultural como parte do consumo da juventude, e a sua crescente mercantilização e transformação de sua potência artística de música e cultura de protesto e de rebeldia em produto para o mercado de consumo através de um estilo apaziguador e homogeneizador dos conflitos inerentes à luta de classe presente na sociedade contemporânea. Do ponto de vista metodológico, nos baseamos em entrevistas dialogadas, que procuraram dar fundamentação aos objetivos propostos, ao percurso investigativo e análises conceituais, bem como situar os/as leitores/as das mudanças ocorridas na cena do rap contemporâneo, sobretudo, na passagem do Rap de protesto e do papel do MC de caráter artesanal à genealogia da profissionalização do MC, já presente e adaptado à indústria cultural e mercantilização da rap como produto a ser consumido em todas as esferas da juventude contemporânea. Em nossa pesquisa, como resultado do percurso investigativo, concluímos que a autonomização do rap como um dos elementos do Hip Hop de uma forma geral é um dos resultados da mercantilização da cultura, gerando o afastamento entre os elementos constituintes da cultura do Hip Hop, esvaziando-se também essa cultura dos seus próprios fundamentos políticos e ideológicos adaptando-se às múltiplas esferas do consumo.

Palavras-chave: Rap; mercantilização da cultura; Rio de Janeiro; movimentos culturais do RAP e do HIP HOP.

## ABSTRACT

This article comes from a long period, through an investigative research about Hip Hop culture and rap made in Rio de Janeiro's State (Brasil). It grows in a bigger plan to reveal uncountable contradictions in this specific cultural field, and tried to understand those new political, economical and cultural ideas, specially looking at the commodification of this culture in a point of view of the political economics and the contemporary capitalism. About the theoretical-methodological base of this research, this dissertation dialogs with Marx research, showing the critic as perspective in the social phenomenon analysis, in its totality and contradictions at the studied phenomenon, the Hip Hop culture and rap. To locate the architecture research, we study the recent carioca rap culture, its growth and legitimation at the cultural sphere in Brasil as part of young's consumer society, its exponential commodification from artistic power with the rebel's protest music history to a simple brand at the consumer market as an abrasive and homogenous way to solve conflicts inherent the contemporary class struggle. In a methodological view, we used filmed interviews to look forward grounding to our proposed objectives, our investigative path and concept analysis, as well, to show audience some changes occurred at rap style like the metamorphosis of MCs as important figures at an protest era to the MCs professionalization, here as an adapted figure at the cultural market and rap musical comes to be consume by all the youth, no matter its cultural field. As result of our filmed and investigative research, we assume that rap's automation as one Hip Hop element, in a master look, is a result of the commodification of the culture that flows in a break with the classical Hip Hop master pillars that forged its concepts in the past with political tendencies, to adapt itself at all the spheres of our society nowadays.

Keywords: rap, rhythm and poetry, commodification of rap's culture, rio de janeiro, Hip Hop and rap cultural movements

## Lista de ilustrações:

<b>Figura 1</b> – Roda Cultural do Méier 2014 .....	11
<b>Figura 2</b> – Roda Cultural de Vila Isabel .....	20
<b>Figura 3</b> – O Caminho da pesquisa .....	21
<b>Figura 4</b> – Batalha do Tanque .....	24
<b>Figura 5</b> – Racionais MC's capa Revista da Folha .....	26
<b>Figura 6</b> – Dom Negrone .....	30
<b>Figura 7</b> – Eduardo (depoimento para O Som do Tempo) .....	33
<b>Figura 8</b> – Cabal vs Marechal .....	33
<b>Figura 9</b> – Ferréz .....	44
<b>Figura 10</b> – De Leve na Roda Cultural da Ilha do Governador .....	46
<b>Figura 11</b> – Marcelo D2 .....	48
<b>Figura 12</b> – Gog .....	51
<b>Figura 13</b> – Nissin .....	54
<b>Figura 14</b> – Grupo 3030 .....	61
<b>Figura 15</b> – Centro Interativo de Circo (Fundição Progresso) .....	67
<b>Figura 16</b> – Capa do disco Cultura de Rua .....	68
<b>Figura 17</b> – Capa do disco Tiro Inicial .....	69
<b>Figura 18</b> – Gabriel o Pensador .....	72
<b>Figura 19</b> – Shackal .....	82
<b>Figura 20</b> – Slow .....	82
<b>Figura 21</b> – Damien Seth .....	87
<b>Figura 22</b> – MC .....	106
<b>Figura 23</b> – Abertura do filme O Som do Tempo .....	121
<b>Figura 24</b> – Marcelo D2 e Aori .....	121
<b>Figura 25</b> – Roda Cultural de Vila Isabel .....	143
<b>Figura 26</b> – Roda Cultural de Vila Isabel .....	146
<b>Figura 27</b> – Roda Cultural de Vila Isabel .....	146
<b>Figura 28</b> – Roda Cultural de Icarai .....	148
<b>Figura 29</b> – Roda Cultural de Icarai .....	148
<b>Figura 30</b> – Banda da Guarda Municipal .....	155
<b>Figura 31</b> – Guarda Municipal proíbe venda de bebidas .....	156
<b>Figura 32</b> – Gil Metralha na Roda Cultural do Méier .....	157
<b>Figura 33</b> – Cozinha da OcupaRio .....	161
<b>Figura 34</b> – João Dória criminaliza o graffiti .....	164

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO I – A crítica da crítica</b> .....	24
O rap e a rebeldia dos manos .....	24
A captura pós-moderna .....	28
Em busca do compromisso .....	29
RJ e SP .....	32
Os caminhos do rap e o neoliberalismo .....	35
A função do Estado na sociedade de classes .....	38
A burguesia criminaliza o rap .....	40
O rap como literatura marginal .....	43
As transformações do rap .....	45
Relações de mercado .....	48
Superando a crítica vulgar .....	51
Debates sobre a cena .....	59
O contraditório discurso da profissionalização .....	62
Voltando à crítica e ao compromisso .....	64
<b>CAPÍTULO II O rap RJ e o contexto político e econômico</b> .....	67
A história nos discos .....	68
A criminalização da pobreza e a questão policial .....	73
A história continua .....	78
A palavra tensiona o espaço .....	83
De onde vem a resistência .....	87
A formação do rap independente .....	90
Adaptando-se à sociedade de consumo .....	92
O Quinto Andar .....	94
Da organização .....	100
O golpe .....	102
<b>CAPÍTULO III O problema da ideologia no rap e o fetiche da mercadoria</b> .....	106
O fetiche da mercadoria no rap .....	107
A ideologia do “foda-se e o largado” .....	110
O rap e a mídia .....	114
O som do tempo .....	120
Quem não se flexibiliza, quebra .....	123
A pós-modernidade .....	125
O compromisso e a questão da mulher .....	127
A cultura em questão .....	131
Da margem ao centro .....	133
A burocratização do hip hop e o projeto de lei 6.756 de Romário .....	140
<b>CAPÍTULO IV As rodas de rima e os usos da cidade</b> .....	143

Conhecendo o campo .....	144
As rodas de rima e a função do público .....	149
A fetichização do MC .....	152
O entretenimento como alienação .....	154
Ocupar e resistir .....	158
Os muros da cidade: entre o silêncio e a revolta .....	162
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>165</b>

# INTRODUÇÃO



figura 1 - Roda cultural do Méier 2014 – foto Arthur Moura

Tendo os homens por objeto de estudo, se os homens não conseguirem compreender-nos, como não haveremos nós, historiadores, de sentir que ficamos apenas meio da nossa missão?

Introdução à História  
Marc Bloch

Fala-se em decadência dos costumes, das formas de organização, da qualidade de vida. Em certos instantes, ao contrário, a ideia de evolução persiste, como se os avanços registrados fizessem calar os diagnósticos do pessimismo ou as manifestações de degradação. O progresso acompanhado do retrocesso, o bem-estar de um lado em paralelismo com o mal-estar do outro camufla e confunde a realidade. A ordem das coisas determina que um pensamento só, quando se fala em sociedade, por melhor e mais brilhante, não dispõe de poder de síntese para abarcar o conjunto dos fenômenos. A consequência é uma produção intelectual diversificada e contraditória na qual uns afirmam, outros negam, uns gostam, outros não, uns investem, outros desprezam os investimentos sob o argumento da inoperância ou da inutilidade das iniciativas. No ambiente da democracia burguesa, afeita à liberdade de opinião, a retórica da esperança mistura-se à autoridade do Estado em contraposição com o discurso da crítica. O governo trabalha com a hipótese do tempo, como se este lhe fosse aliado no acerto, no erro e no encaminhamento das questões, toda a contestação rejeitada como estreiteza, adversária, no jogo situação-oposição da luta pelo poder. A simpatia por semelhante conduta infiltra-se na vontade geral, uma vontade que, depois da publicidade, cada vez quer menos e se revela menos autêntica. A mentira funciona de tal maneira na gangorra das interpretações que, com frequência, a impressão inicial, frente à experiência, ganha conotações de delírio, o próprio delírio, com efeito, significando a verdade assumida e reconhecida pela maioria. Isso explica a cegueira que, eventualmente, toma conta das consciências, determinando convicções que, tempos depois, parecem inconsistentes, quando não absurdas e desprovidas de sentido.

A Indiferença pós-moderna  
Ronaldo Lima Lins

Apresento aos possíveis leitores deste trabalho dissertativo uma continuação da pesquisa que venho desenvolvendo sobre a cultura hip hop que teve início em 2009 como meu tema de TCC intitulado “Uma Liberdade Chamada Solidão”, monografia apresentada como trabalho final de curso de História na Universidade Federal Fluminense (UFF) em 2013. Destaco em meu percurso de pesquisa e aprofundamento, o lançamento em 2009 do meu documentário De Repente: poetas de rua que teve o início das filmagens em 2005. Em 2009 continuei os registros que me serviram de fonte para a pesquisa que aqui apresento e para o novo longa-metragem sobre a cena do Rio de Janeiro O Som do Tempo, que produzi juntamente com Gabriel Moreno, lançado em 2017. Os trechos de entrevistas selecionados para compor o longa-metragem O Som do Tempo são muito breves cabendo poucos minutos de fala para cada personagem. Por isso, destacarei aqui trechos maiores onde os entrevistados podem desenvolver melhor as suas ideias.

A minha primeira formação política certamente deu-se nas ruas da Lapa, por volta de 2004. Foi quando eu comecei os registros do Poetas de Rua. O trabalho que apresento hoje, O Ciclo dos Rebeldes, é na verdade uma contribuição muito breve, ainda que pensada sistematicamente ao longo da minha formação acadêmica, ou seja nove anos. Enfim, mas o meu contato com a universidade se deu quando eu tinha 25 anos. Antes disso eu estava produzindo discos, beats, clipes e filmes de rap. Eu me lembro que um dos fatores para um certo afastamento meu com o rap foi, entre outros, devido a várias divergências com meus colegas, mas eu não sabia como explicá-las e nem como comunicá-las. Por isso busquei organizar algumas discussões, mas sem perder de vista as produções fílmicas sem as quais nada seria possível. É preciso uma reaproximação e este trabalho vai na intenção de contribuir para oxigenar determinados debates decisivos para a sobrevivência do rap e das culturas de resistência urbanas de uma forma geral.

O mais importante não é celebrar cegamente a cultura Hip Hop como se não houvesse contradições, mas reconhecer sua importância social numa sociedade cindida entre classes com interesses antagônicos inconciliáveis e que reproduz no seu interior boa parte das contradições presentes no campo social. É preciso reconhecer que essa cultura sofre todas as forças e interesses que fazem parte da sociedade capitalista. Nada lhe escapa. O rap tornou-se um alvo da banalidade burguesa, da arte esvaziada, fetichizada, comercializada, enfim, adequada aos moldes da mercadoria, uma coisa a ser

consumida. Mas o rap faz parte de uma cultura e esse elo deve ser reaproximado devido à sua importância junto aos demais elementos, o DJ, o grafite, o bboy e a bgirl e o conhecimento. É necessário estudar o rap numa busca de dar um sentido emancipatório sobre o que vem a ser o compromisso. O compromisso, como afirmo no trabalho, é um compromisso social; e a emancipação como forma de não reproduzir a barbárie.

A emancipação humana, segundo Frederico (2005, p.16), “é pensada por Marx a partir do autodesenvolvimento da sociedade, entendida esta como uma totalidade in progress.” E continua, “Não se trata, portanto, de uma volta atrás, do retorno a um idílico e hipotético estágio da sociedade ainda não cindida pela divisão do trabalho. A nostalgia da comunidade perdida não existe em Marx, como comprova a sua crítica ao comunismo grosseiro”.

Mas mesmo atravessado por todos esses interesses, a cultura hip hop e o rap, neste caso por ser mais especificamente o elemento estudado, guardam sua importância política e cultural. Basta imaginar que quando comecei os registros do Poetas de Rua não existia o circuito das rodas de rima, que demonstrou a capacidade de organização de MC’s, DJ’s, produtores na difícil tarefa de afirmar o rap como cultura de resistência. Ocupar um espaço público sistematicamente é a prova material do crescimento e amadurecimento da cena carioca. Conta-se hoje quase 200 rodas no estado do Rio de Janeiro. Tudo isso começou lá atrás, quando o CIC (Centro Interativo de Circo) que funcionava na Fundação Progresso foi incendiado possivelmente de forma criminosa por conta da resistência ali perpetrada por Gerard Miranda, assunto abordado no meu novo filme O Som do Tempo. Na falta de um espaço os rappers começaram a rimar ali mesmo na rua em frente à Fundação. Ali tinham pessoas centrais que plantaram a semente como MV Hemp e Dropê, mas muitos outros, claro, que já organizavam eventos como A Tradicional Batalha do Real, Zoeira, Liga dos MC’s. Mas isso tudo centralizou o rap principalmente no bairro da Lapa. Por isso, a primeira roda foi a Roda da Lapa e que depois se multiplicou surgindo novas figuras importantes como Djoser (organizador da roda de Botafogo), Thiago Pombal (Jorai), Jonathan e Sardinha da roda de Vila Isabel, Gordo (Batalha do Tanque) enfim, agora em cada região tem pessoas organizadas na ocupação das praças e por isso lidam diretamente com a truculência e intolerância do Estado representado pela polícia militar que tudo faz para criminalizar o rap nos espaços públicos.

Mesmo nessa eterna tensão que se tornou muitas vezes organizar uma roda, a cultura não deixou de se afirmar, muitas vezes conseguindo preservar durante anos a

ocupação das praças públicas, como é o caso da Praça Sete em Vila Isabel, da Praça da Cantareira em Niterói, a mini rap do Méier, a Quarta Under e muitas outras. Claro que isso guarda uma problemática que é a relação que passou a ser estabelecida com a prefeitura e setores como a guarda municipal, como foi o caso do aniversário da roda de Botafogo quando a banda da guarda municipal tocou no mesmo palco que os rappers numa cínica tentativa de aproximar segmentos antagônicos.

Por isso, como analisar neste caso o fenômeno das rodas culturais, que é um fenômeno cultural, político e econômico, sem um aporte teórico que relacione todo esse campo de tensão para que compreendendo melhor o fenômeno possamos superar as contradições que emperram o avanço da emancipação dos oprimidos? Pois não é disso que o rap trata fundamentalmente? Da opressão racial e de classe?

Em primeiro lugar é preciso não compactuar com o discurso pós-moderno, que tudo relativiza em última instância favorecendo as identidades facilmente canalizando para o mercado pueril do espetáculo. A teoria pós-moderna nega-se a romper com o capitalismo e por isso busca pequenas fugas alternativas descoladas da totalidade, sempre individualizada, é o sujeito que importa. Há aspectos positivos nessa teoria, que também não é homogênea e tem suas infinitas correntes desde Saussure, mas que me parece não ir ao cerne das contradições sociais. Destaco aqui algumas palavras, necessárias, do professor Cardoso (2005, p.83):

Nestes tempos que alguns batizaram de pós-modernos, predomina em certos ambientes acadêmicos uma visão sobre a História – bem como sobre as demais ciências sociais – de mera construção ou representação, sob o signo de diversos poderes (entendidos à maneira de Nietzsche) evacuadores de saberes alternativos. Tais disciplinas são entendidas como algo a abordar só hermenêuticamente. Em outras palavras, não haveria História e, sim histórias “de” e “para” determinados grupos definidos por dadas posições – constituindo, estas, “lugares de onde se fala” -, o que significa que, ao escrever, um historiador se dirige, na realidade, a um destes grupos, aquele que partilhe com ele as premissas que constroem o seu discurso. Existiria, então, uma história das mulheres, uma história dos negros, uma história dos homossexuais, uma história construída em torno de interesses ecológicos, em relação a Chipre uma história grega e outra turca etc.

Isto supõe uma sociedade fragmentada em subculturas, numa ausência de horizontes holísticos, coletivos, bem como da possibilidade de qualquer tipo de mobilização global. Daí todo o esforço feito desde 1974 e ampliado em 1989 para destruir um “grande objeto” da História como a Revolução Francesa: estuda-se a revolução no cotidiano, como festa, como ritual, como cultura, ao mesmo tempo que ela é descaracterizada como revolução social. Na verdade, trata-se neste caso, somente de uma parte do esforço maior no sentido de

demonstrar que todas as revoluções são grandes equívocos, já que só realizam, com enorme custo, o que de todo modo aconteceria ou já estava acontecendo. Alguns pretendem, mesmo, que tal situação seja irreversível: daí, como vimos, falar-se na “morte da História”, na “morte das ideologias” (entenda-se: ideologias dotadas de pretensões globais) – após ter-se proclamado a “morte do homem” como sujeito e ao mesmo tempo objeto de um saber legítimo que tivesse um sentido mais geral do que o que possa configurar-se nas numerosas “comunidades interpretativas” de uma sociedade irrecuperavelmente fragmentada.

(...)

Igualmente falsa é a afirmação de que não haverá mais ideologias totalizadoras com capacidade de consenso e mobilização. Vivemos, sem dúvida, os efeitos intelectuais de sérias derrotas políticas das posições de esquerda em todo o mundo. Mesmo agora, porém, percebem-se elementos que poderão confluir em novas teorias globais do social (e, portanto, da história), bem como tentativas – mais ou menos sérias conforme os casos, além de dotadas de ideologias distintas – de efetivamente construir teorias assim.

Pois bem. O que busquei construir foi uma relação do rap com a sociedade burguesa em seu processo histórico buscando compreender as transformações ao longo das diferentes gerações principalmente a partir da década de 90 em diante, mas também buscando sua gênese para não perder de vista os seus fundamentos e com isso pensar o rap como um fenômeno global. E em que condições surge o rap?

Era época de um sistema político profundamente racista com políticas segregacionistas vergonhosas, diz Kurtis (2014),

os negros em condições precárias se rebelavam contra as diversas leis fascistas, como as de *Jim Crow* e passavam a se mobilizar em defesa de seus direitos civis. A população negra já somava vários milhões de pessoas, e grande parte destes em condições subalternas, vivendo em áreas totalmente periféricas, esquecidas pelo Estado imperialista. As condições impostas principalmente pelo Sul dos Estados Unidos acabaram sendo responsáveis diretas pela migração de cerca de 6 milhões de negros para o Norte até a década de 70, o que acabou acarretando a criação de imensos subúrbios com falta de infraestrutura, que acabaram sendo vítimas da profunda exploração do país que rapidamente se industrializava.

O rap surge, portanto, como alternativa de denúncia e posicionamento dos negros periféricos que rapidamente se espalha pelo mundo. Mas há um elemento aí que há que ser preservado que é a resistência. Se não se resiste contra o sistema capitalista, resiste-se contra o que? Contra um governo ou outro? Se essa for a saída, infelizmente não teremos mudanças significativas. Qualquer observador minimamente atento

constata a total impossibilidade de mudança pela via parlamentar burguesa. Mas não é tão fácil assim resistir contra o sistema, um sistema organizado burocraticamente, com uma jurisdição voltada contra os interesses dos subalternizados e uma estrutura coerciva altamente eficaz. É preciso compreender o tal sistema para que possamos atuar contra ele. E é essa relação que busquei estabelecer no trabalho apresentado. A conciliação, mesmo que inevitável em alguns momentos (estratégicos) em nossas vidas, não pode anular o nosso posicionamento e muitas vezes a conciliação serve simplesmente para arrefecer as tensões de classe. É preciso, portanto, politizar no sentido de explicitar melhor os interesses em jogo.

Por isso, voltando às ocupações, são estes os melhores lugares para se produzir um trabalho de base nos bairros da cidade. O rap como cultura produz ocupação permanente dos espaços, mas muitas vezes está apartado das demais manifestações e lutas que se travam contra os interesses da cidade empresarial. Esse é um problema também que propus pensar colocando o público como elemento central.

Ao mesmo tempo em que para eu buscar explicar e melhor comunicar esses fenômenos utilizando uma teoria, foi necessário ocupar a universidade para melhor acessar esses conhecimentos. Também muitos problemas existem aí, digo no âmbito universitário. Em primeiro lugar é praticamente impossível produzir um trabalho de qualidade em dois anos. A universidade burocrática, serviçal aos interesses privados é o verdadeiro entrave para que possamos ter condições reais de uma análise mais detida e comprometida, pois além do mais não há qualquer condição material para que se realizem pesquisas realmente qualitativas. Não há qualquer garantia que os conhecimentos produzidos possam ser melhor compartilhados e apresentados à sociedade de uma maneira geral. A universidade opera no sentido da produção, não da qualidade. Os programas de pós-graduação mais se parecem com máquinas. São máquinas produtivas e que defendem obviamente um interesse de classe. Por isso a luta na universidade deve ser permanente e ela só fará um sentido social mais amplo quando for realmente popular, aberta a quem quiser ocupar, discutir e produzir conhecimento. Mas para que isso ocorra é necessário discutir no seu interior a autogestão como alternativa possível à esquerda burocrática parlamentar e dos sindicatos pelegos que servem como elemento desmobilizador nas greves.

Por isso, discutir o rap é também discutir a sociedade. É preciso relacionar esses elementos no nosso debate. Mas mesmo com todas as limitações, voltando ao início, é preciso reconhecer a importância do rap. As imagens e os filmes produzidos expressam melhor a importância dessa cultura, que participa ativamente na formação de jovens e que constroem subjetividades através do mundo das narrativas construídas pelo rap, dos conflitos sociais, dos preconceitos, da condição do negro na sociedade, da mulher, da política e que notadamente a partir de 2007 passou a ganhar outros aspectos.

O rap do Rio muito comumente é associado a uma certa diplomacia. O rap do Rio é mais diplomático, dizem. O crescimento que se deu foi também da ordem do mercado o que vinha sendo construído desde muito antes, por exemplo, com a construção da ideia do profissionalismo no rap o que tornou os MC's empresários e os grupos empresas fechando-se em clãs estimulando a competitividade. O profissionalismo ao passo que possibilitou o crescimento de diversos segmentos deu a estes como alternativa a ascensão social. A vitória do negro agora está associada à sua presença numa telenovela ou programa de auditório, no seu destaque como empreendedor ou ligações políticas. O debate sobre a emancipação do negro adequou-se à inclusão no jogo de poder da representatividade. Este é um problema importante a ser analisado. Por isso o empreendedorismo funcionou como uma verdadeira armadilha para as cenas do rap, pois não mostrou o seu lado excludente e desleal pois as frações em disputa estão em condições adversas numa eterna luta contra o seu semelhante. O estranhamento, ou o fetiche, produzido aí reflete-se na prática no rap como um estilo de vida, assim como nas produções, nas letras, etc.

A cultura é também trabalho. Marx entendia o trabalho como atividade material que, segundo Frederico (2005, p.43) “mediate a relação entre o homem e a natureza, como uma mediação que permitiu criar o mundo dos objetos humanos, aqueles objetos extraídos da natureza, modificados e trazidos para o contexto dos significados humanos.” E continua Frederico (2005, p.44)

Como uma das formas de objetivação do ser social, a arte, possibilitou ao homem afirmar-se sobre o mundo exterior pela exteriorização de suas forças essenciais. Liberta da premência da necessidade imediata pela ação do trabalho produtivo, a atividade artística surge em seguida como uma nova forma de afirmação essencial que o homem pode modelar “segundo as leis da beleza”. Ela é um novo campo de atuação que guarda uma relação de continuidade com o processo material, mas possui sua especificidade, “leis” próprias, impondo

uma relação determinada entre a ideia e a matéria e exigindo um referencial teórico específico para ser analisada.

Forma de objetivação tardia, atividade teleológica que reúne o projeto subjetivo do homem ao mundo material, a arte é entendida não só como um modo de conhecer o mundo exterior (como queria Hegel), mas também como um fazer, uma práxis que permite ao homem afirmar-se ontologicamente. Além do aspecto cognitivo, a arte é um meio de projeção dos anseios subjetivos que transcendem a realidade imediata.

Enfim, a difícil tarefa de pensar o rap é apresentada aqui na forma de um trabalho dissertativo, mas que não pode perder de vista os dois longos anteriores que fundamentaram e deram base para análise, e que é bom lembrar para os cursos de pós-graduação ou mesmo graduação tem pouca importância e reconhecimento como material produzido estagnado que estão na dura escrita acadêmica. De toda forma, eis aqui também algo que fecha todo um ciclo de trabalhos e que corrobora para a manutenção do rap como expressão musical da cultura hip hop.

São doze anos de inserção no campo<sup>1</sup>, tempo de estudo, leitura, produção fílmica, muita pesquisa e trabalho no campo. Este trabalho também é uma forma de socializar reflexões e estudos. Assim sendo entendo que esta pesquisa é fruto de um trabalho coletivo, pois as trocas e ensinamentos que tive nas ruas me estimularam a produzir estas reflexões sendo parte de todo um acúmulo cultural e que não está livre de contradições ou equívocos. Devo dizer também que muitas pessoas são participantes na medida em que deram seus depoimentos para os filmes que produzi; depoimentos estes que me servem de base para fundamentar o trabalho e refletir pormenorizadamente sobre a cena ou que simplesmente me ensinaram algo para além do meu senso comum. Foram importantes nesse processo os camaradas do Comando Selva, principalmente MV Hemp e Dropê por quem guardo respeito e admiração.

Ao me deparar com a possibilidade de continuar a percorrer um caminho investigativo na cultura Hip Hop, coloquei-me a pensar sobre algumas questões referentes à minha pesquisa. O trabalho que aqui apresento é realmente necessário? Trata-se de algo que possa vir a somar para a cultura Hip Hop e avanço do pensamento?

---

<sup>1</sup> Um campo, diz Bourdieu, “é um espaço social estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desse espaço – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças. Cada um, no interior desse universo, empenha em sua concorrência com os outros a força (relativa) que detém e que define sua posição no campo e, em consequência, suas estratégias.” Bourdieu, PIERRE. Sobre a TV. Pág. 57

Inova em algum sentido no que já foi feito ou proposto anteriormente? E o mais importante, dialoga com quem se propõe dialogar? Esse é um desafio que certamente norteou este trabalho visto a minha tentativa anterior em produzir algum tipo de reflexão no campo assim como as minhas experiências fílmicas. Quanto à relevância do tema não resta dúvidas da necessidade de se refletir sobre a cultura Hip Hop em seus pormenores.

Este segmento cultural relativamente novo no Brasil e no mundo é carregado por um significado político e social muito forte. O seu caráter multifacetado e diverso complexificou-se ao longo dos últimos dez anos muito por conta do viés comercial incorporado à cultura e às tensões referentes a isso complexificando também a análise dos processos.



figura 2 - Roda Cultural de Vila Isabel (2014) – Foto de Arthur Moura

Com relação à inovação somente os efeitos gerados pela obra ou não ao longo do tempo poderão dizer. O que proponho aqui é a continuação de um debate já iniciado anteriormente em diversos âmbitos culturais que carece de investigação sistemática e crítica no rap.



figura 3 - O caminho da pesquisa – foto Arthur Moura (2014)

O rap se manifestou de diferentes formas ao longo dos seus anos de existência. Os diferentes contextos sócio-histórico e político também determinaram e determinam suas manifestações e transmutações, fatores importantes para análise. Nenhum vácuo, portanto, em sua história. Suas mais variadas manifestações relacionam-se com o conjunto de mudanças a que está propício. Desde letras e abordagens, roupas e adereços, trejeitos ou manifestações corporais, estéticas e timbragens e demais linguagens são marcantes e expressam variações do rap. O abandono dos fundamentos e a adesão a novas posturas o constrói e desconstrói indo até os limites da sua flexibilidade.

São determinadas mudanças, no entanto, que apontam para uma inversão de valores, é o que veremos ao longo do texto. Nada disso, bom dizer, pode nos escapar a uma compreensão racional. É preciso buscar nas transformações desde sua gênese até o que se entende por rap hoje. Qual é a sua hegemonia e para quais direções apontam as demais frações de forças? Neste caso a que me refiro, à arte hegemônica congratulada pelos modos de funcionamento da indústria, o que de fato perdeu-se foi a essência do rap e do Hip Hop de uma forma geral e de seus fundamentos. Essa é uma das conclusões que alguns chegaram, mas não sabem muito bem como a explicar ou a explicam relacionando o seu crescimento ao mercado mistificando seu entendimento.

Outros ainda acreditam que o crescimento industrial e propagandístico, em outras palavras o acesso às estreitas redes de mercado, foi o principal elemento ou novo elemento aglutinador da cultura Hip Hop invertendo todo o seu campo de ação principalmente no que diz respeito à política. Aos que consideram o crescimento mercantil do rap como vitória, este trabalho serve como elemento reflexivo para pensar o caráter desse crescimento e de quem são os vitoriosos e como venceram neste jogo. O principal mote dos rappers, a ascensão social, é uma das inversões elementares da cultura. Ao passo que se critica a pobreza se coloca como alternativa a ela o trabalho em sua versão meritocrática, alienado e fetichizado pelo processo de reprodução do capital.

O rap não foge das relações e contradições da sociedade burguesa, ora apoiando-a, ora repelindo os seus valores muitas vezes numa difícil estratégia de mercado e sobrevivência, outras vezes afirma valores burgueses por puro oportunismo. O compromisso firmado com o mercado o obriga a concessões a nível das re-posições e re-posturas comprometendo suas virtudes. A sociologia de modo geral e a sociologia da cultura de modo mais específico ainda não se apropriou ou não se aproximou dessa cultura afim de melhor compreendê-la. Tem nela um olhar demasiado distanciado muito mais descritivo que problematizador. Alguns diriam que essa muitas vezes é a condição do pesquisador acadêmico. Mas esse olhar distanciado diz respeito ao compromisso com o seu objeto, tendo nele mais um elemento para a ascensão acadêmica tornando aquilo quase que como um objeto raro em sua memória com o passar do tempo. Isso não quer dizer que o trabalho acadêmico seja destituído de valores positivos.

O compromisso do pesquisador está relacionado diretamente em como se apreende ou extrai do objeto as suas singularidades, regularidades e particularidades não poluindo este objeto com os nossos desejos particulares. O sujeito que pesquisa busca reproduzir o movimento do objeto em sua especificidade, contradições e rompimentos. É preciso, portanto, discutir a natureza dos movimentos dinamizados pelas contradições e tensões que contém. Não é o pesquisador que cria o objeto. Este objeto, neste caso o rap, dispõe de objetividade. Essa sem dúvida é uma difícil missão ainda mais quando se é pesquisador e pesquisado.

Nada disso nos livra dos interesses de classe que qualquer pesquisador reproduz ao produzir determinado conhecimento geralmente relacionado a um campo teórico. A minha tentativa aqui, mesmo dentro de todos os limites, é de uma análise implicada e

comprometida com a luta da classe trabalhadora e da cultura negra. Se esse objetivo aqui foi concluído estou satisfeito.

A estrutura da Dissertação foi organizada da seguinte forma: no capítulo I a questão central a ser discutida é a crítica e o compromisso no rap; procurarei evidenciar que crítica é essa construída pelos rappers, que algumas vezes denominarei aqui como crítica vulgar, e seus limites. Para Marx, crítica tem um duplo significado, como bem coloca o professor Zé Paulo Netto numa de suas aulas ministradas na UNB(2016) sobre o método em Marx. “Tem o significado de trazer à consciência os fundamentos de algo”, diz o professor, “tornar conscientes, portanto, conhecidos racionalmente, os fundamentos de uma ideia, de um processo de um evento histórico”. A crítica é também “tomar algo, apropriar-se desse algo, negar<sup>2</sup> esse algo e superar no sentido de incorporar o que há ali de válido, mas colocando esse material, esse conteúdo, essa substância válida num outro plano, numa dimensão mais alta que vá além da formulação original.” No capítulo II discutiremos um pouco da história do rap RJ e o contexto econômico e político geral na sociedade capitalista para melhor compreensão dos processos e transformações da cultura hip hop. O capítulo III diz respeito a debates já iniciados no meu TCC sobre as ideologias no rap e o processo de fetiche da mercadoria. Por fim, no capítulo IV uma discussão sobre as rodas de rima no Estado do Rio de Janeiro e o papel do público nas ocupações. E nas conclusões faremos um apanhado geral relacionando o processo de mercantilização ao estranhamento do rap como elemento do Hip Hop.

# **CAPÍTULO I**

## **A crítica da crítica**

---

<sup>2</sup> “O que que é esse negar? Não é dizer não. É ultrapassar as limitações sócio-históricas desse algo”, afirma Zé Netto.



figura 4 - Batalha do Tanque : São Gonçalo – foto de Arthur Moura

### **O rap e a rebeldia dos manos**

O debate político e estrutural em nosso campo reduz-se quase que por completo a um entendimento e leitura conciliatória com aspectos divergentes e antagônicos da realidade material. O que proponho aqui se diferencia desse sentido. Me interessa a discussão e reflexão sobre a cena do rap no Rio de Janeiro e suas contradições, relações de poder e domínio, seus projetos, ideologias e o processo de fetiche da mercadoria. A apropriação do capital resultou não só em mudanças de linguagem do rap, mas, sobretudo, em inversões e mudanças estruturais na cultura Hip Hop em geral tendo como consequência a alienação ou se quiser o estranhamento dos próprios elementos da cultura como o graffiti, break, DJ, o MC e o conhecimento. Buscarei demonstrar este processo ao longo do texto destacando o rap como elemento de análise privilegiado.

Para melhor perceber essas transformações há de se focar na cena do rap e com os olhos atentos a todo o contexto social residindo aí nossa maior dificuldade. Concordo que muitos fatores favoreceram uma forte ascensão do rap, mas a um custo alto. Favoreceu-se o mercado em detrimento da luta dando a essa um sentido conciliatório

por conta das inserções em redes específicas de mercado. Ora, não há como defender ideais revolucionários ao mesmo tempo em que se concilia com o inimigo.

A rebeldia é característica de diversas manifestações políticas e culturais que, no entanto, sofrem forças que agem diretamente na tentativa de domesticá-las. O punk, rock, soul, funk, reggae e mais recentemente o rap tem principalmente no espírito jovem a rebeldia necessária a importantes movimentações políticas e culturais. Essas culturas são frequentemente alvo da criminalização para num segundo momento viabilizar a apropriação pelo capital eliminando aquilo que não lhe convém restando muitas vezes somente elementos inofensivos à ordem. Sobre isso coloca Lopes(2012, p.157): “A implacável perseguição a que o fenômeno funk foi submetido da década de 90 repetia, então, o que havia acontecido com o movimento punk na década de 80.”

Todas essas culturas, exceto o punk, são em sua gênese manifestação dos negros como forma a não só responder ao conjunto de opressões perpetradas pelo Estado e pelo capital, mas também de gerar organização e distribuição das produções, conteúdos e expressões principalmente da juventude a um público amplo e cada vez maior. É sabido que a rebeldia desses movimentos foi sendo gradativamente incorporado pela indústria cultural oferecendo ao público de cada época uma identificação com os estilos a partir dos gestuais, roupas e modo de se viver em sociedade. Dessa forma os rebeldes dos diferentes tempos e territórios de alguma forma tiveram que lidar com a questão do mercado e da indústria cultural.

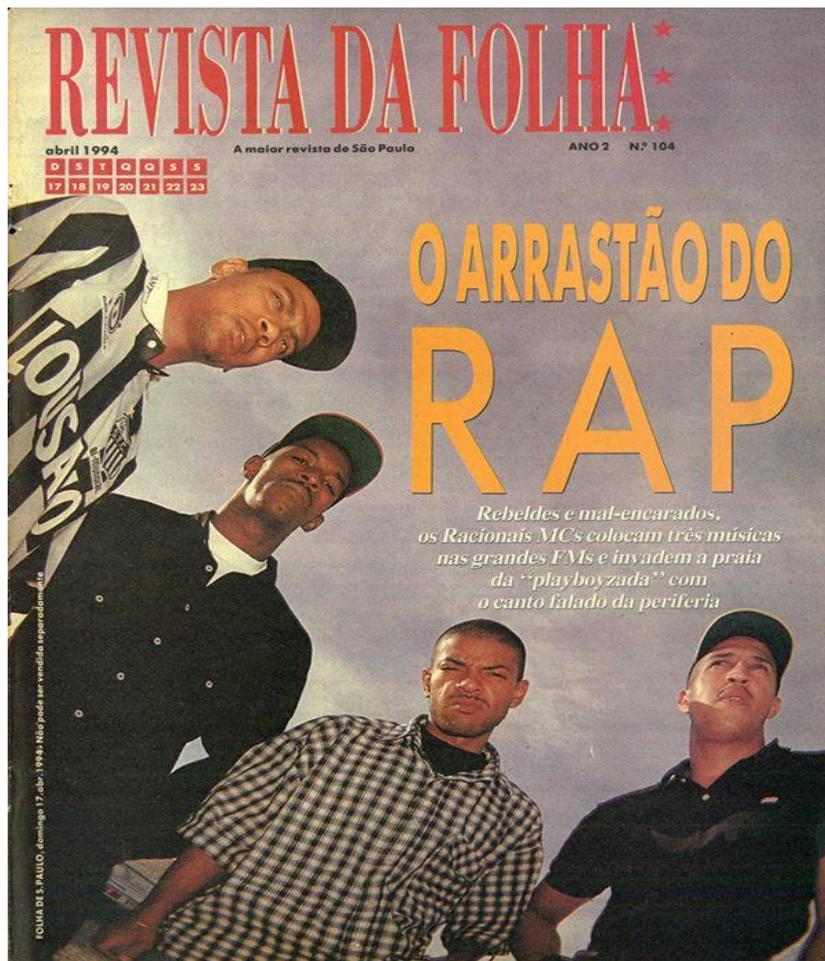


Figura 5 – capa revista da Folha

O primeiro meio de neutralizar uma força de caráter rebelde e emancipatória é através da captura que pode ser feita de forma cultural, política ou econômica. O que complementa a rebeldia e dá sentido a ela é justamente o seu caráter emancipatório, ou seja, coletivo, autônomo e que segundo Adorno(1995) está intimamente ligado à educação como forma de evitar que novamente se efetive a barbárie dos tempos dos totalitarismos. A educação forma o indivíduo desde o seu nível primário. Mesmo que essa educação não interfira diretamente na consciência daqueles que ditam a norma na sociedade, as condições criadas podem interferir diretamente na consciência daqueles que executam as ordens superiores desestabilizando o sistema de poder hegemônico. Em última instância a captura significa a neutralização desse viés emancipador. É neste contexto, diz Viana, que:

{...} Adorno apresenta a simultaneidade da luta contra a barbárie e da luta pela emancipação. A realização da emancipação é uma luta contra a barbárie, pois a primeira produz um “indivíduo autônomo” e a autonomia é o melhor antídoto contra a possibilidade de retorno da barbárie (Freud, 1978b).

A captura se dá de maneira ainda mais "fácil" se o indivíduo ou a cultura carecer de uma leitura mínima sobre determinadas contradições sociais comprometendo a sua organização enfraquecendo o sentido do trabalho de base. A falta (ou a insuficiência) de uma teoria que discorra sobre os pormenores daquilo que todos sentem histórica e cotidianamente, ou seja, as forças invisíveis que faz curvar as classes subalternizadas, faz adaptar a explicação do que nos faz mal em perspectivas místicas ou românticas, deixando muito aquém qualquer mudança estrutural mantendo as coisas como estão.

Um exemplo com relação às diversas formas de neutralização se deu, por exemplo, com os sindicatos. No início do século XX as condições revolucionárias anunciaram-se em várias partes do mundo favorecendo a organização de setores da classe trabalhadora na superação do sistema capitalista através da busca pela concretização do socialismo. A divisão social do trabalho organizou a classe em grandes fábricas gerando posteriormente organizações sindicais em suas mais variadas vertentes políticas. Por fim, o sindicalismo burocratizou-se transformando-se na representação patronal da classe trabalhadora a partir da incorporação ao Estado na era Vargas. Antes o que era um elemento revolucionário passou a afirmar e defender políticas de Estado, o nacionalismo e a conciliação com a burguesia.

## **A captura pós-moderna**

A consequente perda da consciência de classe acompanhou-se do fracionamento da organização social do trabalho devido ao avanço do capitalismo e sua consequente exploração da mão-de-obra assalariada. No campo filosófico na falta de uma orientação que aponte para uma perspectiva revolucionária há a busca em desqualificar o marxismo sem explorar a fundo os debates teóricos e pragmáticos sobre a teoria marxista e seus impactos na vida social mais ampla. As teorias pós-modernas deixam de lado conceitos-chave como luta de classes com o intuito de investigar a exaustão os sujeitos que muitas vezes, diante dessas análises, estão descolados de relações estruturais que formam a condição subjetiva na sociedade capitalista. Outra perda foi o abandono da categoria de totalidade, central no pensamento marxista.

O estruturalismo é a expressão notável desse viés filosófico que ganhou força na década de 60 na França. O estruturalismo abandonou os pressupostos marxistas na tentativa de fortalecer as micro-relações e não mais a totalidade. Vejamos o que diz José Paulo Netto (2010, p. 242) no pós-fácio de *O Estruturalismo e a Miséria da Razão*:

É medular na sua crítica de fundo ao pensamento estruturalista (aqui se refere a Carlos Nelson Coutinho) a tese de que este (como, aliás, todas as versões do pensamento neopositivista) tem por substrato a liquidação da dimensão ontológica na análise dos seus objetos; substantivamente, a crítica de Carlos Nelson Coutinho às matrizes estruturalistas incide na autonomização que promovem da epistemologia em relação à ontologia, conduzindo, no limite, à eliminação desta (com o que, decorrentemente, se suprime a possibilidade de apreender concretamente a historicidade dos processos sociais).

As muitas expressões pós-modernas limitam-se em defender pequenos interesses desconectados da luta social global, muitas vezes formando pequenos clãs identitários de caráter micro-fascista. A orientação pós-moderna (que também não é monocromática) acaba por enquadrar-se, ou pelo menos reforça na medida em que mistifica, nos pressupostos liberais atendendo aos interesses da ordem ou não forçando a sua ruptura. Mas ela cativa na medida em que conserva certos elementos identitários, que também são forjados historicamente e que não foge às relações de poder de classe. A identidade ainda que ofereça uma relação ambígua com o meio, dificilmente terá reconhecido o seu lugar se alicerçado ante o antagonismo social que também a compõe. É que o mercado funciona instrumentalizando as identidades para o consumo, o que nos

leva a crer que as mesmas desconectam-se de um projeto político na qual a superação da ordem se dá na busca pela construção do socialismo.

O estado atual de coisas (ou seja, toda complexidade da nova divisão do trabalho e suas conseqüências no modo de produção, metamorfoses e acoplamentos da atual configuração de controle sobre populações e, claro, a guerra incessante entre classes divergentes) nos encurrala para o limite máximo de manifestações de potência individual. Os indivíduos são como demonstrações de liberdade capazes quando muito de uma brevidade minuciosa de movimentos. O poder em nosso tempo manifesta-se em caráter flexível produzindo o convívio com novas formas de submissão. O poder se tornou mecânico, racional, funcional, classificatório, normatizador. Ele tem o caráter produtivo, financiador em termos de força a ser empreendida para produção de determinado valor.

### **Em busca do compromisso**

O problema de pesquisa aqui analisado é na verdade um conjunto de problemas, que relacionados e entendidos a partir das relações sociais de poder, passa a nos apontar para determinado sentido político que influencia diretamente na produção das expressões artísticas. Muito embora haja necessidade de retrocedermos historicamente me interessa analisar as variações e não simplesmente como as coisas são em sua suposta essência. Isso não quer dizer que não haja uma essência do rap da qual parto em minhas análises. Pensar o compromisso, como bem coloca Elton Kurtis(2014) em seu texto *A origem do Hip Hop e o seu compromisso*, é pensar a sua historicidade e seu contexto social. O rap nasce de um contexto asfixiante para os negros. Década de 70, surgem os Panteras Negras, lideranças importantes como Malcom X e Martin Luther King que lutaram por igualdade numa sociedade racista. “A quantidade de movimentos que lutavam pelos negros, diz Kurtis, carregava um grande objetivo em comum: a emancipação do povo afro-americano, que na época ainda evidentemente sofria bastante devido as sequelas da escravidão”. E continua Kurtis:

As comunidades negras na década de 70 ainda enfrentavam diversos problemas de ordem social como pobreza, violência, racismo, tráfico de drogas, carência de infraestrutura, de educação, entre outros, e não havendo muitas opções de lazer, começaram a organizar festas de rua com equipamentos sonoros, onde o *DJ* conhecido como *Kool Herc* introduziu o *Toasting*, uma forma de cantar rimas bem feitas em cima de

instrumentais, das quais continham diversos teores como político, festivo e até sexual. Normalmente em sua maioria eram rimas bastante inteligentes e politizadas, que começaram a fazer sucesso, fazendo *DJs* como *Afrika Bambaataa*, *Kool Herc*, *Grand Master Flash*, *Grand Wizard Theodore*, *Grand Mixer DXT*, *Hollywood* e *Pete Jones* organizarem festas onde estas manifestações viessem a ter espaço. Os encontros passaram a ser conhecidos como *Block Parties* e ganhavam cada vez mais popularidade, servindo de entretenimento para a comunidade negra que era privada de outros tipos de lazeres. As gangues, conhecidas como um dos maiores problemas das comunidades na época, acabaram por terem suas disputas canalizadas através destes encontros, da qual foram aos poucos deixando a luta armada de lado e começaram a disputar entre si através de danças, nascendo então a dança de rua. O movimento foi cada vez mais crescendo e a medida que crescia foi introduzida a música, dança, poesia e a pintura como alternativa sociopolítica aos guetos e como forma de lazer às regiões. (KURTIS, Elton. A origem do hip hop e o seu compromisso. 2014)

Por isso, de alguma forma elucidar o processo de formação subjetiva das diferentes gerações e de como, por exemplo, se transformou o mercado assim como um olhar crítico sobre o panorama atual e possíveis soluções para problemas levantados torna-se algo necessário. Buscarei elencar as especificidades do rap identificando porque se tornou um elemento não só central, mas autônomo com relação aos demais como graffiti e o break.

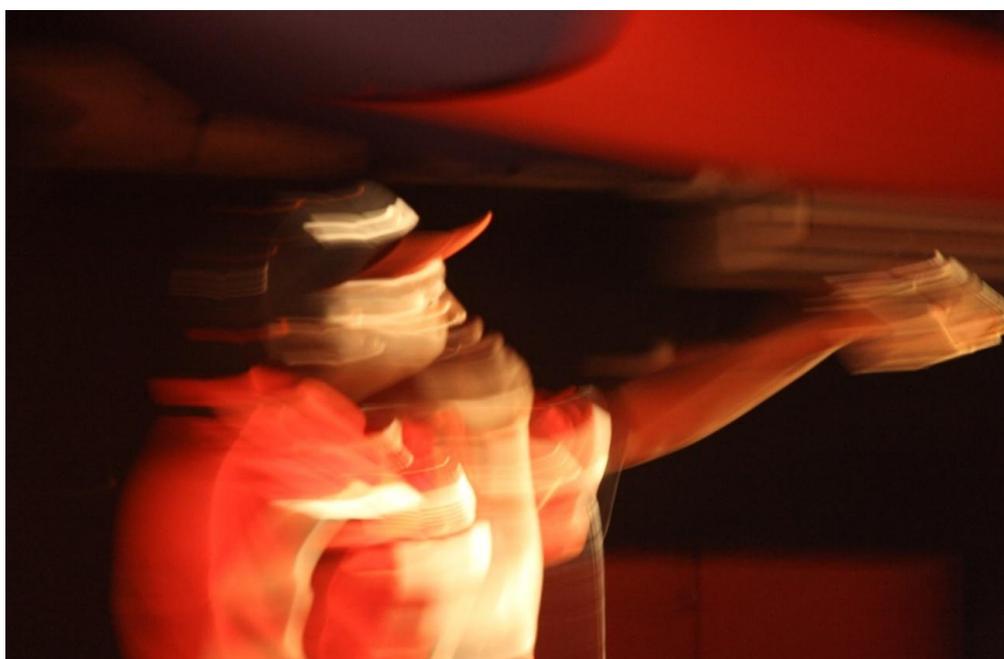


Figura 6 - DomNegrone – foto Arthur Moura (2014)

Do ponto de vista de sua constituição, o rap é a conformação de diversos elementos. Em primeiro lugar da oralidade, mas também das bases e timbragens. O rap é a musicalidade que traduz ou retrata de alguma forma o Hip Hop como base para se atuar

em sociedade, pensar as problemáticas e de como agir. É a música que se constrói como resultado das desproporções do campo material em disputa. É um elemento que é discursivo até mesmo na composição dos beats e no uso dos samples<sup>3</sup>. O rap é uma cultura oral, não se afirma somente através de aparatos de produção, mas da fala sendo por isso a manifestação elementar da cultura Hip Hop.

Se o compromisso da cultura Hip Hop é pensar conceitos como justiça, igualdade, liberdade, unidade, trabalho, etc., já desde a década de 70, colocado e defendido por importantes figuras como Kool Herc e Africa Bambatta, passamos a discutir e disputar esses conceitos sem perder de vista o nosso contexto específico. Não nos interessa pensar as possibilidades conciliatórias com segmentos antagônicos. Todavia, este é um importante debate que devemos fazer para não darmos chances às caricaturas possíveis daquele que almeja revolucionar a sociedade. Isso não quer dizer que a partir da nossa busca passemos a deslegitimar construções que até agora lutaram por garantir o Hip Hop como cultura jovem e popular. O nosso desafio está em repensar para que num segundo momento possamos refundar uma ética situada a partir do confronto direto contra o capitalismo, os Estados e aparelhos jurídicos, instituições e forças coercivas.

A partir de quais critérios podemos elencar questões que possam de fato contribuir para o avanço na construção de uma cultura que se paute em posição de enfrentamento contra a ordem que aqui se faz valer? Como podemos modificar de alguma forma as relações de força a níveis perceptíveis que enfatize o confronto de classe como resultante do sistema econômico que aí se põe criando condições favoráveis a mudanças e novos projetos sociais? Os critérios que podemos elencar diz respeito ao caráter político da cultura Hip Hop, abrindo possibilidade para pensá-lo (e o rap por conseguinte), dentro de campos múltiplos de enfrentamento sem que seja o mercado

---

<sup>3</sup> “Estilisticamente a música rap situa-se de forma compreensível entre o moderno e o pós-moderno, ao servir-se das técnicas pós-modernas do sampling, da citação e da colagem de vários sons para propósitos modernos de auto-expressão, articulando crítica social e rebelião. O rap tem uma relação muito estreita com as tecnologias musicais e pode ser visto como uma forma de tecnocultura, visto que, apesar de depender muito da voz e da dicção para os seus efeitos, a sua produção envolve o uso hábil das novas tecnologias musicais. Ainda que o hip hop originário parodiasse a sofisticação técnica do disco através da versátil manipulação técnica dos gira-discos pelos DJ’s e algum rap inicial fosse tecnicamente primitivo, o rap tardio evoluiu para uma complexa tapeçaria de som, utilizando o sampling, a sobreposição de pistas, computadores e toda uma panóplia de sofisticadas técnicas de mistura. Não existe, com efeito, muita música “real” ou “original” no rap, mas batidas básicas de percussão e riffs de guitarras sobrepostos com sons gravados.” Steven Best e Douglas Keller. Rap, revolta negra e diferença racial

determinante nas escolhas políticas e estratégicas, já que por sua vez o mercado opera de forma conflituosa com as resistências não permitindo o seu desenvolvimento pleno.

## **RJ e SP**

Desde quando comecei a esboçar algumas reflexões no que seria a minha monografia de conclusão de curso não quis perder de vista a relação direta entre as cenas do rap do Rio de Janeiro e São Paulo. Qualquer análise que perca de vista essa intensa relação terá muito pouca consistência. O rap do Rio apesar de ter forjado um estilo próprio só o fez por inserir-se num contexto maior do que os contornos do seu próprio Estado. Mesmo afirmando seu antagonismo com relação às causas sociais, que segundo o discurso carioca não se restringe às mazelas da pobreza nas periferias, o contato com São Paulo possibilitou vislumbrar o que de fato poderia vir a ser o rap no Rio de Janeiro. Figuras como Black Alien e Speed, por exemplo, no início de suas carreiras inseriram-se na cena de São Paulo afim de melhor expandir seus repertórios e parcerias, fato colocado de forma mais detalhada no documentário de Ton Gadioli sobre a vida de Gustavo Black Alien, Mr. Niterói: a lírica bereta.

Edu, ex-integrante do grupo Filhos do Gueto fala um pouco sobre essa relação na década de 90.

Quando eu fui pra São Paulo também a primeira vez foi pelo Public Enemy em 91, setembro. E depois disso, depois do show eu continuei indo lá. Conheci um pessoal lá e tal. E eu fiquei lá um tempo e eu peguei também a gestão da Erundina que levou o hip hop pras escolas, né. Chamava repensando a educação, rap, pensando a educação, de erguer. E o Racionais tinha se projetado na primeira coletânea, o DMN (Defensores do Movimento Negro), FNR (Força Negra Radical). Tinham alguns grupos que já tinham já gravado, né, porque a cena em São Paulo era mais madura, tinha um tempo maior de execução, de desenvolvimento. E aí eles começaram a... a Erundina abriu as escolas pra que o rap fosse até as escolas. E aí houve também de certa forma um trabalho de base também nas escolas de São Paulo com a juventude. Fazer uma performance nas quadras, né ou nos auditórios e distribuía uma cartilha falando do processo histórico do hip hop, né, algumas letras dos grupos que se apresentavam e depois abria pra debate com a comunidade, pra alguém fazer perguntas, professores e tal eles interagem sobre aquelas questões locais bem diferenciado variando de um lugar para o outro e eu peguei isso. Aí eu conheci, fui ficando um tempo lá. (Eduardo – 29/4/2016 )



Figura 7 - O Som do Tempo – Eduardo dando depoimento (dir. Arthur Moura)

O rap de São Paulo também não pode ser entendido como um bloco monolítico que só comporta críticas sociais e grupos periféricos. O rap comercial, passageiro e vazio também tem seus artistas como Cabal que no máximo conseguiram emplacar hits como “senhorita” e prorrogaram sua miséria musical “divergindo” com MC Marechal trocando ofensas e espetáculos em diss igualmente alimentado pelo MC carioca que por fim logrou o lugar de “vencedor” na batalha dos insultos não passando tudo de um mero espetáculo.



Figura 8 – Cabal VS Marechal

A diss, canção de insatisfação, é uma faixa exclusiva para responder ou atacar principalmente MC's, grupos ou bancas de rappers e funciona como elemento de propaganda e publicidade. Poderíamos pensar que este seria um bom terreno para se

“lavar a roupa suja” no seio da cultura Hip Hop, ou seja, mandar o papo reto com o objetivo de resolver divergências políticas ou ideológicas ou que pelo menos se colocasse favorável a isso agregando ao invés de separar. Dessa forma expandiriam suas consciências a um nível adiante, emancipado, transformado, fortalecendo a coletividade, claro se isso tudo for pensado dentro de um contexto social onde o rap insere-se como linguagem e uma postura anticordial com relação aos esforços da classe dominante em neutralizar as expressões culturais da favela e dos negros. Sousa (2012) em seu livro *A Anticordialidade da República dos Manos* trata dessa questão na cidade de São Paulo. Este esforço reforçaria ainda mais as bases da cultura assegurando a sua sobrevivência e avanço e sua busca por independência.

No entanto, a diss não funciona como crítica ou auto-crítica, mas como mecanismo para se criar e proliferar polêmicas ocas ou simplesmente alimentá-las através de ataques e auto-afirmação. Não produz reflexão nem debate. Pelo contrário. Encerra-se na lógica individual espetaculosa afirmando uma suposta infalibilidade do MC funcionando como elemento de anti-educação.

O espetáculo transforma tudo isso (a música, os grupos e MC's) em mercadoria, neste caso muito seguramente pautado na imagem dos ídolos do rap. A transformação do possível debate crítico em espetáculo gera uma desqualificação geral dos discursos e da prática daqueles que aderem a este sistema. Este é na verdade um importante momento para se angariar mais público, por sua vez adestrado pela lógica do consumo de estereótipos e preconceitos. Percebemos com isso que as coisas estão interligadas.

É preciso pensar os limites desse tipo de ação e extrair delas o seu real objetivo ao longo da história do rap no Brasil e fora dele já que há muitos casos de verdadeiras tragédias com relação às tretas entre grupos e MC's rivais. É como se o hip hop e o rap por conseguinte tivesse perdido parte fundamental de sua essência qual seja o fortalecimento dos oprimidos através da sua organização cultural, expressiva e contundente contra os desígnios do capital. Esse é um dos resultados da mercantilização da cultura, do seu esvaziamento político e ideológico.

A formação identitária do rap RJ não se deu como um simples antagonismo com relação ao que já havia sendo feito na capital paulista desde a década de 80. Muitos rappers cariocas como MC Marechal, Funkero, Black Alien, BNegão, Shawlin, Antiéticos, Oriente, etc., têm suas redes estabelecidas com o contexto paulista. O rap paulista no entanto enseja ainda hoje mesmo diante de todo um conjunto de contradições um forte caráter anticordial. Segundo Sousa (2012, p. 7):

em que pesem as críticas e injúrias que a cultura consensual faz às opções e caminhos escolhidos pelos “militantes” do movimento rap, é importante ressaltar que as cobranças e enfrentamentos que suas intervenções trazem para a arena pública revelam um desgaste dos princípios que sustentam o discurso do Brasil cordial, principalmente por apresentar a violência e o conflito – em lugar do acordo e do entendimento – como métodos privilegiados de comunicação e protesto.

Este aspecto político também deve ser ressaltado com relação às diferenças cruciais entre os dois estilos. Mesmo que muitas vezes sob a forma de espetáculo, a anticordialidade da república dos manos manifesta mais alto seu caráter de confronto. O RJ introduziu a necessidade da diplomacia, de estabelecer um diálogo possível com seus inimigos e muitas vezes até respeitá-lo num frágil discurso democrático. Veremos isso mais adiante. A necessidade de uma concepção de harmonia despolitizou o debate obviamente sem alterar as disparidades entre as principais forças em disputa.

### **Os caminhos do rap e o neoliberalismo**

A história do rap no Brasil, a título de esquematização para melhor compreensão, pode ser dividida em alguns períodos centrais. A começar pelo final da década de 80, quando o rap ainda tomava forma a partir de outros territórios que não os Estados Unidos mergulhado na questão racial. Em seguida, a década de 90 foi marcante principalmente no que diz respeito à difusão do rap no Brasil muito por conta da indústria cultural, de canais de TV como a MTV focada no público jovem, rádios, grandes eventos, etc. A década de 90 trouxe diversas formas musicais à tona. Bandas como Nirvana, Rage Against the Machine, Faith no More, Alice in Chains, Primus, Soundgarden, Pearl Jam, Green Day, Blink 192 (novo punk pop), Planet Hemp, O Rappa, Mamonas Assassinas, Titãs, Charlie Brown, Raimundos, Sepultura, Marilyn Maison, System of a Down, Slipknot, Tupac, Notorius Big, Body Count, Brujeria e diversos outros ganharam visibilidade não só como banda, mas muitos também como marcas que comporiam um mercado maior.

Longe das gravadoras, o rap no Brasil começa a surgir como segmento independente. A partir da década de 90 transformações importantes ocorrem impulsionando novos estilos. Ainda assim, o mercado industrial cultural direcionava seus investimentos em segmentos que muitas vezes sequer dialogavam com o rap. A

não ser bandas já consagradas como Rage Against the Machine ou Limp Biskit que traziam o rap em sua roupagem, mas ainda assim, o que surgiria seria diferente. A indústria cultural, e aí inserimos os canais midiáticos e a estrutura corporativa, preferiu esperar antes de se aproximar do estilo que nascia.

A inserção de parte da classe trabalhadora como consumidora de bens e serviços, projeto do capital, foi importante nesse processo apesar de nesse momento da década de 90, o aumento crescente do desemprego, da miséria e concentração ser alarmantes. Cabem aqui algumas palavras sobre o contexto da década de 90.

A burguesia sempre desconfiou dos reclames que vinham das favelas. Os segmentos dominantes da sociedade concentram-se nesse momento na desqualificação do rap em detrimento de culturas pretensamente superiores tipicamente apropriados por uma intelectualidade burguesa. Muito embora o rap paulista tenha notoriedade no rap de resistência ou de contestação como alguns preferem chamar, a situação social e política do Rio de Janeiro colocou diversos grupos a se envolver diretamente com as questões da cidade como colarei adiante no caso do disco Tiro Inicial.

O neoliberalismo, fenômeno pós-II Guerra Mundial, já nos idos de 1945 travou uma batalha contra o Estado intervencionista e de bem-estar. O texto de origem dessa reação teórica e política, afirma Anderson(1995), é de 1944 e se chama “O Caminho da Servidão”, de Hayek. Segundo Anderson(1995, p.9-23) “trata-se de um ataque apaixonado contra qualquer limitação dos mecanismos de mercado por parte do Estado, denunciada como uma ameaça vital à liberdade não somente econômica, mas também política.”

Esse período de crise atingiu sobremaneira o pobre e o precariado. Em “A Formação dos Sujeitos Periféricos”, Tiarajú (2013, p. 2) coloca da seguinte forma a partir da sua própria experiência:

Naquele começo de 1994, o neoliberalismo começava a entrar forte nas periferias. O desemprego crescente fazia aumentar a informalidade. Já existiam os catadores de material reciclável e outras formas de se virar para viver, espécies de saídas de emergência calcadas na necessidade, se quisermos utilizar o título de um livro recente sobre o assunto.

Tiarajú (2013) refere-se aos anos 90 como um contexto de morte. Mesmo referindo-se aos bairros pobres das diferentes zonas paulistana este contexto serve-nos também para pensar a dinâmica do capitalismo no Brasil e ampliá-lo para um contexto

mundial. Este contexto revela-se extremamente hostil aos mais pobres por ver diante de si as condições políticas objetivas para o seu esmagamento como classe. Esse contexto de morte pode ser observado na relação do Estado com a classe trabalhadora gerando altas taxas de homicídios e entre também as contradições da própria classe gerando violências entre si. Segundo Tiarajú (2013, 14),

a pauperização generalizada nas periferias nessa época deu-se no cenário de erosão das promessas de progresso social e individual associadas ao trabalho e, mais ainda, ao binômio trabalho-moradia, expresso no projeto da casa própria. No seu conjunto, circunstâncias desestabilizadoras que reverberavam nas relações sociais nos bairros periféricos.

Tais aspectos não era uma realidade apenas de países subdesenvolvidos. Nessa época, na Europa ocidental o desemprego era de 11% e 3% da população de Nova York estavam desabrigados. Isso falando de centros importantes para o capitalismo. A concentração de renda, outro fator gritante na década de 90, teve o Brasil como candidato a campeão mundial. Como consequência, o aumento das diferenças entre países pobres e ricos aumentou aumentando a dependência de países pobres.

Os países ricos, por sua vez, quando não estabeleciam relações de dependência com países pobres em crise, aproveitavam-se desses da forma que melhor lhes conviam. Não podemos deixar de observar também que as décadas de crise (ou a década perdida como preferem alguns autores ao se referir à década de 90) fomentavam uma onda separatista principalmente em países do ocidente, como Grã-Bretanha, Espanha, Canadá e Bélgica. Já os países do Leste Europeu se viram na mesma situação a partir de 1991, com o fim da URSS. Esse movimento separatista era muito mais resultado de um egoísmo econômico do que a vontade de se estabelecer novos territórios independentes.

Dentro desse quadro de contradições uma parcela da juventude se esforça por denunciar através de suas criações artísticas a concepção da sua condição pauperizada como inimiga do progresso moderno e da ordem social.

## **A função do Estado na sociedade de classes**

Na minha leitura e compreensão, historicamente o Estado nas suas mais variadas formas de poder tem se mostrado como o principal responsável pelas guerras e atrocidades contra a classe trabalhadora e contra segmentos fragilizados historicamente como é o caso dos negros e as mulheres. A guerra já foi declarada a muito tempo contra todos eles. No entanto, os trabalhadores continuam inseguros em assumir um lugar nesse confronto devido às forças que dobram o trabalhador e demais setores subalternizados. A guerra é a única saída para ambos os lados. É ela que garante a burguesia em seu lugar de comando. É através da guerra que os de baixo continuam coagidos, imobilizados pelo terrorismo estatal. Ao mesmo tempo é a guerra social travada através de uma batalha contra-hegemônica a única saída que os trabalhadores têm de se afirmar enquanto classe objetivando tornarem-se senhores dos seus próprios destinos. Por isso os trabalhadores de uma forma geral buscaram se organizar em busca de superar as contradições do seu tempo. Historicamente a guerra ganhou outro caráter quando declarada pelos trabalhadores, pois estavam inevitavelmente assumindo uma posição no confronto.

Hegel sugere que os resultados sociais, ou seja, suas configurações concretas da realidade sofre uma interferência direta dos interesses e paixões do gênero humano. Ainda assim, as formas determinantes obedecem, segundo Hegel, “a uma coisa diversa daquilo que eles (os homens) projetam e atingem, daquilo que eles sabem e querem imediatamente.” Essa certamente é uma condição verdadeira visto a dinâmica social como resultado das disputas entre as forças que compõem a sociedade. No entanto, a sua leitura sobre o Estado, que prevalece até os dias atuais, o coloca acima dos antagonismos de classe. Para Hegel, diz Tragtenberg(1986, p.26),

o Estado como realidade moral, como síntese do substancial e do particular, contém o universal enquanto tal, que é sua substância, deduzindo-se, então, ser o Estado a instância suprema que elimina todas as particularidades no seio de sua unidade.

Na prática os Estados modernos democráticos não reclamam uma democracia real fora do campo burocrático-institucional. Pelo contrário, diz Rancière em Ódio à democracia, todos nos dizem que são democráticos em excesso. Por fim, compartilho da conceituação do que é o Estado em diálogo com Pacheco (1986, p.13).

Sob o aspecto externo podemos definir o Estado como um complexo territorial e demográfico sobre o qual se exerce uma dominação política. Portanto, o Estado pressupõe a existência de um poder político, povo e território, como elementos interligados indissociáveis. De outro lado, a existência do Estado está ligada à existência da sociedade de classes, existindo sempre na e por causa da sociedade de classes. Dessa forma, ao Estado compete o equilíbrio da sociedade, atuando sempre no sentido de sua reprodução enquanto tal, “condensando” as contradições sociais nos diversos níveis, pois para ele convergem as forças em choque. Este equilíbrio estabelecido pelo Estado não é, entretanto, no sentido de satisfazer equitativamente as demandas das diferentes classes sociais mas, ao contrário, de garantir a sobrevivência do projeto histórico das classes dominantes. Por isto, só podemos entender determinada forma de Estado através de análise das classes da sociedade onde ele está inserido e da correlação de forças estabelecidas entre elas. Em decorrência disto, todo o Estado reflete em sua estruturação e características o domínio de uma classe ou, o que é mais comum, o domínio de uma aliança de classes, as quais submetem a seu império os demais segmentos sociais. Esta aliança entre classes dominantes não é, porém, algo estabelecido sem a existência de contradições entre elas, pois nunca o poder é distribuído de maneira idêntica entre as classes dominantes. Sempre existirá no interior do bloco do poder, constituído pelas classes dominantes, uma que deterá em suas mãos a hegemonia desta aliança. Em decorrência disto, embora o Estado goze de certa autonomia em relação às classes que o dominam, não tem força política em si mesmo, mas, sua força emana das classes sociais que o compõem. Ele apenas articula, institucionaliza e dá um caráter público a estas forças. (...) O Estado precisa apresentar-se à sociedade como algo “acima das classes”, que representa a sociedade como um todo, pois é isso que lhe dá legitimidade.”

O fator principal que nos antecipa a equívocos teóricos é que o capitalismo baseia-se fundamentalmente na produção de mais-valia para manutenção e avanço do seu modelo econômico estabelecendo para tal a manutenção do status quo. O Capital é relação social, relação de exploração dos operários pelos capitalistas. Para a garantia dessa forma econômica mercantil deve haver a exploração direta e indireta da classe trabalhadora. Uma das características desse sistema é a produção de imagem e de novas formas do olhar. O capitalismo contemporâneo incorporou-se à produção de imagens que podemos denominar sociedade do espetáculo. O capitalismo é naturalizado através das relações humanas que oscilam entre a vida privada e a vida pública tendo nesse processo importante mecanismo de produção de subjetividade. O espetáculo, diz Debord (1997, p. 14), “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” E continua:

Considerando em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos -, o espetáculo constitui o

modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo também é a presença permanente dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna.

### **A burguesia criminaliza o rap**

O rap nos finais da década de 90 ainda era um estilo marginal evitado em mercados convencionais. A imagem que se construía a seu respeito vindo das classes dominantes girava em torno de uma desqualificação generalizada e a construção de uma visão negativa a seu respeito. Uma observação importante de Camargos(2015, p.15) em Rap e Política diz o seguinte:

Ao escrever uma coluna para o Jornal do Brasil em 1993, Apoenan Rodrigues revela uma leitura particular de uma cultura musical que, naquele contexto, começava a se consolidar no país. Para ele,

“Rap já é um tipo meio chato de música na sua repetição incessante. No caso dos grupos brasileiros que cultivam o gênero, então, o assunto ainda piora quando o que sobra da pobreza musical são letras lamuriantas e mal construídas.” (Apoenan Rodrigues, “Rap ganha vida nova”, Jornal do Brasil, 12 out, 1993)

A opinião do jornalista evidencia como uma experiência social e cultural expõe as tensões que constituem a vida em sociedade, porque ver o rap de modo tão negativo é indício de “lutas de representações”, de um descompasso que se instala na maneira como diferentes setores sociais pensam a sociedade.

Essas lutas de representações na verdade denunciam as diversas cisões sociais estabelecendo perspectivas não só divergentes, mas antagônicas na qual quanto mais há denúncia maior o risco do denunciante sendo, portanto, necessário deslegitimar as expressões que se colocam artisticamente contra todo um conjunto de opressões. A violência física é a materialização da violência discursiva de setores conservadores como o anteriormente citado. E sabemos pois, que essa violência que surge contra os

rappers e demais artistas de setores favelados age de forma mais direta com todo o fascismo perpetrado principalmente pela polícia militar que historicamente são os carrascos dos invisíveis.

A história do Rio de Janeiro é marcada pelo traço forte de uma violência histórica que nas mãos do Estado historicamente serviu para garantir as expansões dos mercados e da circulação de mercadorias em paralelo a repressão brutal contra setores empobrecidos que empreenderam lutas de resistências ou que simplesmente ocuparam territórios que não lhes pertencia segundo a lógica privada do Estado. A criminalização quase nunca se dá sem o uso direto da violência física. É preciso salientar que a violência é, sobretudo, seletiva. Quando a repressão se dá contra setores privilegiados as regalias jurídicas garantem o direito de quem detém maior poder político e econômico. Quando se dá sobre o trabalhador a lei é suspensa ou está favorável exclusivamente ao órgão repressor e ao Estado de uma forma geral. Em último caso a violência serve para eliminar diretamente o inimigo, neste caso, trabalhadores, o lumpemproletariado e demais frações subalternizadas organizadas ou não. Do ponto de vista da expansão e do crescimento das cidades, principalmente das periferias urbanas, toda essa situação favorece o surgimento e crescimento das favelas.

As favelas surgem nesse cenário estabelecendo-se como redutos de mão-de-obra barata que abastece diversos setores da cidade e mais tarde a que não é absorvida encontra lugar no tráfico de drogas. Essa violência obviamente foi gerada ao longo de um processo histórico. As favelas do Rio de Janeiro também surgem segundo Campos (2004, p.21)

por não constituírem em indivíduos fenotipicamente enquadrados nos ideais de monarquistas e, posteriormente, de republicanos. Os negros escravos ou alforriados foram excluídos da prática política e marginalizados economicamente, apontados pela sociedade da época – e permanecendo até os dias atuais, agora de maneira mais subjetiva – como “vadios”, “vagabundos”, “desocupados”, e outros termos depreciativos sociais, que, na base, tinham como pano de fundo o preconceito racial, fruto do estigma legado pela coroa portuguesa ainda no século XVII.

Outro exemplo das lutas de representações que se refere Camargos é a publicação de 2007 de Bárbara Gancia, texto intitulado “cultura de bacilos”.

Em um país em que o presidente da República acha espirituoso falar em "ponto G" em coletiva de imprensa, distribuir dinheiro público para ensinar a jovens carentes as técnicas do grafite ou a aspirantes a rapper como operar pick-ups,

pode até parecer coisa natural. Mas 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 de 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.

Na última quarta-feira, em meu comentário diário na rádio BandNews FM, tomei a liberdade de dizer o que pensava sobre esse lixo musical que, entre outros atributos, é sexista, faz apologia à violência e dói no ouvido. Para quê? Imediatamente a caixa postal eletrônica da rádio foi inundada por protestos tachando-me de racista e fascista.

Sei, sei. Quer dizer que se eu afirmar que a música sertaneja é uma porcária alienante, tudo bem. Mas se disser que usar boné de beisebol ao contrário na cabeça, calça abaixada na cintura com a cueca aparecendo e tênis de skatista é coisa de colonizado que nem mesmo sabe direito o que o termo hip-hop (um e-mail se referia à música "rip-rop") significa, sou racista e fascista?

No texto de Larry Rohter, o antropólogo Hermano Vianna afirma que Gilberto Gil olha para o hip-hop, o funk e o rap "*não com preconceito, mas como se fossem oportunidades de negócios*". Não entendo muito de comércio, mas será que produzir uma legião de grafiteiros e de DJs é "oportunidade de negócio"? (16/03/2007 Jornal Folha de São Paulo)

Negar toda a estrutura histórica e cultural do Hip Hop serve unicamente na intenção de desautorizar qualquer empenho em propagar as manifestações da juventude principalmente negra, abrindo brechas para os micro-fascismos e racismos disfarçados de liberdade de expressão, artifício usual entre jornalistas e comunicadores conservadores. Observa-se também o desdém para com governos de caráter mais popular, ainda que liberal e populista diferenciando-se muito pouco na prática do governo anterior de Fernando Henrique Cardoso, o que evidencia um forte ódio contra as classes subalternizadas na busca de apagar as suas manifestações artísticas e os seus referenciais ou até mesmo de qualquer garantia à sua sobrevivência restando ao subalterno apenas a subserviência. O que mais importa não é a o caráter vendável da cultura mas sim o seu poder difusor de valores antagônicos ao da jornalista, por exemplo. A criminalização é a justificativa legal, conceitual, concebida a partir das necessidades de classe para que o Estado possa agir livremente contra aqueles que deseja eliminar. Para a garantia da ordem é necessário controle exercido em todas as esferas de relações que compõe a vida. Este controle determina quem manda e quem obedece; quem trabalha e quem paga pelo serviço; quem serve e quem é servido. Mas principalmente define quem pode e quem não pode ser livre. A liberdade como concessão é o elemento central que garante a manutenção da ordem estabelecida.

Por outro lado, as contradições que existem em todas as culturas como a questão do machismo e da misoginia deixam de ser analisados virando uma arma contra o próprio movimento e não em tentativa de superação dos seus limites.

### **O rap como literatura marginal**

O Hip Hop tem a característica de se apropriar de diversos elementos de linguagem dando a esses campos sentidos e significados servindo como suporte estrutural da cultura. A literatura e o cinema são dois desses campos intimamente ligados ao Hip Hop e à sua principal vertente, o rap. Este, apesar do seu teor oral, tem como forte característica relação com a literatura. Trata-se de uma literatura oralizada, se assim podemos dizer, pois não só suas temáticas originam-se e bebem de um já extenso empenho de diversos campos literais, mas sua busca e inspiração refletem questões presentes na realidade material concreta, conflituosa e dinâmica. Entendemos por literatura, neste caso, tanto o campo da poesia, da literatura marginal (contos, relatos, letras e romances criados por um segmento não-oficial) e a produção científica. Essas lutas de representações se evidenciam na questão da escrita, como bem coloca Bertelli(2012, p.225).

A instituição da escrita, ao monopolizar os critérios e formas de legibilidade política da vida social, traça as margens que relegam amplos setores das populações periféricas à condição de portadores de linguagens errôneas e inoportunas. Expropria-se, portanto, grupos e universos culturais da legitimidade/legibilidade da capacidade de significação de seus discursos.

Já na literatura marginal<sup>4</sup> é possível encontrar uma proficiência criativa, original e estimulante de livros, revistas, blogs, sites ou até mesmo em publicações pessoais no facebook por Mc's e poetas. A literatura marginal mesmo carecendo de certas normas e

---

<sup>4</sup> Termo reservado àqueles que produzem uma literatura longe dos olhares do grande mercado, produzido e assimilado por indivíduos desprovidos de acesso a determinados locais de cultura tais como cinema, teatro ou até mesmo uma biblioteca, e em sua quase totalidade moradores da periferia.

formas da linguagem oficial e culta consegue traduzir uma determinada realidade concreta social. Ela alimenta e amplifica os próprios fundamentos do Hip Hop, ao mesmo tempo em que enriquece a subjetividade de quem a produz, pois é feita e organizada pelos sujeitos que se constituem como marginais, isto é, à margem do sistema.

Em São Paulo, por exemplo, existe uma cena forte de escritores marginais que a cada dia ganha mais espaço. Ferréz, Alessandro Buzo, Sacolinha, Sérgio Vaz, Gato Preto, Duguetto Shabazz, entre outros, são alguns escritores que através da formação de redes conseguiram se articular e publicar seus trabalhos e ganhar destaque na cena. Em “Vozes Marginais na Literatura”, a antropóloga Érica Peçanha do Nascimento discute a formação desse segmento a partir de suas experiências sociais. Diz a autora (2009:123)

Foi possível apreender, a partir do discurso dos autores, que há também várias versões nativas para o sentido da associação do termo marginal à literatura, de modo que o uso da expressão literatura marginal por escritores da periferia é uma referência: à origem socioeconômica dos escritores; à temática dos textos que buscam evidenciar as práticas, o linguajar, o estilo de vida dos moradores das periferias urbanas e membros de classes populares; à preferência por um tipo de linguagem que se contrapõe aos códigos escritos tidos como cultos; e a uma série de obras que não receberam legitimação por parte da crítica especializada ou que estão sendo produzidas e divulgadas à margem do grande corredor editorial.



Figura 9 – Ferréz – autor desconhecido

## **As transformações no rap**

A negação do estilo que nascia não se refletia nas regiões pauperizadas dos grandes centros urbanos onde a cada dia o rap ganhava mais força. Sua identidade se forjou frente às exigências da vida cotidiana daqueles economicamente desfavorecidos.

Com o início dos anos 2000 tudo começa a mudar. As mídias corporativas em geral não são o foco central dos novos rappers. Estes nesse momento preocupam-se mais com a transformação do rap como estilo próprio inclusive na sua auto-promoção com o desenvolvimento constante da internet e no seu uso como ferramenta privilegiada. É nesse período que grupos como Quinto Andar começam um exaustivo trabalho de divulgação na internet. No Rio de Janeiro, o rap começa a reivindicar uma estética própria, muito embora ainda fortemente influenciado pelo boombap e toda a roupagem clássica dos samples de soul e funk dos anos 60 e 70 norte-americano.

Em 2009 realizei uma entrevista com De Leve, ex-Quinto Andar, onde ele relata um pouco aspectos gerais desse período.

**De Leve** - Eu e Marechal escrevíamos umas paradas na casa dele, mas tudo brincadeira, a gente nem gravava nada.

**Arthur Moura** – Isso era em que ano mais ou menos?

**De Leve** – Cara, eu posso arriscar que isso era em 1996. Tem tempo, cara. Tem tempo. Existe uma lacuna. Tipo assim, hoje em dia você ouve rap, gosta de rap e rapidinho tu grava qualquer coisa. Naquela época não era tão fácil gravar. Eu lembro até que cheguei numa época e tipo assim nego ‘pô, vamos num estúdio um dia!’ Aí eu lembro que, pô, aí eu já fazia de brincadeira, mas não tinha nada gravado, aí depois eu lembro que eu tava pra terminar meu segundo grau. Aí eu larguei um pouco o rap. Larguei porque não era profissão, era só amador. Queria me dedicar ao estudo né, sei lá amanhã, né? Rap era uma parada que nem existia naquela época. Não existia nem cena rap, não existia como ganhar grana com rap. Eu adorava fazer rap, mas pô, e aí? Tem que viver né?

**Arthur Moura** – Como vocês fizeram pra divulgar o som?

**De Leve** – Então cara, a gente veio do nada, cara! Eu lembro até que eu que fazia essa parada. Eu ficava na internet, eu ficava no Napster com as músicas nossas assim, quatro músicas, a gente tinha quatro ou cinco músicas e eu fazia a busca: ‘Racionais’. Quem tinha Racionais? Ah, usuário tal. Eu ia no cara e conversava com o cara. Pô fulano, você conhece rap do Rio, cara? “Rap do Rio?! Existe?” Existe! Ouve aê! Quinto Andar! Aí nego ouvia, mas mó galera não gostava. Nego tá ouvindo Racionais, cara! Olha só, o cara tá ouvindo Racionais, vai ouvir a gente? Nego ouvia e falava “que merda!”. Foi o maior marketing boca a boca que eu já vi. (...) A idéia era fazer... não era ser non sense, mas era fazer uma parada tipo assim, porra eu posso fazer a música pra nego curtir, sabe qual é? Pra neguinho zuar, pra rir, pra se divertir... e pode ser rap, pode ser manero e não precisa ser disso e daquilo. Posso falar sobre qualquer coisa,

posso falar da vizinha. A idéia era essa mesmo, eu tinha essa idéia. Eu acho até que a partir do que a gente fez o jogo mudou, cara. Hoje em dia não é mais assim. O próprio Racionais tem “Mulher Elétrica”, é outras paradas que neguinho aborda. Eu vim falando tema de mulher a vera! A minha primeira música é um tema de mulher. Depois eu vim com “Vai Vendo”, tem “Menstruação”, tem várias paradas e eu faço o mais escroto possível! “Eu quero gatinhas raspadinhas sem calcinhas”. Tema feminino não rolava no rap brasileiro. Eram temas tipo exaltação da mulher negra brasileira. Eu não, brother, eu faço zoação.



Figura 10 - De Leve – Roda Cultural da Ilha do Governador – Foto de Arthur Moura

No período de 2009 a 2016, percebe-se um grande desenvolvimento do rap desde um maior aprimoramento das produções fonográficas que começa na produção da base ou instrumental, a gravação do MC e a finalização da track<sup>5</sup>, à organização que dá continuidade ao processo de propagar determinado conteúdo até outros ramos da produção isso sem contar com uma maior massificação por conta da inserção televisiva. Atualmente ninguém precisa gravar em beat<sup>6</sup> gringo, ao menos que seja essa uma opção. Os beatmakers locais já construíram seus próprios estilos e linguagens, diferenciando-se num universo igualmente grande de produtores e beatmakers. Em São Paulo, entre muitos outros, Dheeny (que particularmente foi importante para a minha carreira), Munhoz, DJ Caique, Renan Samam, Nato PK; no Rio, Goribeatzz, Machintal,

---

<sup>5</sup> Faixa, música.

<sup>6</sup> Instrumental do rap.

Papatinho, Damien Seth, Maolee, DuBrown, 2F; em Curitiba, Nave, Dario, Laudz, etc, são apenas alguns exemplos de nomes da produção.

A organização de eventos tanto privados como públicos também ganha destaque nesse período, já que houve continuidade e uma organização sistemática que garantiu os espaços ocupados e um público cada vez maior. Debateremos isso adiante no capítulo sobre as rodas de rima.

O mercado também se complexificou, pois os próprios grupos passaram a funcionar como empresas, sendo os MC's os empresários. Eu acho, afirma Nissin em uma das entrevistas que realizei, “que a identidade hoje em dia dos grupos se encontra nos funcionários também vestirem a camisa disso, tá ligado?” Tudo isso corrobora o fato das culturas populares produzirem suas próprias formas de sobrevivência e neste caso pelo viés empreendedor. A este respeito diz Canclini (2000:6)

Percebemos com isso que as culturas populares não são um efeito passivo ou mecânico. Elas têm procurado meios que possibilitem não só visibilidade, mas também uma estratégia com a qual esperam garantir o controle sobre o sentido e o significado da produção que realizam.

As diferentes gerações que se entrecruzam organizando-se entre pares é chave importante para a compreensão das transformações da cena Hip Hop, neste caso mais especificamente o rap. Cada geração do rap exerceu e exerce um papel na história. E a relação desses artistas com o meio também se modifica. Em entrevista que realizei com Marcelo D2 ele colocou que no seu tempo não existia essa coisa de views. O sucesso se media pela vendagem dos discos e shows realizados. Hoje a relação é outra devido à enorme importância da internet. Veremos no capítulo II que a função de alguns MC's mais antigos da cena é também contribuir para uma espécie de coesão de grupo mesmo implicando diversas contradições no seu interior. Estes MC's também formulam máximas e ideologias que por fim conformam-se na forma-mercado questão que será abordada no capítulo III.



Figura 11 - O Som do Tempo – depoimento Marcelo D2 (dir. Arthur Moura)

## **Relações de mercado**

A leitura e a defesa que se fez desde a cultura Hip Hop de uma forma geral foi favorável a uma maior aproximação com o mercado. Diz-se muito no rap que este aumento propagandístico é favorável a todos da cultura, beneficiando-os em diferentes escalas. Há diversos posicionamentos a este respeito no documentário “O Rap e a Mídia”, de Juliana Caroline e Pamella de Sousa.

“A mídia quer mostrar. Talvez ela não saiba o que ela quer mostrar ao certo, mas ela quer mostrar seja a parte boa do rap ou seja a parte ruim do rap.”  
Rappin Hood

“Sempre tem o pessoal que critica mesmo. Isso aí não tem como fugir, né? São esses fãs, né? Eu chamo de xiitas do rap, né? São xiitas do rap ali que criticam quando o cara vai na TV você olha lá os comentários no facebook os caras xingando e tal, “ah, você não é mais do rap”. Mas eu como profissional eu acho positivo, acho que tem que ir e... acho que até tem uma teoria que muita gente acredita que é aquele assunto assim, aquele papo de falar “pô, vamos implodir o sistema por dentro, sabe?” Então você tem que tá no sistema.” Marcos

“Eu vejo alguns artistas frequentando programas de televisão, grandes emissoras apenas pra mostrar o seu trabalho. Eu acho que o rap vai além disso. O rap tem mensagem a ser levada e mensagens pra ser levada pra pessoas que não conhecem a realidade da periferia que é aquilo que ele canta.” Gustavo Tristão, diretor de conteúdo

“Eu acho que a partir do momento que tem gente que pode representar o Hip Hop e contar a sua realidade independente de qual seja o veículo de

comunicação da mídia, o canal de TV ou a emissora, acho que o crescimento dos artistas de rap da arte do Hip Hop também possibilitou isso. Então acho que é normal, é um sinal de que o rap simplesmente seguiu a evolução de todas as outras coisas.” Max BO

“Tem que ir pra mídia, aparecer. Quanto mais gente ouvir seu trampo é melhor.”

“Quando os judeus donos do entretenimento do Brasil quiserem ganhar muito dinheiro eles vão nos ajudar.” KL Jay

Ao longo desses onze anos de vivência no rap e seis de pesquisa e estudos, percebi um esforço intenso de se produzir uma ideia de que ganhar espaço nos meios de comunicação de massa é uma conquista muito importante para a cultura. A maioria dos artistas não acreditam que polemizar seja bom para a cultura, sendo mais importante a presença dos rappers nas mídias televisivas. A questão é ambígua, mas nem por isso podemos ocultar o caráter dessa ambiguidade. No texto “A Linguagem Musical Rap”, Iolanda Macedo(2011, p.267) coloca da seguinte forma: “A aproximação do rap nacional com a indústria cultural, de certa forma, inseriu o gênero musical num contexto alvo de suas críticas, mas também possibilitou uma maior visibilidade ao Hip Hop e aos seus discursos.”

Enquanto os Racionais insistiam numa postura anti-cordial, Marcelo D2 já partia, mesmo nos níveis de produção, de um lugar-conceito-midiático-empresarial influenciando decisivamente na cena do rap carioca. Sobre isso diz Verônica(2006,p.5):

Assim, alguns grupos passaram a elaborar estratégias na sua relação com a grande mídia, negociando a sua visibilidade Marcelo D2, por exemplo, já falou sobre o cuidado que passou a ter com a linguagem de suas músicas: “comecei a tirar palavrões de minhas letras, usar palavras mais certas.

Essa versão empresarial do rap deve muito a esse início. Por isso, pouco a pouco foi se tornando desnecessário empunhar todas as armas a um inimigo declarado que concentrou todos os esforços na construção de subjetividades dominadas sob o mito das classes perigosas. Em troca seria necessário um espaço, por menor que fosse e que ao mesmo tempo contemplasse certos aspectos daquilo que se pretendesse veicular. Esse espaço não precisa ser protagonizado pelo negro pertencente à classe trabalhadora ao passo que quando este ocupa um lugar de destaque midiático sua posição é de uma forma geral acrítica com relação às grandes corporações. Dentro dessa produção de um sentido midiático e propaganda construiu-se também a ideia de uma correlação de

forças possível que proporcionasse uma aparição de fato crítica quando o que se privilegia são os aspectos vendáveis de uma mercadoria e não evidenciar contradições com risco de fechar-se portas.

Por mais que certas brechas possam existir esta se compromete na medida em que se quer produzir líderes, personalidades ou astros, que valorizarão consideravelmente os seus cachês na medida em que mais estreitamente se relacionam com grandes corporações. Com isso, desestimula-se não só o pensamento crítico, mas a construção de redes que pense uma comunicação articulada a favor dos próprios agentes da cultura como protagonistas de uma coletividade que se coloque desde seu lugar num confronto político não deixando subtendido os seus valores e intenções. A este respeito voltamos ao texto de Tatiana Verônica(2006, p.9):

Não deveríamos enxergar a proposta comunitária como uma saída idílica para a formação de uma nova sociedade, nem como produtora de discursos constantemente relacionados a um projeto comum. Isso só seria possível por meio de engajamento coletivo baseado num sentimento de descontentamento unânime com as condições atuais.

Percebe-se que é muito mais vantajoso conquistar esse determinado espaço midiático-global a investir forças num trabalho de base que vá justamente na contra-mão do processo de assimilação de um ethos cultural a uma máquina de poder que produz sobretudo lucro juntamente com outros segmentos das classes dirigentes. Verônica(2006, p.12) coloca a questão da seguinte forma:

Se de um lado se questiona o radicalismo ainda existente entre muitos dentro do hip hop em querer permanecer como uma expressão cultural de gueto e para o gueto, de outro ainda se faz questão de lembrá-los que qualquer passo dado fora de sua comunidade será visto como contradição às suas origens.

Essa é uma polêmica que faz parte da carreira de muitos grupos e rappers como os próprios que colocam suas posições no filme de Juliana e Pamella. Existem associações que se praticada por determinado artista degenera não só sua imagem, mas o seu caráter. GOG assim se colocou quando do convite em 2014 pela rede globo:

A rede globo me mandou outro convite: querem que eu suba ao palco da Esplanada dos Ministérios no dia 15 de junho de 2014, num evento produzido em parceria com a FIFA e outros mais com transmissão para todo o planeta. Gostaria de dar minha resposta em cadeia mundial, aqui e agora 06/12/13, dia do sorteio dos grupos para a Copa. Não aceito o convite, não negocio com vocês, não me procurem mais, esqueçam o meu nome. Ah, vocês patrocinam a apartheid brasileiro. Bando de

racistas! Tirem o nome de Nelson Mandela dos noticiários sujos de vocês! Ufa! Me sinto melhor agora!



Figura 12 - GOG

### **Superando a crítica vulgar**

Dessa forma compreendemos que ao mesmo tempo em que o rap se constitui historicamente como uma linguagem anti-cordial e crítica à sociedade capitalista é preciso observar o processo histórico para empreendermos uma nova categoria de crítica a ser revisitada pelo rap visto o esvaziamento desse conceito ao longo do tempo por parte dos rappers, sobretudo os mais enquadrados na lógica da competitividade e do empreendedorismo.

O rap ao mesmo tempo em que se aproximou das mídias e mercantilizou seus produtos desenvolveu um fazer mercado ágil principalmente com o uso de ferramentas como as tecnologias muito hábeis nas mãos das gerações mais recentes. A geração dos anos 10 incorporou ao rap o seu caráter explosivo de massa ao mesmo tempo em que se desvinculou das grandes distribuidoras e isso não é uma exclusividade do Rio de Janeiro. É impressionante hoje o número de views de artistas e grupos que se consideram independentes e mais impressionante ainda é a velocidade cada vez maior com que eles conseguem tal façanha. A noção de independente foi substituída pelo conceito de interdependência que opera racionalmente através da propaganda e

marketing associada a uma exaustiva exposição dos grupos e rappers e que resulta em ganho financeiro. Mas tudo isso tem uma explicação lógica. Isso não foi inventado por um único artista ou grupo mesmo tendo nomes inegavelmente destacados por conta dos milhões de acessos.

A principal questão que se coloca para a arte independente é:

- como criar condições favoráveis à produção artística perante o estado de coisas onde o capital aparentemente mostra-se como a única forma possível de gestão daquilo que se produz a partir do trabalho?
- Como fortalecer relações que compreendam a arte enquanto trabalho necessário ao desenvolvimento dos indivíduos e sociedades?
- E como, principalmente, diferenciar-se da arte como mercadoria opondo-se ao seu conjunto de valores e práticas?

Levantar essas questões nos coloca frente a conceitos importantes para se compreender não só o universo artístico, mas toda a conjuntura econômica e política que se relaciona diretamente com a arte produzida e seus efeitos sociais.

É bem sabido que o sistema de remuneração do capitalismo ao artista prioriza aquilo que possa ser revertido diretamente em lucro e controle ideológico sobre os consumidores. Por isso, muitas vezes o artista é contratado como um técnico e não como força criadora de linguagens, conceitos e estéticas. Não são todos os artistas que podem se inserir no campo privilegiado das relações de mercado. A fatia que fica fora desse âmbito geralmente é a que mais se submete perante relações que visam somente utilizar da força de trabalho do artista com pagamentos em promessas e ilusões. É muito comum aproveitar-se do artista que está começando como forma de extrair somente sua força de trabalho em troca de mais trabalho. Em outras palavras, o artista paga para trabalhar. “Fazer no amor” quer dizer que aquele que faz é o que arca com todo o conjunto de despesas da produção artística. Dessa forma, o artista é duplamente explorado, pois ele paga pela sua própria experiência estabelecendo uma relação alienada com o trabalho produzido. Isso mostra o quão desigual é o campo que se insere.

Por outro lado, a fatia reduzida que goza de certo prestígio na cena e guarda respeito às leis de mercado encontram-se acima na hierarquia da arte pois, ela concentra a maior parte dos investimentos. Os artistas que melhor são remunerados são tão poucos que

nem sequer podem servir de parâmetro para aquele que se considera independente. No entanto, para que o artista mais bem remunerado seja pago, muitos outros deixam de receber. É a lei do mercado não da arte.

O grupo Oriente do município de Niterói ganhou uma visibilidade notável. Realizei duas entrevistas a primeira apenas com o Nissin, que coloca um pouco a questão.

Nissin – Existe um vácuo do que antes era a produção musical e cultural das gravadoras e da forma como isso tá sendo reproduzido, distribuído, etc. Isso de certa forma caiu de alguma maneira. Grande parte caiu e surgiu uma nova galera que pra poder fazer música tem que tá passando por algumas situações principalmente no início. O cara tem que ser produtor, o cara tem que pensar, o cara tem que fechar show, fechou o show ainda tem que ficar trocando ideia com o produtor. O produtor às vezes dá a volta, o cara se estressa antes do show. O cara começa a fazer de tudo. E, no entanto, o cara no caminho vai aprendendo como vai lidando e de que maneira ele vai tá organizando essas áreas. Eu acho que a produção hoje em dia, essa produção “independente” tá aprendendo a ganhar dinheiro, por exemplo, não necessariamente com a música, assim a relação de grana. A rapazeada da Cone os moleques estão vendendo boné, blusa a rodo! A rodo. Então, isso ainda é produção independente com a música. Então essas formas a galera tá aprendendo a ganhar dinheiro e suprir o que... eles estão aprendendo. Como que os caras ganhavam dinheiro antes, os caras da gravadora? Ganhavam assim? Agora a gente vai aprender a ganhar, entre aspas assim. Por isso que eu acho que ainda não é tão corporativo e completo como os caras são. Tipo, ah pum, produziu, Brasil inteiro já tá na loja, já tá na rádio, já tá tudo automático e interligado. É o lance (ele se refere ao atual momento) ainda mais humano, que a galera leva até pelas redes sociais. Mas eu acho que a galera tá aprendendo a se recriar dentro da indústria independente. Aprendendo a mapear, por exemplo, o próprio Oriente a gente tá abrindo uma loja virtual agora e vai ser outro segmento do Oriente que vai dar um assim, pelo que a gente percebe quando existe um movimento online é que a loja virtual dá muito retorno, cara. Você não tem o espaço físico. Olha que doidera. Você não precisa ter uma loja. Você precisa ter duas pessoas trabalhando contigo, um programador e um gerente de estoque, mandando as paradas. Isso pode fazer propaganda pro Brasil inteiro. Eles podem estar associando isso a todos os nossos cliques. Então é isso. A galera vai tendo clique de como não só vai inserindo isso e crescendo e aprendendo a ganhar dinheiro como também a dialogar com o cara que produz que é o cara do dinheiro. Agora eu sei o que eu tenho pra trocar. Eu tenho tantos acessos por dia no meu site. Se eu lançar um vídeo ele vai ter tantos views em uma semana no youtube e isso é a comprovação física da produção independente. Porque é uma ciência inexata a cultura, né, música, essas paradas. Então quando você mostra, “aqui ó, mano, eu tenho dez mil em uma semana”, você tem físico. Você materializou aquilo. Então acho que é essa constante metamorfose que a galera tá começando a aprender a dialogar, tá começando a... pô, existe um exército de ouvintes de rap no Brasil inteiro. O que não falta é a galera querendo ouvir. Falta conteúdo de qualidade, falta música boa, bem produzida, trabalhos que tem um início, meio e fim, sacou? Lógico que nunca tem fim, mas que tem uma proposta ali sólida, sacou?

E continua.

Nissin – Uma das músicas nossas que mais tem exibição no youtube é Vagabundo e a Dama. Que é uma música que fala de amor, já ouviu o som?

Arthur Moura – Já, já... o Chino que escreveu, né?

Nissin – Chino, genial. Eu achei genial o som. Genial. Roteiro de um clipe, passa de forma sutil uma ideia muito séria, mas que mano... Sem querer ele fez uma parada mas só que pra entender o mercado. Que que ele tem? Tem um monte de menor ali. Sacou? Quem faz uma música boa dentro de certos aspectos pensando, por exemplo, vou dar um exemplo melhor. No disco eu pensei, final do disco eu olhei assim tudo e falei: “pô, tá faltando uma música política no disco. Não tem.” Aí eu fiz Até Quando Brasil Colônia?, pra conseguir atingir aquele campo. Então é isso. Quando o cara faz um bom trabalho naqueles moldes que a gente falou entender a parada, a psicologia da parada e pá o cara [inaudível].

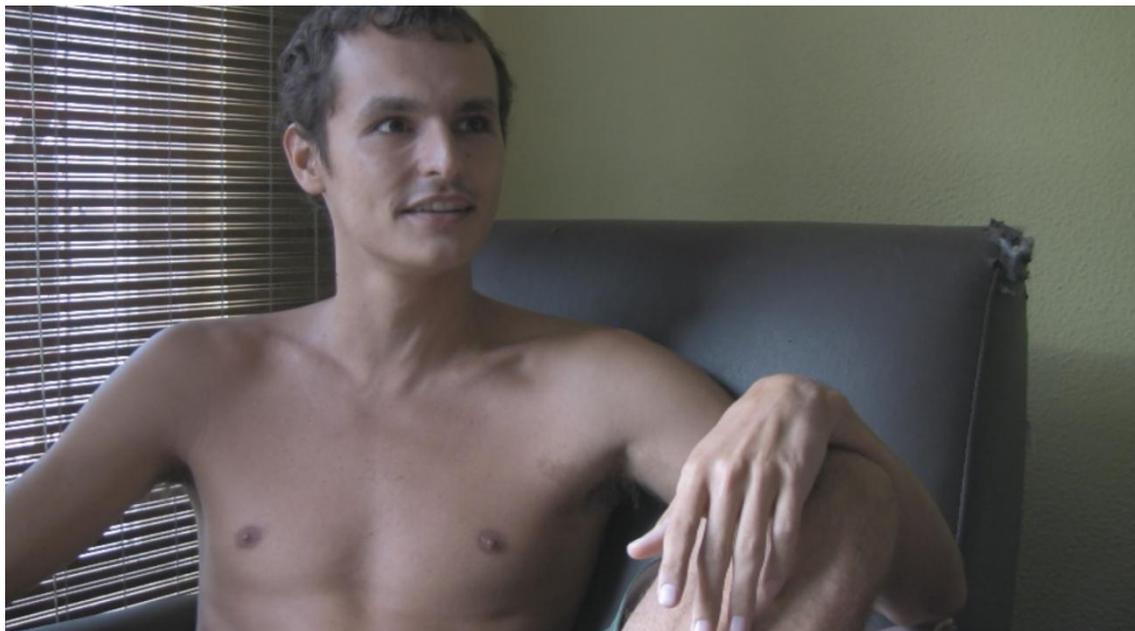


Figura 13 - Nissin – Entrevista dia 13/3/2012

Até Quando Brasil Colônia é faixa de 2011 do disco Desorientado e reflete a leitura política do grupo naquele momento.

#### LETRA:

“Eu quero falar dos que mamam,  
Dos marmanjos, safados, sem vergonhas, cafajestes  
Que infestam a política nacional  
É na mão dessa gente que fica a conta do governo do Estado  
(O Governo corre para tentar impedir a instalação das Cpi's)  
(Botando dinheiro na cueca?)  
Canalhas consagrados. Canalhas, corruptos, vagabundos!” (Voz de Cidinha Campos)

500 mil políticos, empresários, banqueiros  
Não podem controlar 200 milhões de brasileiros  
A cooperação é a mística, que muda a política  
Além da estatística, revolução pacífica

Ninguém reconhece um Gandhi na Cinelândia  
Mas todos reconhecem um menor na Cracolândia  
Enquanto uma pequena taxa da população que ganha em cima

leva os filhos pra viajar na Disneylândia

Os índios dizimados pelo poder do Estado  
Hoje usando Nike e por doenças afetados  
Falam do holocausto que aconteceu na Europa  
Mas não se estuda a África nem o país da copa

Nacionalista, não quer dizer ser Socialista  
A minha posição é somente de Humanista  
Tiram onda de refinados, mas a miséria é grosseira  
Não se espante quando ouvir uma testemunha verdadeira

Capitania hereditária, vendendo a Amazônia  
Que vergonha pátria amada, até quando Brasil colônia?  
Em seus filhos tão sofridos horas a fio de insônia  
Que vergonha pátria amada, até quando Brasil colônia?  
Maior taxa tributária, queima queima Babilônia  
Que vergonha pátria amada, até quando Brasil colônia?  
Deputados passam férias em Fernando de Noronha

"Sai um canalha e entra outro!" (Voz de Cidinha Campos)

Nem sempre pude tá no colo da minha mãe  
Porque Collor podia tá tomando a taça de champagne  
Não tenho tanta instrução, mas tenho os meus argumentos  
Retrato de um brasileiro educado pelo entretenimento

Quase 100 mil vão pro estadio, compram o ingresso  
Mas nem metade fazem um protesto na frente do congresso  
Desordem em progresso, com a ordem o regresso  
País da ilusão, do carnaval e do sucesso

(...)

Pátria amada brasil, eu te amo tanto  
Mas odeio ver seus filhos sem escola pelos cantos  
Mas odeio ver o estado dos hospitais do estado  
Se a família não acompanha o paciente é abandonado

A letra apresenta uma crítica não só recuada, mas à direita na medida em que combate a principal oposição frontal ao capitalismo, o socialismo, numa pretensa posição de humanismo. Essa ideia conservadora se acentuaria por todo o Brasil cinco anos mais tarde da publicação do disco. O período que estamos vivendo hoje busca consolidar não só uma rejeição ao marxismo e aos fundamentos da luta de classes, mas ao seu combate muito embora sem o compreender forjando caricaturas ao invés de crítica.

A caricatura que a letra ajuda a corroborar associa o socialismo ao stalinismo e outras vertentes autoritárias onde o sistema na prática era capitalista, ou melhor, consistia-se num capitalismo de Estado, realidade já existente em Lênin e no seu partido visto a função sine qua non da máquina partidária apropriar-se sobremaneira do Estado como fonte principal de poder. Como afirma Hobsbawn, “e, na verdade, tornou-se cada vez mais evidente que a própria URSS operava basicamente por um sistema de patronato, nepotismo e suborno.”

A escolha da deputada estadual Cidinha Campos como figura supostamente crítica às contradições da máquina estatal, corrobora o já desgastado discurso contra o fim da corrupção que é pauta permanente da direita em toda América Latina, mas que também é apropriada por setores progressistas e da esquerda parlamentar que ao incorporar essa pauta busca responder às demandas das classes conservadoras e populares. A corrupção ocorre, sobretudo, onde há muito dinheiro, ou seja, grandes empresas e o Estado, sendo, portanto, prática usual das classes dominantes. Mas, ressalta Nildo Viana,

não é a mera circulação de dinheiro que gera a corrupção. No fundo, essa sociedade que faz do mercado, do dinheiro e da riqueza um valor fundamental (acima de outros valores), assim como o poder (cargos burocráticos), e a competição social (por ascensão social, riqueza, poder, fama, status, etc.) cria uma mentalidade burguesa. Para a mentalidade burguesa, ganhar a competição acima de tudo é o seu mote. Para isso, pouco interessa os meios. A lógica do corrupto é a mesma do ladrão, com a diferença que esse, em alguns casos, ainda une a mentalidade burguesa com a necessidade real, por falta de dinheiro. A sociabilidade capitalista (mercantilização, burocratização e competição) gera a mentalidade burguesa. Essa mentalidade burguesa não é, pois, algo inato. Ela é constituída socialmente.

Cidinha Campos é deputada do PDT. Em 2013 assumiu a Secretaria Estadual de Proteção e Defesa do Consumidor a convite do governador do Estado Sérgio Cabral. Em manifestação recente militantes cercaram a deputada em forma de protestar contra a sua visita ao ex-governador Sérgio Cabral na prisão. Cidinha mostrou-se solidária e afetuosa ao amigo e ex-governador por sua situação que resultou em prisão por comprovada participação de Cabral em esquemas de corrupção envolvendo grandes esquemas de desvio e apropriação de verbas públicas. A corrupção na boca desses elementos funciona como mero artifício demagógico. Isso ocorre porque a corrupção é

elemento sem o qual o Estado burguês não funciona por ser parte constitutiva dos seus processos e mecanismos de poder. A corrupção, diz Nildo Viana,

é um fenômeno social, é uma relação social, típica da sociedade capitalista. Apesar de ter existido sob formas diferentes em outras sociedades, é no capitalismo que ela se torna um elemento estrutural de uma sociedade. A corrupção, no seu sentido mais geral, é uma relação caracterizada pela decomposição e deterioração de algo, onde alguém (indivíduo ou grupo) corrompe algo, prejudicando outro (indivíduo ou grupo). Assim, corromper algo significa desvirtuá-lo, destruí-lo. O que foi corrompido está apodrecido, deteriorado. Logo, a corrupção é uma relação social na qual alguns indivíduos ou grupos corrompem algo e cujo resultado é prejudicar outros indivíduos ou grupos.

A ambiguidade que me referi anteriormente é algo que se manifesta cada vez que buscamos compreender melhor o processo de mercantilização do rap, visto a sua capacidade flexível de transformação. Existem aí duas questões, uma da órbita do próprio processo pelo qual passam os artistas acumulando experiências e conhecimentos e, portanto, cabendo-lhes também novas formas de posicionamento e por outro lado pode funcionar como artifício a responder as próprias demandas de mercado que se forjam também em momentos políticos tensionados entre as classes que se antagonizam. Essa forma de atuar é estrategicamente vantajosa, pois os processos e as pautas dos momentos impulsionam a imagem dos rappers de forma a popularizar os seus nomes valorizando as produções. A letra de “nome aos bois” também do grupo Oriente novamente trata de questões políticas agora trazendo uma visão estrutural, de toda classe política, seja de esquerda ou direita admitindo a corrupção como elemento endógeno.

LETRA

Nome aos Bois - Oriente

O Eduardo está em Paes desde que era Garotinho  
O Fernando teve Collor pra salvar os nossos filhos  
Zé Dirceu, Sarney, Nader em Serra isso  
Getúlio nas horas Vargas não pensava em suicídio

Difícil achar um que Prestes na nação brasileira  
Cabral se banha embaixo, Dilma Cachoeira  
ACMergência, ACMinência  
Indica um estado de Jaderpendência

Defesa civil, Sérgio na Yamaha  
Mestre em dar voltas nos prédios da Barra  
Porque no Brasil, corrupção é Genoíno  
No Palácio do Planalto Nagi Narra Pinheirinhos

Depois de Dantas mentiras, de tucanos e petistas  
Isso calha pra Calheiros, governo e oposicionistas  
Todos tão do mesmo lado, todos são da mesma firma  
Eles negam até a morte e você aperta CONFIRMA

Ninguém vai ser meu juiz, pois não há discernimento  
Tá na hora de alguém justo ter poder no julgamento  
NO PAÍS DA SAIA JUSTA E DO DINHEIRO NA CUECA  
quem faz cara de santinho na real é quem mais peca  
NO PAÍS DA SAIA JUSTA E DO DINHEIRO NA CUECA  
corrupção é uma fonte e parece que não seca  
NO PAÍS DA SAIA JUSTA E DO DINHEIRO NA CUECA  
vejo no Brasil inteiro, mas Brasília é a MECA

Na tribo do Pajéfferson o que vale é Valério  
Foi pro céu só Daniel, porque incomodou o império  
Nem todo Cavalcanti é humorista Severino  
O povo é aéreo e o Império é Marinho.

Beira mar é uma gota, ignoramos o oceano,  
isso vem do americano e do Russomano  
O país não quer um Bastos e sim um BASTA!  
O que não falta é valete pra completar os canastras

Maluficou rico, esses nunca rodam  
Porque em São Paulo ele e Pita bordam  
Quem teme não deve, mas quem deve Temer  
Demóstenes porque existe a PM

Juiz Lalau dos Santos  
Bispos não vão pro xadrez  
Macedo 500 anos Crivela do português  
PC também faria dinheiro no Bolsonaro  
Não adianta pedir Arruda quando vir o mau olhado

Da Figueira de Figueredo não Delúbio os galhos  
Kubitschek cheque mate seus adversários  
Médici os Quadros pelo Castelo Branco,  
pois no meio da tortura nem o Itamar é Franco

## **Debates sobre a cena**

A consolidação de novos nomes que passaram a ganhar destaque e a trazer um novo espírito ao rap foi marcado por figuras como Emicida, Rael (ex-integrante do grupo paulista Pentágono), Projota, Rashid, Criolo, Cone Crew, Shawlin (Cachorro Magro), Oriente, Funkero, Ret, Néctar Gang, Cacife Clandestino, 3030 e diversos outros grupos. Destaco aqui alguns debates em forma de caderno de campo com o grupo 3030 que nos traz alguns elementos importantes para a nossa reflexão.

### **Caderno de campo**

**Rio de Janeiro, 19 de março de 2013**

**Entrevista com 3030**

“O grupo 3030 foi formado em 2009, no contexto dos eventos e batalhas de rap do Rio de Janeiro. É formado por Rod Parracho, Luan LK, Bruno Chelles e Rafik Reeo. Hoje são bastante conhecidos na cena. Em nossas conversas mencionam grupos como Cone Crew, Cacife Clandestino, Cartel MC’s e Filipe Ret. Este segmento ganhou visibilidade de 2009 para cá. A Cone é o maior expoente. É possível entendê-los dentro de uma perspectiva que já vinha sendo cogitada pelos que compunham a cena. Em 2009 Ret dizia que era preciso se publicizar, ganhar popularidade e expandir os horizontes. Após a conversa sobre a formação do grupo passamos a discutir a questão da profissionalização. Eu perguntei para eles o que era ser profissional.

LK - Cara, eu acredito que é encarar o show como uma coisa mais concreta, como um espetáculo mesmo (...), como entretenimento.

Bruno - Fora isso também tem várias coisas que envolvem o grupo fora, tipo produção, essas coisas.

Rod - Não é só o show, né. Porque na verdade a gente sempre tentou buscar e isso é uma referência... a gente busca não pegar muita referência dos gringos, mas essa é uma referência que a gente têm deles, o profissionalismo dos caras. Eles sabem fazer a parada. Eles lidam com isso como se fosse uma profissão, é a vida deles mesmo. Isso faltava aqui a algum tempo atrás. Ainda falta, mas tá melhorando. A gente começou a “pô, vamos fazer essa parada profissional? Vamos fazer esse beat profissional? Vamos fazer um show profissional? Vamos ter produtos, sites, fazer um cd físico, que era difícil de ter aqui.

Arthur – E o que que é esse trabalho?

Rod – A gente desde o começo já meio que as coisas foram acontecendo naturalmente também. O LK começou a se interessar mais por instrumental, beat, tal, começou a produzir. E aí ele já ficou encarregado dessa parte e a gente começou a gravar na casa dele também e aí meio que virou o produtor. Teve um tempo que eu fiquei na parte administrativa. Então quando não tinha produtor mesmo eu que respondia os emails, tentava fechar shows, esse tipo de coisas. Acabei ficando com a parte de internet também. E aí a gente sempre vai dividindo tarefas.

LK – Hoje em dia é um pouco mais complexo. Já tem o nosso sócio que produz a gente. É como se fosse um sócio da banda. Ele cuida de toda a burocracia, gerenciar isso. E tem um cara que vende os nossos produtos, cuida da venda online.

Rod – Pra se tornar profissionais a gente têm que ter profissionais ao nosso lado. Podemos ser músicos profissionais, mas a gente têm que ter o cara que seja produtor profissional e o cara que seja o vendedor profissional, entendeu? Assim a gente consegue profissionalizar e transformar a banda numa empresa mesmo. Lógico que a gente nunca pretende perder a nossa essência.

A profissionalização que se pretende o 3030 situa-se dentro da divisão social do trabalho capitalista, já que a inserção ao mercado depende de uma adaptação às suas formas de poder. O termo “adaptar-se” surgiu em alguns momentos em nossas conversas. As problemáticas que surgem daí diz respeito aos fundamentos do rap/hip hop. O público garante a manutenção do grupo a partir de uma relação não só da arte que é produzida, mas a uma relação de consumo, algo que já se conhece dentro da perspectiva da indústria cultural. Em meu TCC, escrevi em relação a isso:

A transformação do discurso do rap para uma categoria profissionalizada exige que sua classe seja reconhecida e acima de tudo valorizada. MC’s passam a não mais fazer shows de graça, começam a surgir premiações nas principais batalhas que tornam o espetáculo mais envolvente para os participantes acirrando também o nível de disputa que está em jogo. A profissionalização também surge como um discurso excludente. Os que detém mais tecnologia agregada são os que tem maior respeito e merecimento de estar na cena. São os que têm as músicas mais bem mixadas, os clipes em Full HD e seguidores que se pretendem fiéis. O discurso da profissionalização mostra o quão evoluído se encontra quem hoje comanda a cena e apresenta uma falsa ideia de quem está agora começando é necessariamente ruim. (MOURA, Arthur. Uma liberdade chamada solidão)

Para além da divisão de tarefas, a profissionalização é uma condição para aquele que pretende se estabelecer na cena. Depois disso conversamos sobre mercado e logo em seguida sobre a internet, como usam, divulgação e todo o trabalho online.

Arthur – O que que é essa ferramenta (internet)? O que ela significa pra composição do que vocês são hoje?

Bruno – A gente divulga quase 100% pela internet. Ano passado a gente viajou pelo Brasil.

LK – A internet é a nossa mídia. A gente usa ela totalmente, porque na televisão não tá.

Arthur – Qual o balanço que vocês fazem de alguns anos pra cá, da experiência de vocês, da cena? Disso que a gente tá se inserindo. Disso que a gente tá querendo aumentar.

LK – A gente vê que existe uma galera interessada e que não existia. Tipo, contratantes, gente que faz vídeo, o público cresceu.

Rafik – Eu ia no Circo Voador em 2004 em festa de rap e tinham três mulheres. Agora o feminino se interessou.

Arthur – E vocês acham que os valores também mudaram?

Rafik – Eu acho que os valores mudam, acabam que mudam. As coisas vão amadurecendo também. O rap passou desse negócio de ser só o rap fechado e passou a pegar mais todos os públicos.

Rod – O rap passou a ser mais diplomático.

Bruno – Eu acho que isso foi importante pro crescimento, pra atingir um público maior. É até uma galera que divulga mais.

Rafik – O pessoal mais novo é um grande consumidor do rap. Tipo o rap pra mim hoje é como era o rock a um tempo atrás. As bandas de rock forte tipo Charlie Brown que tinha aquela pegada que o rap tem hoje, mais melódico e tal, falando uma coisa mais cabeça, que é a base do grupo.

LK – O jovem tá querendo se apegar a um estilo musical que represente ele e que ficou um tempo sem aí. O jovem não tinha o que ouvir que ele falasse “a minha rebeldia tá aí”.

Arthur – Mas e o caráter político? O que que é esse caráter político no rap hoje?

LK – Eu acho o seguinte. Tem muita gente que não liga mais nisso. Muitos grupos que assim já nem se ligam em caráter político. Não tão nem aí mesmo. Eles querem fazer entretenimento, música. É isso, música pra dançar e tal. Cara, é válido. Eu sou meio chato. Eu sempre tento resgatar isso, sacolé.

A conversa girou em torno basicamente dentro dessas questões.”



Figura 14 - O Som do Tempo – depoimento 3030 (dir. Arthur Moura)

## **O contraditório discurso da profissionalização**

Juntamente com esses grupos vieram novas formas de distribuição, propaganda e marketing. A mercantilização do rap deu-se ao longo de um processo paulatino onde as formas de mercado foram desenvolvidas no interior da própria cultura e num segundo momento transmutado como cultura de massa. Podemos observar este fato na construção da necessidade da profissionalização no rap. Um texto de 2010, “Nem todos serão MC’s”, elucida bem essa questão.

Os que "vencem" no hip-hop não possuem só o dom ou talento, qualidades que, em muitos casos - na minha opinião -, nascem com a pessoa. Acredito que existem os predestinados no hip-hop, pessoas que vieram ao mundo para cantar, tocar, dançar ou grafitar, e que não seriam capazes de fazer nenhuma outra coisa tão bem quanto tais expressões artísticas. Alguns raros privilegiados, mais iluminados, nascem com mais de um destes "dons" altamente desenvolvidos.

É preciso reconhecer que nem todos no hip-hop serão MCs, DJs, B.boys ou grafiteiros. Nem todos os adeptos terão qualidade para passar pela peneira, cada vez mais rigorosa, de tais manifestações artísticas. E, mesmo numa suposição utópica de que todos tenham talento à altura, nunca haverá espaço suficiente para todos os milhões de jovens brasileiros que sonham em viver do hip-hop, seja cantando ou tocando rap, dançando breaking ou fazendo graffiti. Com a consolidação da cultura hip-hop, o profissionalismo se faz cada vez mais necessário, em todos os sentidos. E esta nova realidade exige que, além dos agentes artísticos, a cultura de rua também tenha seus próprios profissionais em outras áreas. Infelizmente, poucas pessoas perceberam isso.

O hip-hop brasileiro precisa, também, formar seus próprios engenheiros de som, designers, coreógrafos, cenógrafos, maestros, figurinistas, estilistas e produtores culturais. Precisa de jornalistas, escritores, cineastas, fotógrafos, relações públicas, profissionais de marketing e assessores de imprensa. Acima de tudo, o hip-hop precisa de advogados, administradores de empresas, economistas, professores, pesquisadores, historiadores e até parlamentares, entre inúmeras outras funções. Para combater o tal "sistema" não é preciso ignorá-lo, mas sim usá-lo a favor dos princípios em que se acredita, ou seja, tomá-lo de assalto - no melhor sentido da palavra, segundo o conceito da verdadeira malandragem (estudar e trabalhar). E, com mais de duas décadas de existência no Brasil, o hip-hop não pode mais se portar como criança ingênua e birrenta, que recusa a mamadeira mas não quer aprender a usar talheres. A maturidade exige profissionalismo e isso se faz com seriedade, qualificação, conhecimento de causa e jogo de cintura. Enquanto agir de forma amadora, o hip-hop nunca será levado a sério como sempre desejou. (YOSHINAGA, Gilberto. Nem Todos Serão MC's. São Paulo, site Bocada Forte, publicado em 30 de Abril de 2010)

Este texto resume bem a orientação que veio sendo construída no rap carioca e paulista nos últimos dez anos. O espírito empreendedor tem suas bases aí. O texto começa ignorando que a ideia de “predestinado” a algo só pode existir dentro de

condições materiais que proporcione o indivíduo a desenvolver suas habilidades a ponto dele poder fazer nada mais além do que aquilo que se quer e se sabe fazer. Quando não há tais condições materiais e imateriais o predestinado torna-se em indivíduo frustrado pois interrompe em si o desenvolvimento de sua capacidade criativa. A predestinação na verdade não existe. O que existe é o desenvolvimento das capacidades criativas e que na ausência do estímulo a tais capacidades há uma completa anulação do indivíduo na sociedade servindo este apenas como mão-de-obra a algum empreendimento que certamente explorará sua capacidade física alienando o sujeito daquilo que ele mesmo cria.

Em seguida o autor refere-se à peneira cada vez mais seletiva do mercado. O texto funciona como um apelo para que o rap se enquadre nas formas de competição e no jogo burocrático da divisão social do trabalho sem trazer obviamente uma reflexão crítica sobre os processos destrutivos do neoliberalismo na economia e principalmente na cultura Hip Hop. O quinto elemento que se refere é o conhecimento. Esta categoria, por sua vez, ganha uma importância administrativa e instrumental longe da crítica à sociedade capitalista.

O conhecimento é a categoria de maior importância na cultura Hip Hop, pois vem dele a possibilidade de avanço nas lutas sociais pela emancipação do gênero humano, vem dele também o aprimoramento dos demais elementos, o graffiti, o rap, o DJ e o break. O conhecimento nos coloca a pensar a totalidade de forma articulada, por isso a cultura Hip Hop só faz sentido se os elementos se conectam e produzem num contexto o comum. O fato é que este é hoje o desafio da cultura Hip Hop: articular-se.

Essa peneira que a cada dia seleciona com mais rigidez os muitos candidatos à inserção na cultura é muito próxima da suposta mão invisível que segundo os liberais rege as dinâmicas de mercado e que também seleciona os seus próprios vencedores a partir das suas competências. A inserção nesse lugar extremamente competitivo depende da disposição à competição, sempre acirrada pela disputa da sobrevivência no sistema do capital. Segundo o autor, nem mesmo a mais utópica das concepções admitiria todos que compõe a cultura ou que desejam compor, ou seja, ouvinte, músico, produtor, admirador, simpatizante, beat maker, dj, etc., a ocupar um lugar de destaque no “jogo”, quando na verdade este jogo sustenta-se pela manutenção das disparidades que segregam e distinguem os indivíduos através de funções e posições de poder.

Esse profissionalismo não existe fora dos ordenamentos que estruturam as relações de poder e domínio. Pelo contrário, garante as disparidades sociais. Ainda assim o autor coloca de forma enfática que não encarar esse novo momento é ser anacrônico, ou como sugere, infantil e pseudoprofissional. É fugir de algo irreversível. Agenciar o rap enquanto estrutura de poder de dominação e de mercado, onde existem os cargos, funções e relações prontas como configura as disputas nos campos formais qualificam os rappers a um novo estágio de ascensão. Como se pode observar, a crítica radical ao sistema capitalista passa aos poucos a não orientar as práticas e o pensamento do rap colocando-o num lugar estranho à própria cultura Hip Hop.

### **Voltando à crítica e ao compromisso**

Para que fosse possível tornar-se mercadoria em escala industrial, de massa, o rap teve que não só abandonar práticas e perspectivas de combate e enfrentamento, mas aceitar o projeto de poder alheio reforçando suas bases aqui e ali tendo com isso benefícios irrecusáveis. A forma tosca de se produzir foi substituída por profissionais qualificados que sabem as exatas frequências de cada timbre ao produzir um disco. O profissionalismo passa a ser sinal de amadurecimento. No entanto, por profissionais entende-se também os burocratas. Burocratizou-se o processo de produção aspirando determinadas contrapartidas que passou a fazer parte do jogo. Agora os MC's, Dj's, enfim, toda essa gama, são negociadores, ou como eles mesmos dizem, empresários. Vende-se um beat, contrata-se um show, produz-se uma mercadoria, fecham-se acordos, produzem-se imagens. É o jogo e há de saber jogá-lo. Dentro disso tudo à crítica restou o seu esvaziamento.

O historiador Marc Bloch(2002, p.126) coloca que a crítica deve estar alinhada a um método e a dúvida deve possuir um caráter examinador e que “racionalmente conduzida pode tornar-se um instrumento de conhecimento”. Na ausência de um esforço crítico aliado ao método histórico o que se compromete, segundo Bloch(2002, p.126), são “as grandes tentativas de interpretação”. A crítica, portanto, serve não para neutralizar a emancipação, mas sim potencializar as ações através da superação de contradições que emperram o avanço da luta social e da coletivização dos espaços. O historiador não é o juiz que julga o passado mas aquele que o compreende e interpreta.

Primeiramente é preciso repensar o conceito de crítica, pois ela foi sorrateiramente relegada ao campo negativo na cultura Hip Hop principalmente por rappers do Rio de Janeiro e São Paulo, sendo por isso vista como recalque e elemento a ser evitado para a boa condução do campo das amizades que formam redes de poder longe de pretensões éticas ou formam uma ética a partir de valores de mercado. Isso tudo faz com que a cultura se referencie por elementos individuais e não coletivos enfraquecendo o seu espírito. Consume-se determinado artista e não determinado grupo. Os grupos fragmentaram-se muitas vezes tendo seus componentes incorporados aos sistemas de mercado forjando a sua própria alienação. Nisso as abordagens dos temas caíram de qualidade já que o âmbito da política se fez valer em nível do privado, blindado desde seu lugar a um elemento inofensivo à ordem. Por isso para que a crítica possa existir nesses conformes ela tem que se manifestar como forma-mercadoria. Esta é uma crítica que já está presente no senso comum. Para constatar isso, basta ver, por exemplo, a enxurrada de vídeo-clipes que aproveitou as revoltas de Junho de 2013 e que agora se mostram em suas posições igualmente acríicas e por vezes reacionárias e antiéticas. Veremos isso mais adiante.

A crítica deve priorizar o conjunto dos elementos e não um artista em especial, pois este apenas reproduz em pequena escala (mas que nem por isso deixa de produzir efeitos) o conjunto de valores que por nós deve ser repensado e combatido. Devemos pensar a crítica em nível de sociedade. Produzir uma crítica ao Hip Hop é por isso uma tarefa coletiva. A crítica neste caso serve para reorientar a cultura Hip Hop. Não basta somente situar o Hip Hop em meio ao conjunto de contradições produzidos pela incessante luta entre as classes antagônicas, mas em produzir modificações reais no proceder que recoloca os fundamentos como força motriz das lutas sociais das quais o rap vem se distanciando e para isso devemos resgatar o que de fato vem a ser o compromisso no Hip Hop.

O compromisso, conceito muito utilizado por quase todos que compõe a cultura Hip Hop, é um compromisso social, orgânico, transformador, subversivo. É o compromisso que nos assegura que a ruptura é não só possível, mas desejável e imprescindível de realizar-se como prática. A prática transformadora, popular e revolucionária é o verdadeiro compromisso do Hip Hop. A leitura crítica obviamente diverge do compromisso com os negócios e empresas, com a ascensão social e suas ordens de prestígio e poder, do compromisso consigo mesmo ou no máximo com o seu

próprio grupo ou quando muito como um puro mecanismo retórico. O compromisso é a continuidade da luta e para essa continuidade ser possível é necessária uma análise que nos ofereça uma leitura do estado atual de coisas para que possamos nos situar no campo, neste caso a cultura Hip Hop.

O compromisso se faz perante sua capacidade ou não em enfrentar contradições que impossibilitam a sua liberdade criativa e de organização. O compromisso, portanto, é com a crítica social e com o novo proceder resultado do enfrentamento com tais questões. O compromisso é não só com a construção de novos referenciais e valores, mas também com a rejeição e destruição dos que aí estão como o machismo (um dos principais mecanismos de domínio na cultura Hip Hop muito acobertado e dissimulado na relação entre os próprios artistas), o fetichismo da mercadoria, etc. O compromisso é a favor da popularização dos elementos da cultura e não com a construção e ultra-valorização de líderes, sejam eles MC's ou não, que em última instância se apresentam como “formadores de opinião”.

Por fim, pensemos tudo isso na intenção de refletir sobre como se desenha uma resistência no contemporâneo. A resistência, penso, para ganhar um caráter ruptivo, deve afirmar-se de forma organizada, sistemática a partir de categorias antagônicas às que não desejamos nos sujeitar. Ao mesmo tempo lutando e sendo resistente contra aquilo que não só se delinea nas pequenas e breves fissuras que muitas vezes converge com o próprio aparato que constitui o sujeito moderno capitalista. Essa resistência ruptiva é histórica, coletiva e classista.

# Capítulo II

## O RAP RJ E O CONTEXTO POLÍTICO



Figura 15 - Centro Interativo de Circo – Fundação Progresso (2006 Poetas de Rua, dir. Arthur Moura)

## **A história nos discos**

Nesse capítulo privilegiarei o contexto político do Rap no Rio de Janeiro. Para adentrar nessa conjuntura, falarei inicialmente um pouco sobre a discografia do rap como um registro historiográfico da sua relação com a política de forma mais ampla no Rio de Janeiro. Em 1988 é lançado o LP Hip Hop Cultura de Rua, produzido por Nasi, André Jung (do Ira!), Akira S e Dudu Marote. Esse disco é tido por muitos como o primeiro registro de rap do Brasil. Artistas como Thaíde e DJ Hum, Código 13, MC Jack e O Credo fazem parte do disco. Em paralelo o grupo Consciência Black lançava os Racionais MC's. Os discos são marcos, marcam a reunião e articulação de grupos e produtores para estabelecer e formar as bases de novas linguagens na música e na militância. Por mais que a militância engajada e sistemática desse lugar aos encontros de rua e na formação de grupos o caráter político se preserva nas letras e no tipo de postura que tinham com a sociedade e o seu contexto.

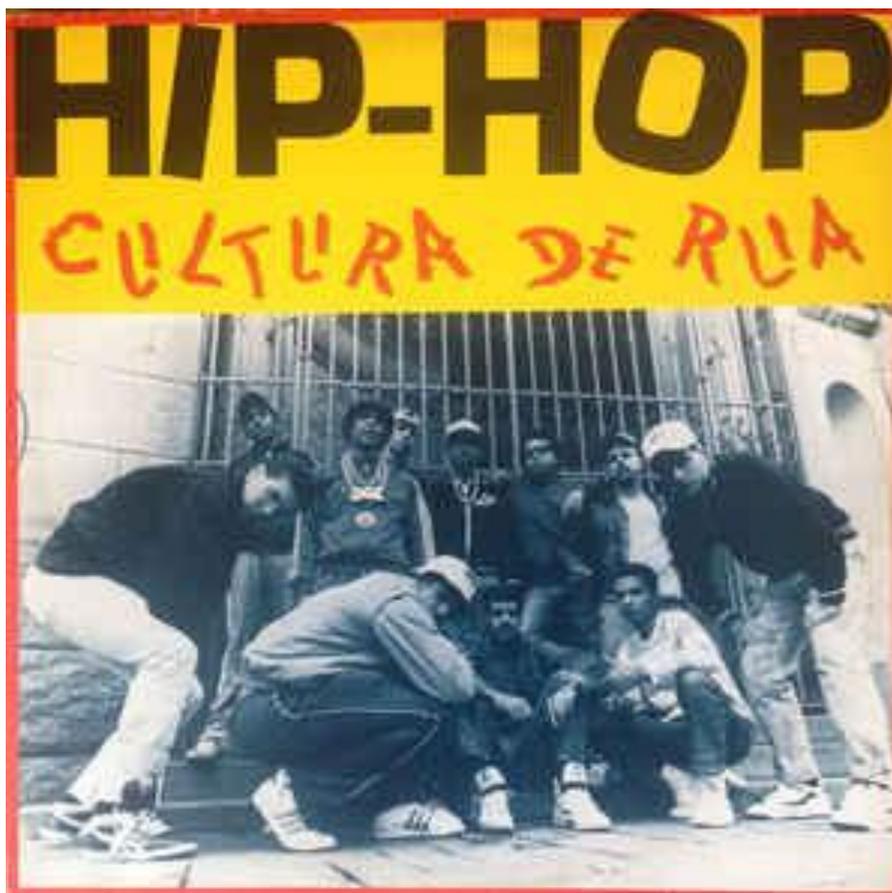


Figura 16 - Capa do disco Cultura de Rua - 1988

No Rio de Janeiro o marco é o disco *Tiro Inicial* lançado em 1993 pelo selo Radical Records produzido por Mayrton Bahia e coordenado pelo CEAP (Centro de Articulação de Populações Marginalizadas). No encarte, afirma o blog *Disco Furado*, “uma frase busca manter a isenção dos grupos quanto a qualquer interpretação do conteúdo de suas letras. Uma orientação do advogado Nehemias Gueiros Jr. contra o risco de possíveis processos.” O disco tem sete faixas e tem os grupos Poesia Sobre Ruínas, Gabriel o Pensador, NAT, Damas do Rap, Geração Futuro, Consciência Urbana e Filhos do Gueto. As letras são denúncias da condição do negro, do trabalhador, enfim, dos setores desprivilegiados. Coloca a guerra existente, mas não se ilude com relação à verdadeira face da polícia e dos bandidos.

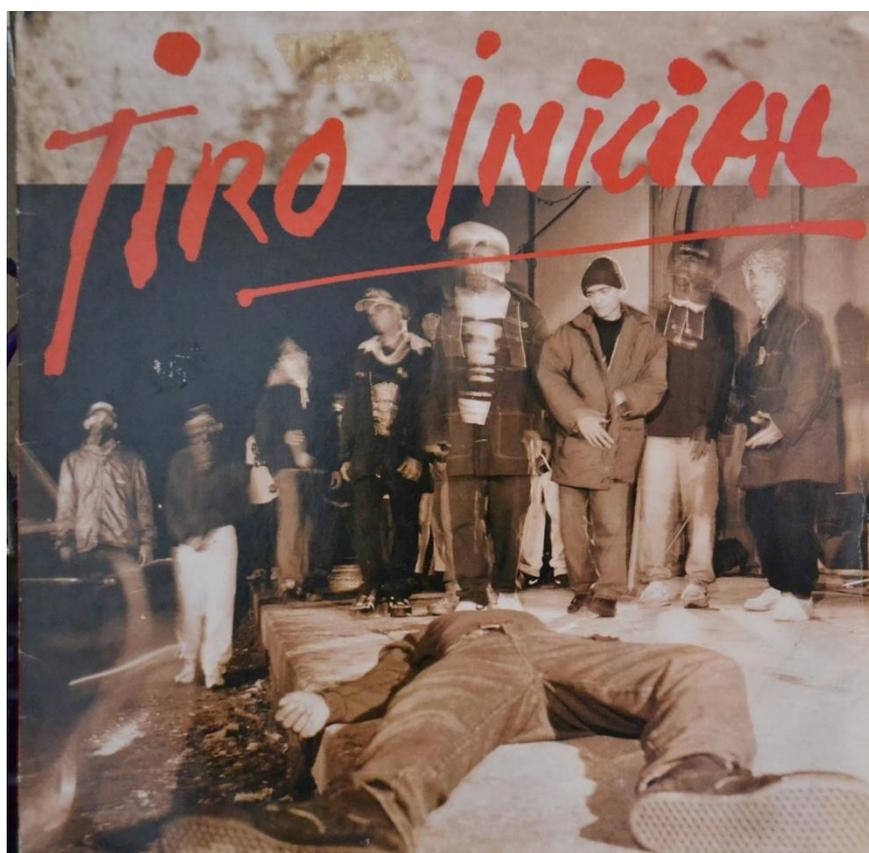


Figura 17 - Capa do disco *Tiro Inicial* - 1993

A faixa que abre denuncia o racismo e sua eficácia social na dominação daqueles que ironicamente são a maioria, mas que devido aos mecanismos da classe dominante se mantém subjugados e precisam olhar a si próprios e identificar suas feições que legitimam sua identidade, comum aos discriminados em meio a um contexto despótico repressor. Em seguida a violência policial e a delinquência juvenil também são abordados, famintos que vagam as noites abandonados e que são sistematicamente

vítimas da violência do Estado. “E aí vai um conselho pra quem é inteligente, nunca discrimine o menor carente. Faça alguma coisa pelos menores carentes!” Há também crítica aos pastores que lucram com a alienação dos fiéis.

O grupo Filhos do Gueto coloca de forma enfática a repressão policial sistemática contra a população: “você pode se dar mal se recusar a um pedido de um policial. De um lado os bandidos, de outro policiais, eu tô tentando descobrir que diferença isso faz” e coloca os policiais como os verdadeiros marginais, são marginais pagos pelo Estado. Ressaltam também o caráter seletivo da justiça. Falam dos métodos da classe trabalhadora como piquetes e greve. E concluem: “O que mais me dá raiva agora eu vou dizer: é que a polícia existe é paga pra nos proteger. Mas não é isso que eu posso observar. Então fica a pergunta: de que lado ela está?” As damas do rap falam de um mundo onde todos são irmãos e superaram as contradições sociais ainda que sem a extinção do Estado.

Em depoimento para o meu filme O Som do Tempo, Gabriel o Pensador coloca a história do disco de forma mais detalhada.

“Na verdade eu comecei a fazer rap bem antes do Tiro Inicial, conheci algumas pessoas no Rio, eram poucas pessoas aqui no Rio que faziam rap. A gente se conheceu eu, o DJ Leandro que hoje tá tocando comigo, Leandro Neurose produtor também, escreve, faz Freestyle, o cara que é o meu DJ sabe tudo de rap. Ele fazia parte do grupo Contexto, o Catra, né, eu comecei antes, mas ele começou também a fazer umas letras e se juntou com o Catra que se chamava Negativo na época e a gente tinha o Tito que também programava a bateria eletrônica. A gente conheceu o Def Yuri que era uma figura importante que me botava maior pilha e a gente era muito amigo e ele tinha boas letras o Ryo Radikal Repz com o Jony que era parceiro do grupo dele e eu morava na Tijuca nessa época então eu, Yuri e Leandro ficávamos muito juntos e o DJ Frias que eu conheci depois e o Tito vieram a ser os meus parceiros de trabalho quando isso virou um trabalho. Em 92 eu lancei “Tô Feliz Matei o Presidente” uma música que foi tocar na rádio, foi censurada, falava do Collor. As pessoas ouviram aquilo como uma grande novidade, o rap em português com aquele tipo de letra. Alguns rappers brasileiros já faziam os seus vinis, tinham acabado de começar também, Racionais, MC Jack, Rafa e os Magrelos e o Thaíde e eu fui lá conhecer a galera fui bem recebido lá em São Paulo. Mas voltando ao Rio a gente sentia falta de uma coisa inclusive comparando com São Paulo a gente sentia falta de mais gente, de mais união, de mais atividades e eu tentei criar uma associação. Associação Atitude Consciente. Foi uma ideia minha junto com o pessoal do movimento negro da articulação e do CEAP e ali eu conheci o MV Bill que alguém trouxe, não me lembro como o Bill chegou, o Buiu, o pessoal do Filhos do Gueto, Artigo 288, Gilmar. Tinha mais alguns assim, acho que, alguns, né, que pararam, o Gilmar já faleceu. Mas essa primeira turma ainda tinha dificuldades de se encontrar, de marcar de se encontrar com frequência. Aquilo não rendeu tanto como eu gostaria, a associação, atividades, bolar coisas, ainda ficou meio solto. Quando eu comecei a fazer rádio e TV em 93 em maio quando eu lancei o disco eu sempre que podia trazia ou o Yuri ou outros caras pra MTV ou outras situações que eu podia mostrar que existia um movimento hip hop por

mais que a gente soubesse que não era um movimento unido como a gente queria. Eu falava sempre isso, movimento hip hop e trazia os caras e tentava fazer. Uma vez o Yuri soltou uma bomba no Por Acaso, programa Por Acaso do Machilini na Niemayer a gente lembra disso até hoje. Eu cantei o FDP, ele cantou uma música Foda-se a Polícia, queria chegar com uma bomba, explodir uma bomba, um cabeção, uma malvina querendo fazer o estilo dele de terror e pânico que ele falava. Mas assim, a galera tentava se juntar. E eu antes de começar a tocar na rádio quando o meu disco saiu tirando o “Eu tô feliz matei o presidente”, quando o disco saiu as minhas músicas tocaram mesmo na rádio e aquilo foi uma febre que pegou rápido assim. Mas antes disso a gente invadia os palcos, pedia pra cantar numa festa dos estudantes da UNE, numa festa do Afro Reggae que também tava começando, na verdade o Afro Reggae era um dos convidados também a gente começou junto. E eu lembro da gente pedir pra cantar mesmo com disquinho instrumental ou às vezes não tinha toca-discos, “ih, não tem toca-disco. Não, tudo bem, vamos no beatbox”. E a gente teve algumas experiências de mostrar pro público que não conhecia o rap como é que era a nossa linguagem. Isso me motivou a insistir a procurar um caminho mais amplo pro meu rap. Eu não assinei com a Kaskatas Records e, São Paulo que eu fui até lá bati na porta, a gravadora dos Racionais que eles iam lançar um disco de quatro músicas nos bailes de rap. E eu perguntei, mas pô, a minha música tocou lá no Rio Tô Feliz eu matei o presidente, eu quero fazer pros outros públicos, ele “pô, a gente não têm essa visão. Aqui vai ser assim”. Eu pensei, abri mão daquele contrato que eu gostaria de fazer por um lado e tentei uma gravadora grande porque eu tinha tido essa experiência de ver que pessoas que não conheciam rap tavam abertas a essa linguagem. E aí não deu outra né. O disco saiu, deu certo, a gente teve depois o meu terceiro disco também abrindo mais portas pro rap meu disco que tocou cachimbo, festa da música, 2345meia78, teve umas quatro músicas tocando forte na rádio. Nessa época as rádios resolveram começar a tocar Racionais mesmo sem que os Racionais tivessem buscando isso, talvez. Mas era uma necessidade do mercado que via o rap crescer lá fora e tinha o Gabriel estourando de novo no terceiro disco e foi buscar outros. Aí tinha Pavilhão 9. O que tinha eles foram botando também pra jogo, entendeu? Isso pra mim foi motivo de orgulho apesar de eu estar um pouco na minha digamos assim com uma linha diferente e assumindo isso mesmo com os vocalistas, com percussão com a parada mais pop ali no show e até pra me sentir livre mesmo, roupas e jeito de comportar. Eu nunca fui muito de imitar ninguém, né. Mas eu sempre me senti orgulhoso por isso pelo caminho que o rap foi construindo. Que é uma soma do meu trabalho, do Racionais com outro estilo mais underground mas que também vendeu milhões, abriu muitas portas, influenciou muita gente, o Thaíde como a gente já citou e os outros do Rio que aos poucos também foram conquistando cada um o seu espaço. E aí chegou o Tiro Inicial. Eu não lembro se o meu disco já tinha saído ou se foi junto, mas foi uma coisa que foi importante pra galera do Rio. Foi um disco que mostrou um pouquinho do estilo de cada um, o pessoal se juntou, fez umas reportagens aquilo que pra nós era raridade, poder falar do trabalho, poder falar o que era rap. Tinha situação que eu fui cantar num show num baile de charme e os caras cortaram o microfone quando viram que o nosso trabalho era rap consciente. Chegamos lá e o microfone estava sem voz. A gente ficou sem voz no palco vendidão, mó vergonha. A gente teve que ir abrindo essas portas devagarzinho mesmo.”



Figura 18 - Making off (foto de Bruno Marques) – gravação do filme O Som do Tempo (2016)

Toda essa política repressiva denunciada pelos grupos no disco Tiro Inicial não é parte de um suposto excesso do Estado contra boa parte da população, mas sim a sua real função na sociedade capitalista. Por isso, para o grupo Geração Futuro “o sistema de racismo é eficaz” e por isso sugere o grupo NAT “mate todos os porcos no poder”. Em verdade, afirma Oliven(2010, p.14) sobre este ponto,

A violência e a tortura com que a polícia tem tradicionalmente tratado as classes populares, longe de se constituírem numa “distorção” devido ao “despreparo” do aparelho de repressão, “tem uma função eminentemente política – no sentido de contribuir para preservar a hegemonia das classes dominantes e assegurar a participação ilusória das classes médias nos ganhos da organização política baseada nessa repressão. O exercício continuado dessa repressão ilegítima consolida as imagens de segurança de status social das classes médias diante da permanente ‘ameaça’ que constitui para elas qualquer ampliação das pautas de participação popular.

A polícia, como ressalta Sousa(2012), desde muito antes da formação do movimento Hip Hop, exerceu repressão sistemática contra toda e qualquer movimentação cultural dos negros. No documentário de 1977 O Negro da Senzala ao Soul realizado pela TV Cultura apresenta essa problemática desde os idos do século XIX quando houve a chamada abolição, mas que do contrário que muitos pensam não incluiu o negro na sociedade de forma igualitária ou mesmo alterou significativamente a sua condição de vida trazendo a problemática para os dias atuais onde o negro ainda permanece sob o estigma das classes perigosas. As culturas de resistência nesse caso são claramente um instrumento nocivo à ordem estabelecida pela sociedade burguesa, que

tem na polícia e nos meios de comunicação (e, claro, na jurisdição burguesa) os aparatos que garantem a hegemonia da classe dominante. Como aponta Campos(2011, p.64) neste caso, “a verdade é que grupos hegemônicos da sociedade sempre trabalharam associados ao Estado para que o controle pudesse ganhar ares de legitimidade”. Isso mostra o caráter de classe do Estado e sua real função na sociedade capitalista.

Os negros adeptos da cultura Soul na década de 80 manifestavam-se nas ruas e nos bailes Black e sofriam constante repressão contra as manifestações produzidas nas ruas pela juventude. Os bailes eram constantemente invadidos pela polícia que associava o movimento negro aos movimentos de esquerda que lutava contra a ditadura civil-militar. Os organizadores dos bailes não raro eram levados ao DOPS mesmo não tendo qualquer relação com a esquerda organizada. Os dançarinos antes mesmo de chegar aos bailes eram revistados e muitas vezes humilhados pelos policiais. Isso fez com que os rappers acentuassem ainda mais o antagonismo entre as forças coercivas e as populações das periferias. A polícia não deixou de agir de forma repressiva com os rappers. Pelo contrário. As manifestações atuais como é o caso das rodas de rima no Rio de Janeiro foram e continuam sendo reprimidas de forma covarde pela prefeitura que utiliza do braço armado para criminalizar o movimento.

### **A criminalização da pobreza e a questão policial**

A criminalização da pobreza é assunto igualmente complexo e na contemporaneidade forma o que Loic Wacquant(1999) denomina “As Prisões da Miséria”, título de sua obra. Sabe-se que a miséria existe sobretudo nos países ditos “desenvolvidos” tornando-se ainda mais evidente em períodos de crise do capitalismo pois dentro dessa dinâmica também acirram-se os confrontos entre as classes que se antagonizam. Essa crise é disparada contra um público previamente determinado que sofrerá remoções, prisões, torturas e assassinatos tendo nas forças coercivas o instrumento letal contra populações inteiras formando uma verdadeira ditadura sobre os pobres.

Para além do recorte de classe faz-se necessário um olhar racial e de gênero, pois os que alimentam as prisões, por exemplo, são geralmente negros, jovens, latinos imigrantes e demais segmentos desprivilegiados. A criminalização generalizada se faz acompanhada do desmonte do estado de bem estar social transformando o Estado numa máquina punitiva, processo que se deu nos Estados Unidos nos idos da década de 60. Segundo Wacquant a construção de um Estado penal obedeceu ao consequente desmonte das políticas sociais do Estado providência que aos poucos a partir da década de 90 do século XX se tornou irrelevante para o interesse dos capitalistas interessados principalmente em alargar os lucros e fazer avançar os mercados. Essa política agiu diretamente sobre a miséria colocando-a como uma das causas do problema sendo por isso preciso administrá-la e muito frequentemente eliminar seus excessos. No Brasil, no entanto, fica difícil admitirmos um possível desmonte do estado de bem estar social, coisa que jamais houve no país visto o caráter predatório do capitalismo no país, altamente excludente e explorador.

A anticordialidade dos manos o qual ressalta Sousa é nada mais que uma tomada de posição por parte do rap que se desenvolveu nas periferias, neste caso as do Estado de São Paulo, mas tão logo espalhou-se para boa parte do país por tornar-se uma referência política para grupos de rap. A este respeito, diz Sousa(2012, p.30):

se o lado “nobre da cidade” elegeu as suas prioridades e identificou o pobre como suspeito preferencial, com o surgimento do rap os pobres vão, igualmente, inventariar muitos motivos para colocar a vida dos boys em suspeição. Cria-se, assim, uma situação de desconfiança mútua que, para os rappers, foi estabelecida pelo preconceito das elites e mascarada pelos apelos de entendimento e harmonia social da “democracia racial.

Mais uma vez é importante ressaltar que as contradições sociais apontadas pelos grupos do disco Tiro Inicial, não são uma exceção ou qualquer tipo de desvirtuamento de alguns policiais com relação a uma conduta desejável pela sociedade. Isso nos antecipa a uma série de equívocos muitas vezes perpetrados pela esquerda burocrática tendo como alvo de disputas as corporações policiais como setores propensos a uma transformação ou possível humanização ou reforma o que se mostra como elemento de alienação e convergência com interesses repressivos despolitizando o sentido da luta. Essa é a lógica de funcionamento da própria corporação. Isso mostra que a relação da polícia com as favelas não é outra senão o controle da população através do medo e ameaças constantes contra a integridade da classe trabalhadora o que se mostra

absolutamente visível em ações diárias das polícias contra moradores de favelas a pretexto de um cínico combate ao tráfico de drogas.

Por isso não podemos tratar a questão policial como um problema de determinado indivíduo que desvirtuou-se das normas da corporação. E se pensarmos a nível individual o policial perde a capacidade de conceituar os termos e as coisas para a construção de bases argumentativas sólidas por obedecer e concordar com um regime de submissão, onde há uma certa concessão de poder advinda de escalas hierárquicas superiores que emanam do alto nada mais do que ordens. A ordem é fator inquestionável, pois ao ver dos superiores aquele que a recebe deve apenas executar os movimentos de forma milimetricamente pensada por quem detém o poder de mando. O policial ao passo que executa ações já determinadas previamente perpetua o sistema de dominação em diversas escalas. Por isso concordamos com Viana(1996) quando diz que

De nada adianta apresentar propostas como o aumento dos salários, a melhoria das “condições de trabalho”, implementação da pena de morte, etc., pois o aumento de salário nunca levará os agentes policiais ao cume da pirâmide social; a melhoria das “condições de trabalho” significa melhoramento nos meios de repressão que, certamente, continuarão, em muitos casos, sendo usados de forma contrária ao que se propõe e também para fins político-repressivos; a pena de morte não significa combate à criminalidade e sim aos criminosos. As duas primeiras medidas podem ser implementadas e, no caso da primeira, é bastante importante, pois pode contribuir com a diminuição da corrupção no sistema policial. Entretanto, essas reformas não são suficientes para resolver o problema da violência policial e/ou o problema da criminalidade. Isto ocorre por que tais reformas não chegam até as raízes da violência policial, pois a questão policial é uma questão social. (...) A violência policial, mais especificamente, também atinge os setores mais empobrecidos da sociedade, pois o policiais como indivíduos e o sistema policial como um todo não visa os grandes criminosos, que roubam milhões, lucram com o narcotráfico, etc., mas apenas aqueles que são vítimas desse processo através da pobreza, miséria, desemprego.

Mesmo diante de toda a constatação prática e teórica da condição de inimigo de classe, a polícia é um dos setores em disputa entre a esquerda partidária. Essa negociação tem fins práticos na disputa eleitoral, pois no dia a dia nenhum policial se coloca favorável às pautas da esquerda no máximo adaptando-se a discursos progressistas que não busca nenhum tipo de rompimento com a sociedade atual. Estes setores que disputam as forças repressivas tem como meta fundamental o acesso direto ao Estado colocando em prática no máximo políticas de cunho reformista. São relações igualmente degeneradas.

Outro fator a ser pensado é a repressão aos usuários de drogas. A ação policial sobre os usuários de drogas é sobretudo política e no ato da repressão toma-se conta do seu teor moral e preconceituoso e, claro, autoritário. O policial, ou aquele que reprime, vê-se embuído de toda legitimidade não só para reprimir o usuário, mas também em humilhar e ameaçar aquele que é reprimido. Pretende-se nesse movimento atribuir as responsabilidades de todas as mazelas do universo das drogas ao usuário.

Ora, será que a polícia, ou se quiser o Estado, manifesta-se tão somente como órgão que reprime atos supostamente ilegais? Essa é uma questão basilar e todo morador de periferia observa sistematicamente o contrário. Ou seja, aquele que reprime é peça fundamental na manutenção do tráfico manifestando-se na prática como uma das facções que gerem a indústria das drogas. A polícia também é fonte imprescindível ao abastecimento de armas para o tráfico da cidade do Rio de Janeiro. A corrupção longe de ser uma disfunção do sistema policial é a engrenagem que faz a polícia funcionar. Não há tráfico sem a polícia. Ela é peça fundamental no esquema. A função repressora age em conformidade com a política empreendedora das drogas, seja de caráter legal ou não. Todas as favelas que mantêm o tráfico de drogas atuam em conformidade com as polícias, seja federal, civil ou militar. E essa não é uma política sustentada pelas patentes rasas. Todo esquema de poder tem ligação direta com as altas patentes e burocracias estatais. Por isso, pensamos ser esta também função do aparato repressor, não havendo nenhuma contradição na sua conduta social.

Dessa forma, não é raro o usuário deparar-se com um conjunto de viaturas negociando o arrego nas bocas de fumo. Isso é muito comum. E aquele mesmo policial que administra o tráfico dá dura no usuário e responsabiliza-o por financiar o tráfico e pela conseqüente violência que resulta desse processo. As polícias e exércitos não estão nas favelas com a função de neutralizar ou eliminar o tráfico de drogas. Pelo contrário. O Estado ao mesmo tempo em que controla os moradores é força imprescindível na manutenção das atividades do comércio de drogas. A polícia militar mantém relações históricas na manutenção dessas atividades sendo também a própria polícia responsável por regular tais atividades em serviços operacionais como, por exemplo, ações contra usuários e não raro a droga apreendida volta a circular no varejo. Ou seja, neste ponto é importante notar a imprescindibilidade da polícia como participante ativa das atividades do mercado de drogas.

Tem-se tornado urgente pensar a atuação policial em diferentes esferas da sociedade. A violência é abertamente permitida em favelas e demais regiões pobres, sendo a presença sistemática das forças repressivas a representação direta do Estado nessas regiões. A dominação através das armas não deixa dúvidas de quem manda na cidade. As polícias recebem investimentos maciços em treinamento, centros de inteligência, bombas e todo tipo de armamento, sem contar, claro, com estímulos pagos em gratificações. Na gestão da ex-presidente Dilma, por exemplo, houve forte investimento nas forças repressivas como forma de garantir os eventos internacionais servindo como importante fator de criminalização e desmobilização dos movimentos combativos de esquerda. No entanto, é preciso muito mais que armas e cães treinados para manter o total domínio sobre a população pobre. Este domínio mesmo que mantido em última instância pelo aparato coercitivo tem suas causas na economia que determina toda forma organizativa do Estado e da sociedade através de leis e sistema financeiro.

A herança da ditadura civil-militar se apresenta claramente na própria formação subjetiva do policial militar, historicamente o carrasco dos invisíveis. Se antes o inimigo maior era o comunismo hoje é o lutador social, a classe trabalhadora, o lumpem proletariado e as culturas de resistência. Esses policiais são estranhamente ex-desempregados, ex-trabalhadores assalariados, negros ou brancos pobres, homens, jovens. Talvez aí resida a complexidade da contradição, pois muitas vezes o confundimos também como um trabalhador, condição esta não reservada aos agentes da repressão.

## **A história continua**

Em 1999 foi lançado o disco Hip Hop pelo Rio produzido por Def Yuri, Tito Gomes, Kleber França e Paulo Jevaux. As letras também denunciavam a forma como a classe dominante enxerga os rappers. Em Rap de Guerra do grupo Ryo Radikal Repz a letra diz:

Somos citados na coluna do jornal  
como criolos revoltados, meninos maus, sensacional,  
do nosso ponto de vista mais uma parte que aparece  
dessa máquina racista.  
Mas não podemos falar, não podemos pensar  
Tudo por culpa da maldita censura  
Então segura o peso pesado, ritmo e poder  
Um manifesto falado, deu pra entender?  
Porque não somos brancos manifestando com a cara pintada  
Isso é direito?

O disco foi um empreendimento independente e não contou com grandes produtores como foi o caso do Tiro Inicial. As dificuldades para o lançamento foram, portanto, ainda maiores visto que àquela altura lançar um trabalho seguia parâmetros outros não tendo, por exemplo, o elemento internet como forte aliado dos produtores independentes. Em texto divulgado em 2003, afirma Def Yuri:

Lembro que a correria começou no meio de setembro. Em dezembro o Hip Hop pelo Rio estava indo para o forno. Foi um dos últimos trabalhos a seguir para o forno já com a previsão de chegar na volta do recesso em 1999 - segunda semana de janeiro. A expectativa era intensa, eu praticamente não dormia direito. Enquanto o material não chegava, eu passava o tempo divulgando o trabalho para fora do Rio de Janeiro: cartas, telefonemas, sinais de fumaça... Quando o material chegou, foi uma emoção indescritível. Foi como eu falei em um documentário: depois de tanto tempo eu jamais poderia prever que o meu primeiro trabalho seria criado e produzido por mim mesmo, e que isso atenderia não só aos meus anseios como aos de todos os adeptos dessa cultura de rua. É bom frisar que o espaço entre a primeira coletânea feita no Rio de Janeiro e o Hip Hop pelo Rio foram de cerca de seis anos. Isso mesmo, seis longos anos!

A distribuição era algo importante e assim relata Def Yuri sobre como fazia:

Enfim, chegava a etapa de distribuição. Dividi o Rio de Janeiro em regiões e cada grupo se responsabilizava por uma. Mas isso era mais um problema. Como em muitos casos, no meio musical, as pessoas não têm idéia que um CD não é o fim e sim a estaca zero de toda uma movimentação, alguns pensavam em botar o boi na sombra e esperar alguma grande gravadora aparecer com um contrato de milhões, adiantamentos exagerados e blá, blá, blá. A minha não era essa. Eu sempre dei valor a todas as dificuldades pelas quais passei e não iria me deixar levar por delírios imediatistas. Para vocês, leitores, terem uma idéia das dificuldades das 30 pessoas envolvidas diretamente, afirmo que uns cinco

faziam a movimentação pesada - e olha que estou sendo legal! O que eu gastei de sola de sapato vocês não tem idéia. Mochila nas costas com várias caixas e lá ia o Def. Determinado a cumprir a minha principal meta, que era criar um fato que mudasse por completo algumas questões envolvendo o Hip Hop. Enquanto corria para fazer a distribuição, pensava em como poderia fazer um lançamento que repercutisse.

E continua:

Rompemos várias barreiras, mas as principais foram: 1) A cobertura da mídia aberta e independente. 2) O apoio da Prefeitura do Rio de Janeiro - pela primeira vez um órgão público possibilitava a realização de um evento de Hip Hop, fato que nunca tinha acontecido devido, em grande parte, ao preconceito. Mas o prefeito e a equipe, na época, encararam esse desafio. Sábado, dia 24 de julho de 1999, nos Arcos da Lapa, foi realizado o maior evento de Hip Hop ao ar livre que o Rio de Janeiro já viu com as participações de Thaide e DJ Hum, GOG, Marcelo D2, Cambio Negro, Mister Zoy e Perigo Zona Sul, Jigaboo, o GBCR (Gang de Break Consciente da Rocinha) e um convidado especial: a Banda Afro Reggae. Estes somaram-se aos participantes da coletânea, grupos de tradição no Rio de Janeiro como: Filhos do Gueto, Ryo Radikal Repz, Contexto, e novos talentos que foram revelados pela coletânea como Juízo Crítico (ganhador do prêmio Hutus 2000, categoria demo), Disciplina Urbana, Manifesto 021, Tito, Cooperativa, DJ Cleston. Foram quase 10 horas ininterruptas de shows com as mais diferentes vertentes musicais e ideológicas do Hip Hop, sem nenhum tipo de veto à letras ou coisas parecidas, fatos corriqueiros no Hip Hop. O show contou com a apresentação do ator Maurício Gonçalves.

Um elemento muito importante na análise de Yuri é o hiato que existiu entre o lançamento do Tiro Inicial e o Hip Hop pelo Rio de cerca de seis anos! É impensável algo nesse sentido hoje visto o ultra-produtivismo dos grupos de rap. Por outro lado as coletâneas ou mixtapes são raras no entanto marcantes como as coletâneas Iky's Tape volume 1 e 2 e a mixtape Munhoz e Prof. M. Stereo beats e rimas volume 1.

Em seguida, em 2001 Marcelo D2 apresenta a coletânea Hip Hop Rio. Participam do disco Marcelo D2, Esquadrão Zona Norte, Mahal, Três Pretos, Inumanos, Speed e Black Alien, Don Negrone, BNegão, DJ Negralha, Artigo 331 e Núcleo Sucata Sound. O disco tem uma qualidade particular pela diversidade dos grupos destacando a singularidade do rap carioca com letras metafóricas e com rápido jogo de palavras como é o caso de Black Alien e Speed, o caráter identitário do Rio de Janeiro com o rap que vem das ruas com o grupo Negaativa, a luta pela superação de contradições como forma de não estagnar a vida com Três Pretos, críticas contundentes em MCs emergentes de Mahal, Inumanos com sua estética inconfundível e rimas pesadas com Esquadrão Zona Norte em pleno contexto de guerra no Rio de Janeiro. Esse cenário de guerra também é

ressaltado pelo extinto grupo Artigo 331 que fala da Zona Norte como um território dominado por bandidos.

A seguir destaco alguns trechos de entrevistas que realizei onde os próprios personagens que também fazem parte do Hip Hop Rio falam sobre suas vidas e o contexto do rap em geral, eventos, produção, etc.

**Marcelo D2** – Eu comecei a fazer rap, cara, em 1991. 91 foi a minha primeira experiência em escrever e eu tinha visto Thaíde e DJ Hum na televisão cantando no Faustão que hoje em dia nego tanto fala que rap não pode tá no Faustão, mas eu comecei porque o Thaíde tava no Faustão e eu vi ele dançando break com a galera, achei demais aquilo. Eu já andava de skate, já tinha um contato com o rap americano, mas nunca tinha visto nada nacional, achei aquilo demais. Bom, naquela época era muito difícil porque hoje em dia essa... hoje em dia as pessoas têm computador. De uma certa maneira o rap é uma música eletrônica, né. Então na época não tinha, era difícil de fazer rap, cara. Era muito difícil de fazer, de encontrar base, tinha poucas pessoas fazendo. Acho que essa dificuldade dessa década de 90, cara teve uma certa importância pelo, do jeito que se criou aquela geração ali, sabe. A minha geração, cara, era geração de fazer festival, de fazer festa de encontros, né cara. Tinha o CDD que era o encontro lá da Cidade de Deus que o Bill já fazia lá em noventa e tal. Tinha poucos lugares que tocava rap. O rap naquela época era sim música de gueto mesmo, sacoé. Gueto que eu digo não de favela. De gueto, dum grupo muito pequeno. Devia ter vinte pessoas que faziam isso no Rio de Janeiro, era difícil de achar gente e principalmente de achar público, né cara.

**Slow da BF** – Quando eu comecei a fazer esse tipo de rap esse funk, que parecia mais rap do que funk, eu fui me sentindo meio solitário porque eu via os outros fazendo aquele rap, aquele funk bem tradicional, bem funk mesmo e eu vi que o meu ia por outro caminho. Foi o casamento perfeito. Quando eu fiquei sabendo que no Rio tinha uma galera que tava fazendo um outro tipo de funk, e essa primeira geração do hip hop carioca que conheci não fiz parte mas conheci, o falecido Lord Sá, falecido Gilmar, falecido Nino rap, MV Bill, que era o Alex, Gabriel, essa galera começou a fazer o rap que ainda tinha aquela parada de cantar nos bailes funks. Pra quem não sabe a gente dançava break, a galera dançava break no baile funk. Não tinha baile de rap. Não tinha baile de hip hop. E a galera cantava o rap no baile funk. Então em um determinado momento esse rap se dividiu. Quem gostava de funk começou a dançar funk, cantar funk. Quem gostava de não cantar aquele funk nem dançar aquele funk começou a dançar break e a cantar rap. O hip hop é uma parada muito dinâmica. Ele nasceu sem a gente saber como. Ninguém vai poder chegar pra mim e falar, por exemplo, como São Paulo que quer botar marcos também pra mim é uma furada esse São Paulo centrismo, “ah, nasceu em tal lugar”. Não. Isso é uma parada impossível pra mim. Eu nunca vou saber te falar aonde nasceu o rap no Rio, aonde nasceu o break. É uma explosão que surgiu em vários pontos. Tem um amigo meu Cacau Amaral que ele fala que em 1982 ele ia num baile funk, ele era meio punk, mas ele ia no baile do Recreativo Caxiense e tinha um cara que dançava break. Um cara dançava numa roda em 82! Então se os caras se reuniam na São Bento em 89, 88 e esse cara? Como é que ele se encaixa?

**Shackal** – Meu nome é Shackal, trabalho com hip hop desde 1991 eu acho... 90, 91. Participei da ATCON, Associação Atitude Consciente onde tinha os grupos de rap, tinha o Buiu da Doze, Gabriel o Pensador, MV Bill que na verdade não era nem MV Bill, era Geração Futuro que era o Bill, o DJ TR e o Michel, as Damas do Rap, a MC Mi que na verdade canta com o Bill, era molecote, era criancinha ainda já tava no movimento fazendo hip hop, já tava envolvida com a história. Porra, Gaspar do Filhos do Gueto. É... deixa eu ver mais quem... Nando E do Disciplina Urbana. Participei do primeiro, acho que do segundo e do terceiro CDD que era um evento de hip hop bem no comecinho do rap no Rio de Janeiro aonde as pessoas não gostavam de rap, ninguém gostava de ouvir rap, neguinho mandava desligar o rádio, falava que rap era som de preto revoltado e o Bill na correria dele pra produzir esse evento junto com as outras bandas e esse evento era feito na Cidade de Deus. Foi lá que eu tive o meu primeiro contato na verdade com o hip hop que já fazia funk e já tinha um certo envolvimento com a música negra, Black music, tal, que meu irmão também... isso passou de família, de pai pra filho, entendeu? E assim, produzi o Voz Ativa, o Maré Voz Ativa que acho que foi o primeiro grande evento de hip hop do Rio de Janeiro depois do CDD porque o CDD era um puta evento, né! Porque era feito na guerrilha, mas ele não tinha uma estrutura. Eu consegui produzir na Maré no dia 22 de abril de 1995 o primeiro Voz Ativa que foi... botar um palco 12 x 8 com divulgação, com transporte, com um puta som, com iluminação, uma parada profissional, entendeu? E assim, de lá pra cá, sei lá, participei do disco Hip Hop Rio do Marcelo D2, participei do Zoeira, vi o começo da Batalha do Real, Marechal, Aori, toquei com o Racionais, participei de algumas coisas com o Thaíde, inclusive a Liga (Shackal se refere à Liga dos MC's). Pô, eu tenho muito orgulho de ter feito parte de uma banda chamado Três Pretos, entendeu, que foi onde eu aprendi muito com Damien Seth, Mistério, Aori, Mohamed Malok. E assim, a gente já tocou no Rio assim em boa parte do cenário carioca, entendeu? E hoje eu costumo dizer que teve uma galera que trabalhou pra fazer o banquete pra uma galera tá ganhando dinheiro hoje, entendeu? Eu acho que assim, eu não tenho nenhum tipo de rancor ou de pá de tá tocando ou não. Eu faço aquilo que eu quero, do jeito que eu quero e Deus só dá ao homem a mochila que ele pode carregar.



Figura 19 - O Som do Tempo – depoimento Shackal (dir. Arthur Moura)



Figura 20 - O Som do Tempo – depoimento Slow da BF (dir. Arthur Moura)

## **A palavra tensiona o espaço**

Há muita produção audiovisual na cultura hip hop. O audiovisual é uma das principais ferramentas de comunicação na cultura. Apesar de um crescente aumento das produções como clipes (principalmente), documentários e até mesmo reality shows de MC's que compõe todo esse universo, houve também uso igualmente grande dessa ferramenta para alcançar público a todo custo resultando em produções questionáveis. A banalização do uso das imagens é um dos principais artifícios para se construir uma determinada concepção de artista, do artista presente em tempo real, mesmo que em redes virtuais. Dessa forma, as imagens servem para explanar não somente os conteúdos produzidos por um determinado rapper, mas suas aspirações pessoais sobre determinado evento, as eventualidades de sua vida pessoal, amorosa, ou seu ciclo de amigos e parceiros o seu dia a dia na banalidade das ações cotidianas, mas que viram marketing. Neste caso a imagem não se restringe somente ao cinema. O rap criou os seus próprios cineastas e produtores e isso o coloca em vantagem com relação a busca por independência ao mesmo tempo em que o posiciona em conflito com o mercado sendo preciso pensar o audiovisual e problematiza-lo, pois para além de produzir, seus produtores devem pensar o fazer e aqueles que assistem devem olhá-lo com criticidade, pois assim saberá distinguir e decodificar melhor as produções e mecânicas produtivas e suas intenções.

Os clipes e também os documentários ajudam a construir os referenciais da cultura afirmando com isso sua história e estrutura, seus valores e estratégias de vida. Filmes como *A Palavra que me Leva Além*, histórias do Hip Hop Carioca, de Emílio Domingos, Bianca Brandão e Luísa Pitanga, de 2000, mostra uma geração entre eles Shackal, Dom Negrone, Damien Seth e Mistério, Mahal, Shawlin, Marcelo D2, MC Marechal, Aori, Anfetaminas, Damas do Rap, num duro processo de afirmação da cultura juntamente com as contradições que os moviam adiante. Uma cena marcante desse filme é a parte em que Shackal passeia pela sua área na Vila Pinheirinho, Complexo do Alemão, e observa as disparidades entre o seu bairro e o bairro vizinho destacando que quando há falta de luz em seu bairro vê-se as luzes do outro bairro normalmente acesas numa clara distinção social entre os que têm e os que não têm.

Em *L.A.P.A.*, de 2008, de Emílio Domingos e Cavi Borges a cena do rap ganhou outras proporções, apesar de mostrar uma cena centralizada no bairro. Há filmes que

pensam determinada carreira, como é o caso de *A Lírica Bereta*, de Ton Gadioli, filme sobre *Black Alien*.

Para além dos videoclipes, o hip hop também se apropriou do cinema propriamente dito (não somente fazendo uso de parte de sua linguagem num campo não necessariamente cinematográfico, como é o caso de videoclipes, videorelease e demais campos do audiovisual) produzindo em sua maioria documentários. O documentário surge na cena com intuito de construir narrativas a partir da vivência e experiência dos atores da cultura urbana muitas vezes produzido por pessoas oriundas do Hip Hop ou com alguma relação com a cultura. Os próprios atores da cena se viram obrigados a lidar com filmagem e edição desde cedo para não depender de terceiros que pudesse influenciar negativamente na arte produzida. A produção de documentários sobre Hip Hop proporcionou também uma continuidade em observar o trajeto dos atores da cultura ao longo do tempo como é o caso do meu filme *Poetas de Rua*, de 2009 e agora *O Som do Tempo* de 2017 que somando os dois acompanha treze anos da cena do rap na cidade do Rio de Janeiro.

A produção cinematográfica continua sendo um processo extremamente caro sendo, portanto, controlado por uma fatia muito específica da sociedade. Àqueles que não estão inseridos nesse nicho resta organizar-se ou custear suas próprias produções do seu bolso com recursos materiais escassos. Mesmo o filme pronto após muitas vezes anos de trabalho nada garante que ele circulará nos circuitos cinematográficos. O processo produtivo necessita de redes para escoar sua produção. Produzir um filme sem recursos é estimulante no sentido de reconhecer em nós a capacidade que temos de ser independentes de determinados setores, mas é facilmente transformado em sobretrabalho, ou seja, em exploração. O fazer cinema de forma independente ao grande mercado industrial ao mesmo tempo em que é uma necessidade do cineasta independente torna-se também num trunfo para outros mercados que precisam de mão-de-obra qualificada, mas que ao mesmo tempo não dispõe de recursos para pagar devidamente o artista. Essas são questões muito comuns no âmbito da produção cinematográfica.

Os eventos e articulações de segmentos e coletivos destacaram-se não só em regiões centrais do Rio de Janeiro, mas principalmente em favelas e territórios periféricos para assim consequentemente ganhar praticamente os principais bairros e municípios do Estado do Rio de Janeiro. No final dos anos 90 e início dos anos 2000,

seus atores situados em regiões periféricas trazem em seus discursos não a vontade de se ajustar a um contexto que sistematicamente os rejeitam, mas em formar seus próprios clãs ou crews e articular-se em prol do crescimento do Hip Hop como cultura de rua, combativa e distinta dos meios comerciais. Mesmo os rappers mais preocupados com o mercado, como é o caso de Marcelo D2, são indissociáveis ao contexto periférico e seus valores, como a independência de ação e a afirmação de um novo ethos na cena do rap. As ações políticas dessa cena periférica estão relacionadas diretamente a ativação da voz daquele que não compõe os grandes meios de comunicação e que se vê ofuscado por tais mecanismos, no qual no máximo são interpretados segundo posições muito pouco precisas sobre a realidade do observado. O Hip Hop como cultura de rua não só coloca em disputa a palavra, mas a estimula, ensina aquele que tem algo a dizer a se expressar em público. Por isso a prática do freestyle foi uma verdadeira escola que formou dezenas de MC's na Lapa na época do CIC e da Batalha do Real. Dropê, MV Hemp, Lepô, Gil Metralha, Dropê mais sinistro, Ramonzin, Sheep, Negra Rê, Maomé, Loco, Kelson, Bebel Du Gueto, Coé, Nissin, Papo Reto, André Ramiro, Chapadão, Beleza, Bocão, Airá, Zé Bolinho só para citar alguns exemplos.

A palavra como potência emancipatória, por mais contraditória que possa ser, existe somente se falada, articulada e propagada aos que precisam ouvir teses distintas das hegemônicas. A palavra tensiona o espaço. A combatividade se dá neste aspecto fundamentalmente. O trabalho no rap se dá através da palavra. Por mais que o caráter político dessa combatividade seja confuso ou misturado a outros valores sua afirmação como conceito próprio dos que falam (e não só dos competentes que produzem os discursos especializados) evidencia cada vez mais um panorama político do qual não se pode fugir quando se diz o que se pensa, quando se improvisa ou quando se grava uma letra. O cotidiano das relações e a realidade material que guarda em si o caráter da dificuldade são os principais alimentos das palavras que se expressam nas ruas. É este um dos principais sentidos do documentário “A Palavra que me Leva Além”. Sobre o filme, diz Emílio:

A Palavra que me Leva Além foi a minha experiência em termos de filme com o universo hip hop. Foi o meu primeiro filme na verdade. É o resultado um pouco da minha relação com o pessoal do hip hop aqui do Rio. Essa relação começou em 1994. Aqui quando eu fazia graduação nesse instituto, aqui no IFCS da UFRJ, um amigo de curso chegou e disse: `Emílio, eu sei que você se interessa por música negra e a menina que canta no meu coral é uma figura que

você tem que conhecer porque ela canta num grupo de rap'. Essa menina era a Edd Wheeler do grupo Damas do Rap. Eu entrei em contato com ela pelo telefone e aí ela me falou que haviam reuniões de pessoas ligadas ao hip hop. Bom, tinha o Def Yuri, o MV Bill novo pra caramba, tinha o Gaspa, a Ed visizu (confirmar), Nando E. Me parecia que eram as primeiras reuniões do grupo e as discussões eram muito focadas na questão da identidade negra, das questões sociais do hip hop. A violência policial, discriminação. Então o assunto das músicas, das letras era muito associado a isso. (Emílio Domingos, entrevista realizada por Arthur Moura, 24 de fevereiro de 2015)

E continua:

Existiam muitos grupos. Essas pessoas que iam nessas reuniões elas tinham os seus grupos, cada um tinha o seu grupo. Havia acabado de sair o disco Tiro Inicial que é considerado o primeiro disco de hip hop do Rio de Janeiro. É uma coletânea com vários grupos. O nome dessa reunião então, dessa organização em que as pessoas se encontravam pra discutir o futuro do hip hop, a cena hip hop em 94 chamava-se ATCON (Associação Atitude Consciente). Eu acho que ela foi fundamental ali como um elemento aglutinador da cena. Ali eu percebi que tinham pessoas fazendo hip hop no Rio de Janeiro inteiro. Rio Comprido, na Baixada, Cidade de Deus. Foi bem animador pra mim conhecer aquilo ali porque eu tinha realmente interesse de saber se existia essa cena aqui no Rio de Janeiro. Eu desconhecia, né. (...) E meu interesse inicial era muito por conta das letras. Por causa do universo lírico. Quais eram os temas, quais eram as questões que essas pessoas estavam discutindo em suas letras.

Percebe-se que a cena do rap nunca deixou de existir, mas conformou-se de forma distinta ao longo do tempo com públicos diferentes. A sua veiculação a princípio se deu quando os MC's começaram a ter mais possibilidade de gravar suas composições e isso foi proporcionado quando os instrumentais, ou seja, as bases de rap ganharam um caráter próprio. Foi quando começou o processo de formação de produtores e beatmakers na cena. O filme de Emílio mostra já naquela época produtores como Damien Seth mostrando como se faz um beat num teclado com funções limitadas. As bases que chegavam no início eram gringas e vinham em vinis que muitas vezes só podiam ser reproduzidas por DJ's que tinham a aparelhagem específica. Marcelo D2 ressalta a dificuldade de se ter, por exemplo, uma MPC (equipamento eletrônico utilizado na produção de bases de rap), e que só adquiriu uma quando já tinha vendido disco de platina. É no final da década de 90 e início dos anos 2000 que se formam produtores, beatmakers e DJ's como Damien Seth, DJ Rodrigues, DJ Castro, DJ Babão, DJ Érik Scratch, Iky Castinho, Papatinho e muitos outros. O ato de samplear tem além de um caráter de resgate de músicas e obras do passado dar prosseguimento ao caráter político da arte produzida claro que adequado ao seu tempo. O sampler, afirma Giordano, "muito mais que artefato tecnológico, consiste em um dispositivo político de

resistência à expropriação cultural e de subversão das fronteiras que partilham o audível e o inaudível, a música e o ruído, a gramática e o dialeto, o centro e a periferia.”

Dessa forma, o filme de Emílio Domingos também se insere no contexto de produção do rap e como estes beatmakers produziam, como é possível ver na cena em que Damien Seth sampleando Miles Davis.



Figura 21 – Damien Seth – Cena do Filme “A Palavra que me Leva Além” de Emílio Domingos, Bianca Brandão e Luísa Pitanga

### **De onde vem a resistência**

Mesmo diante de inúmeras contradições, segmentos do rap mantém como foco de resistência a afirmação política de ser negro tendo a cultura como instrumento de luta ao mesmo tempo em que a utiliza como forma de ascensão social. Muitos desses segmentos são oriundos de favelas. Também neste caso, as favelas são territórios importantes a ser estudados.

Entender o processo de favelização do Rio de Janeiro nos coloca a pensar primeiramente a formação dos quilombos. Segundo Campos(2012), estes territórios transmutaram-se em favelas e hoje representam para a república o mesmo que os quilombos representaram para o império. O autor nos coloca essa problemática (e muitas outras) traçando uma relação direta com o período Imperial quando o negro era nada mais que uma mercadoria servindo como força motriz aos lucros empresariais e do Estado. O autor nos coloca, sobretudo, o papel do Estado e sua capacidade em manter-se fiel aos seus próprios princípios: dominar a classe trabalhadora com o uso da coerção e manter os escravos sob domínio e como força produtiva.

É preciso colocar que a escravidão obviamente não se deu sem resistência. A formação dos quilombos foi imprescindível não só para os negros fugidos, mas também para brancos pobres. Resgatar o debate político sobre essa época tira o negro do lugar de vítima, colocando-o como ator social que contribuiu, por exemplo, no desenvolvimento das cidades e nos processos de luta pela sua emancipação. Por isso, o estudo sobre os quilombos nos faz pensar o surgimento das favelas e do que hoje se denomina “classes perigosas”, sendo que neste caso “sem dúvida, o estigma, apesar de ser generalizado, atinge, sobremaneira, o negro e, de modo mais virulento, o negro favelado”, diz Campos(2012, p.63). Segundo Guimarães (2001, p.80) a expressão “classes perigosas”,

“(…) num sentido de um conjunto social formado à margem da sociedade civil, surgiu na primeira metade do século XIX, num período em que a superpopulação relativa ou o exército industrial de reserva, segundo a acepção de Marx, atingia proporções extremas na Inglaterra, quando esse país vivia a fase ‘juvenil da Revolução Industrial’.” (Cecília Coimbra, Operação Rio o mito das classes perigosas)

O domínio sobre estes territórios relacionam-se de maneira geral com os grandes mercados internacionais e nos últimos anos vemos que o viés tem sido os eventos internacionais como a Copa do Mundo e em 2016 as Olimpíadas. O que notamos sobretudo na virada do século XX é uma crescente liberalização dos processos sociais e econômico principalmente no que diz respeito à transformação da cidade do Rio de Janeiro num grande e propício local para os grandes negócios capitalistas. Dessa forma a cidade tornou-se cada vez mais controlada e restrita às classes privilegiadas para o fortalecimento do capital e de sua agenda. Segundo Vainer(1999), a cidade tornou-se uma pátria, uma empresa e uma mercadoria. Isso implicou investimentos não só no que o Estado denominou “revitalização da cidade”, mas no aparelhamento das forças armadas, pois na prática seria impossível revitalizar a cidade para o capital sem a coerção física contra os moradores despejados e transformações tão bruscas no modo de vida dos cariocas.

Na região Portuária, por exemplo, muitas ocupações de moradores sem teto foram brutalmente expulsas por policiais militares, oficiais, bombeiros e a guarda municipal. Em alguns casos, como é possível constatar no documentário de Vladimir Seixas, “Atrás da Porta”, a prefeitura destinou caminhões de lixo para transportar os poucos pertences dos moradores que foram despejados de forma brutal. Neste filme é possível ver claramente a articulação do Estado na retirada de centenas de famílias e a consequente criminalização dos militantes. Em seu novo filme “Vozerio”, Vladimir

mostra, entre outros, a ação do Estado contra a Aldeia Maracanã, que na disputa por uma cidade a favor do capital tornou-se alvo da especulação tema também tratado por Carlos Vainer em diversos textos.

Outro segmento que sofre diretamente as ações das polícias são os movimentos sociais. Tem-se observado ao longo dos anos 2000 com a crescente cultura das ocupações urbanas de praças, universidades, centros comerciais e imóveis a serviço da especulação a livre ação da polícia não só em desarticular como também em neutralizar qualquer manifestação que tenha caráter combativo. Não há nada que possa frear a atuação das polícias. Os agentes da repressão veem-se absolutamente livres para praticar homicídios e prisões, ameaças e torturas. É a especialização prática da polícia política ao longo do tempo. Os mesmos policiais que exterminam lutadores sociais são chamados de heróis pela mídia burguesa que empurra goela abaixo a necessidade de tais ações. A mídia cumpre papel fundamental nesse massacre.

Toda essa condição além de colocar o lutador social num lugar de extrema desvantagem nos coloca a pensar formas possíveis de enfrentamento e resistência, pois nada mais confuso que nos condicionar à conciliação entre classes. Hoje em 2017 o que se vê é muito mais uma explanação direta das exigências da direita e o crescimento do fascismo. Há diversos prisioneiros políticos, como Rafael Braga, Igor Mendes e mais recentemente militantes do MTST foram presos na greve geral do dia 28 de abril de 2017. Isso sem contar com os cabeças raspadas quando da vinda do ex-presidente Obama ao Brasil para negociar as riquezas do pré-sal em 2011. Há muitos julgamentos e processos contra ativistas, militantes, etc. Nesse sentido compartilho da seguinte análise do camarada Fernando Calado:

Como a burguesia nacional e a esquerda partidária insistiram em manter os fundamentos macroeconômicos básicos do neoliberalismo, sob um altíssimo custo social amortizado a duras penas por gambiarras populistas, a partir de 2011 pudemos assistir a uma crescente revolta de setores em geral com o atual estado de indiferença à desigualdade alarmante. Para sufocá-los, recorre-se ao velho modismo da promoção de limpezas étnicas, autoritarismo e preconceitos desagregadores, que inflamem um contra o outro e assim abafem o horizonte classista claramente colocado. Está em curso a repetição do erro histórico dos projetos genocidas redentores da espécie humana, perspectiva incomparável com o que pretendemos no mundo e, por tal, sinônimo de profundo alerta. (Fernando Calado, p.6, malucada)

## **A formação do rap independente**

Em 1991, Speed (Claudio Márcio de Souza), DJ Rodrigues e Gustavo de Almeida, àquela época conhecido como Bulletproof, se conhecem em Niterói. As pistas de skate e praças reunia parte da juventude proporcionando trocas culturais. Naquela época, a pista virou um ponto de troca de conhecimentos musicais. As pessoas chegavam com novidades de bandas de fora com fitas k-7 e ali passavam adiante as novidades do momento. Foi nessa época que começou o SpeedFreaks com DJ Rodrigues, Speed Gonzales e BulletProof. Speed, no documentário Mr. Niterói: a lírica bereta, explica que “nessa época só tinha rap old school, que era o pessoal de São Paulo que fazia rap old school e o pessoal aqui no Rio tinha um pessoal que fazia com banda e tudo e a gente começou a fazer com dois MC’s e um DJ.” A banda SpeedFreak durou de 92 a 96 e trouxe ao cenário musical do rap uma nova proposta de sonoridade, assim como uma pegada política diferente da capital paulista.

Em 1996 Black Alien entra para o Planet Hemp e mais tarde em 99 volta o projeto com Speed, mas agora como a dupla Black Alien & Speed e vão para São Paulo novamente em busca de se apresentar e produzir um disco com Carlinho Bartolini. “Em 99, a gente se mudou pra São Paulo, diz Black Alien, tipo músico tentando a vida mesmo, aquela coisa. Tipo com uma mão na frente e a outra atrás, fomos. E aí nessa época antes de ir pra São Paulo a gente decidiu que ia ser Black Alien e Speed.” O ritmo da dupla era frenético e segundo Speed

Fazia tudo assim. Escrevia, gravava, memorizava, cada um na sua casa ou na rua andando, ou saindo pra balada e dentro do carro a gente já ia... Sabia que ensaiando assim dentro do carro, coloca a base aê, pô, já bebendo, indo pras boates e pras festas e ensaiando dentro do carro. Esse era o nosso ensaio. A gente não chegava a ensaiar em estúdio. Nossa vida era uma festa todo dia. Uma festa que eu digo, sempre a gente saía e isso impregnava a música assim. A música tinha um humor assim, que refletia com espontaneidade o nosso jeito de viver a vida. (Mr. Niterói: a Lírica Bereta. Diretor: Ton Gadioli. Rio de Janeiro, 2012)

Ao final da década de 90, a dupla já conquistara espaço no eixo Rio – São Paulo despertando também o interesse de Carlo Bartolini, produtor musical. O produtor junto com empresários do ramo musical se articularam para produzir um trabalho com mais “peso”, assessorado e direcionado a um mercado mais amplo. Carlo Bartolini já trabalhou com diversos artistas brasileiros, como Os Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Nando Reis, Sepultura, Charlie Brown Jr., Cássia Eller, Ira!, Pavilhão

9, Otto e Jorge Benjor. Alex Cecci, um dos empresários da época, explica melhor como foi parte desse processo.

Todo esse tempo que eles moraram aqui em casa foi em consequência do interesse do Carlinho Bartolini em produzir o disco deles. Então eles ficaram morando em casa e produzindo o disco no Carlinho Bartolini na Granja Viana. E muitas vezes eu que levava os caras pra lá e trazia (...) no estágio de produção desse disco que foi o disco que sucedeu essa demo. Que até então era uma demo esse disco que tava na nossa mão. Então eles entraram em estúdio com Carlinho Bartolini que tinha um bom know how em conseguir extrair timbres fortes e criar umas texturas diferenciadas e eu achava... nós achávamos, e eles também, que o som deles requereria isso, né? Fugir dos padrões do hip hop comum ou cair nas mãos dos produtores do hip hop comum na oportunidade. Era uma coisa que tava meio engatinhando ainda. Era pobre, né? E a cena do Rio de Janeiro sempre foi uma cena um pouco mais superior que a de São Paulo, porque a música da periferia do Rio de Janeiro é o funk, não é o hip hop. Então a música lá é mais elitizada do que aqui. Porque aqui é a música da periferia. Então sempre teve um nível superior. (Alex “Don KB” Cecci – empresário do ramo musical. Mr. Niterói: a Lírica Bereta. Diretor: Ton Gadioli. Rio de Janeiro, 2012)

Para o empresário, as produções da dupla até então não passava de uma “demo”, mesmo que esta tenha atingido níveis de popularidade internacional e influenciado toda uma geração. As músicas de Black Alien e Speed, assim como outros trabalhos independentes que surgiam, fortaleceu a ideia de não reproduzir a alienação da produção artística. Era preciso, portanto, de algo mais refinado para que a dupla passasse para um outro estágio. Para tal, não poderiam deixar a produção desse novo trabalho nas mãos de quem não entendia ainda do assunto ou que pertencia a um lugar comum. Era preciso fugir de certos padrões a que o rap se identificara durante tanto tempo. Uma das questões centrais era falar de outros assuntos, ser mais livre enquanto temática poética.

O MC paulista Max BO conta como São Paulo recebeu o conteúdo da dupla carioca.

Hoje eu tava bolado do jeito que a minha vida ia, do jeito que a minha vida estava, do jeito que a minha vida ia acabar, Krishna, Budá, Jesus ou Alah...’ Era uns bagulhos que a gente aqui do rap, em SP, tava mais preocupado em reclamar, que a favela tava isso, que a polícia tava aquilo. E aí os caras me vêm com essa história. Era um cotidiano totalmente diferente. A gente, porra, será que essa parada é rap também? Mas era e era muito louco, tá ligado? (Mr. Niterói: a Lírica Bereta. Diretor: Ton Gadioli. Rio de Janeiro, 2012)

Era preciso reclamar menos tentando não abrir mão de certos questionamentos. Estes questionamentos poderiam vir de uma nova forma, mais poética, livre e atraente esteticamente. Num dado momento questionar poderia também não ser teor obrigatório. Com o tempo se construirá uma espécie de campanha entre alguns rappers contra as reclamações.

Nós temos que parar de falar de favelas. Ninguém nasceu pra morar na favela. Deus não meteu ninguém no mundo pra sofrer. Todos nós viemos ao mundo pra andar com carros bonitos, comer bem, beber champagne, chandon, comer caviar. A Barra nos pertence também. Vamos sair do gueto e ir pra Barra, levar o pessoal do gueto pra Barra. Vamos parar de cantar sobre o gueto de vez em quando. Vamos nos conscientizar e invadir a FM, invadir a TV, acabar com os programas de bunda e meter o nosso lá. Vamos parar de fugir e enfrentar a realidade, senão tamos fudidos. (KKcula, A Batalha do Real, 2003.)

### **Adaptando-se à sociedade de consumo**

A sociedade de consumo pensa o cidadão enquanto aquele que se insere ativamente no mercado afim de estabelecer uma relação de acesso aos bens e serviços. A “nova classe média brasileira”, ou seja, parte da classe trabalhadora que conseguiu se inserir nesse mercado criado especificamente para ela, passa a ter importância devido à sua inserção nesse mercado. No entanto, as estratificações continuam, dessa vez de forma ainda mais evidente. A desigualdade que havia antes supostamente deixara de existir devido a essa nova classe ter acesso aos bens de consumo projetado que agora se mostra em perfeita decadência devido aos claros limites das políticas típicas das sociedades democráticas. O protesto que havia passa a ser visto como reflexo de uma insatisfação dessa classe devido à sua marginalização na fatia do mercado que se expandia com força na década de 90. Acompanhando essa ideia, entende-se que o discurso da celebração comemora não mais a participação política na transformação da sociedade dividida em classes, mas à sua inclusão econômica, ainda que submisso ao capital financeiro. O protestar ganha cunho de efemeridade estigmatizando-se como algo ruim, ao passo que pretende-se dar mais atenção às coisas que realmente importam, nesse caso, aos negócios.

Essa expansão econômica não acontece sem o crédito, dispositivo histórico de endividamento da classe trabalhadora. O capital entende então, que quando essas pessoas passam a ter direito a consumir elas tendem a se tornar satisfeitas. Para se ter acesso a essa felicidade, é preciso manter-se na condição de consumidor, ou seja, aquele que contenta-se em comprar algo para satisfazer necessidades que o indivíduo deixou de produzir por si próprio. Ele consome não só o produto, mas todo um conjunto de valores, crenças e subjetividades. A inevitabilidade do mercado, em sua última instância a serviço do sistema capitalista, é reiterada como forma única de vida, tornando a submissão forma natural de se viver.

Esse breve parêntese dialoga com os resultados contemporâneos não só do rap, mas do funk e de muitos outros segmentos musicais que aos poucos foram progressivamente se aproximando das relações de mercado. Traz também uma forma de pensar o que estava sendo construído enquanto segmento independente já àquela época, década de 90 quando Black Alien e Speed interagiam, afim de construir suas próprias identidades. O acesso a bens de consumo certamente foi fator crucial na construção dessa cena alternativa. Mesmo estes bens sendo ainda de difícil acesso, pois àquela altura assim como hoje não estávamos em par de igualdade com nossos vizinhos norteamericanos. Ou seja, era muito difícil ainda àquela época ter acesso a equipamentos e outros bens materiais para produzir. Não havia muitas alternativas se não a experimentação com os equipamentos que se poderia adquirir. Este fator não foi o impedimento para maioria dos MC's que queriam divulgar suas produções, arriscar e propor novas sonoridades. A produção barata, na maioria das vezes feita em casa ou quando melhor em estúdios precários, fez parte do discurso que se formava. Em pouco tempo, as músicas mais baixadas da internet era de um grupo que surgira de forma espontânea chamado Quinto Andar.

## **O Quinto Andar**

O Quinto Andar soube inserir questões que despertaram interesse principalmente entre a juventude. Com letras engraçadas e críticas cantadas por De Leve, MC Marechal, Gato Congelado, Shawlin, Matéria Prima, Lumbriga Tremosa e DJ Castro nas pickups o Quinto Andar ajudou a produzir uma das características do rap independente: o faça você mesmo. Músicas como “Largado” fala de um jovem que não se adapta muito bem aos moldes que a sociedade impõe como saudável. “É o terror da família quando cê cola com a filha só porque cê é largado”, diz a letra. Ele usa chinelo havaianas, não se entrosa muito com a família da namorada, anda de skate e é mal visto nos lugares que entra. A letra é rica em denúncias sobre o estigma social de uma juventude que busca dar outras entonações às coisas e ao mundo. De Leve ironiza algumas das principais situações que muitos dos que ouviram o rap do largado já experimentaram em suas vidas. Dessa forma, estabeleceu-se o diálogo com um novo público, proporcionado pelo acesso à internet já ser mais facilitado ao final da década de 90 e início dos anos 2000 principalmente entre a classe média. Uma liberdade começava a ser conquistada.

O mercado ao mesmo tempo em que aumenta a velocidade das mudanças tecnológicas também barateia o custo para quem deseja adquirir equipamentos que a indústria e o comércio consideram defasados. Na verdade, grande parte dos artistas cariocas e paulistas gravaram suas primeiras experiências sonoras com equipamentos caseiros, baratos e que, conhecendo as possíveis limitações técnicas dos equipamentos, articularam formas para driblar essa aparente desvantagem que estavam transformando a escassez em forma de linguagem. A ressignificação do processo de produção baseado em equipamentos precários fora uma importante saída que permitiu que diversos artistas obtivessem êxito em suas primeiras experiências sonoras como é o caso do Quinto Andar. Não que hoje, dez, vinte anos após esse boom tecnológico as coisas estejam caminhando para mudanças tão radicais no que se refere a esse acesso. Mas os equipamentos de outrora já caíram em desuso pela desnecessidade de se investir numa linguagem tosca. Hoje, os mesmos artistas que gravavam em estúdios precários participam de um processo de produção muito mais avançado e custoso. Assim como ocorreram mudanças no uso dos equipamentos também houve a transformação na sonoridade dos instrumentais, assim como nos timbres de voz dos MC’s, já que novas frequências passou a ser captadas pelas tecnologias mais avançadas.

Esse processo inicial faz parte da memória dos rappers que usaram da escassez para legitimar suas conquistas de hoje e se vangloriar pelo patamar que se encontram. A escassez de ontem contribuiu para que artistas hoje tenham conseguido conquistar espaço. Ainda que o processo de inserção dos grupos de rap tenha caminhado pelo terreno da escassez, hoje estes mesmos grupos não favorecem mais quem arrisca começar da mesma forma. Como veremos adiante, aqueles que outrora afirmavam em suas produções um valor de resistência não só estético, mas político devido ao acesso precário aos equipamentos, ao se fazer valer de alguma forma no mercado readaptam o seu discurso (agora com acesso aos meios de produção menos modestos) para evitar o choque com os interesses dos que hoje pretendem angariar público, poder e prestígio na cena do rap e até mesmo entre aqueles que reivindicam espaço fora dessa mecânica competitiva. Dessa forma o discurso do capital vem ajudar no processo de exclusão das possibilidades. O estranho não é mais bem vindo. A experimentação tampouco. As linguagens tornam-se rígidas e a tecnologia, por não contemplar a todos, torna-se uma aliada dos que tendem a fechar as possibilidades de novos grupos que desejam se inserir na cena. Esse mecanismo não é algo pronto, finalizado. No processo de afirmação ele é sacralizado em confluência com o espetáculo.

Não só o acesso a bens e uma nova linguagem foram os formadores da cena independente. A construção de ideologias foi indispensável. A concepção do largado nasceu, assim como o grupo, fruto de espontaneidade no momento de criação entre os membros do Quinto Andar. Devemos salientar que àquela época não se tinha ainda o enviesamento direto em investir de forma estratégica e sistemática em concepções ideológicas como é o caso do um só caminho. O fato é que é nessa época nasce o que anos depois se conhecerá por ideologias propriamente dito.

A entrada do rapper paulista Kamau para o Quinto Andar é um reflexo da importância de se dialogar com São Paulo. À essa altura, MC Marechal propôs a inclusão de Kamau no grupo e ninguém se opôs. No entanto, a participação de Kamau de forma sólida no grupo praticamente não existiu. O MC já era envolvido com diversos projetos em São Paulo. As conexões são heterodoxas e servem para diversos fins.

Para que não passe ao largo a leitura que fizemos do importante pensador e geógrafo brasileiro Milton Santos, devemos pensar esta nova expressão musical brasileira, ou esse novo mercado musical, como resultado de um grupo próprio de indivíduos que se ligam por uma vivência territorial, e são bastante comprometidos com

ela. São resultados do que Santos descreveria como fluxos. Estas pessoas que em suas músicas tentam descrever a dinâmica da cidade, não o fazem por outro motivo se não por terem de atravessá-la em suas diversas formas, dialogam com outras culturas, do rock a MPB, tem de passar pela periferia e descer ao centro, gerando suas antíteses de uma dialética da contradição social. Seus textos são resultados dessa dinâmica que ganham com a cidade, transposições de sua realidade material, mas também de sua experiência sensorial com o mundo. Eles criam e recriam as letras de seus companheiros, dialogam a ponto de conflitos, unem-se e dividem-se, fazendo o mesmo com o mercado.

Sobre a formação do Quinto Andar, diz De Leve:

**De Leve** – *Eu e Marechal escrevíamos umas paradas na casa dele, mas tudo brincadeira, a gente nem gravava nada.*

**Arthur Moura** – *Isso era em que ano mais ou menos?*

**De Leve** – *Cara, eu posso arriscar que isso era em 1996. Tem tempo, cara. Tem tempo. Existe uma lacuna, tipo assim, hoje em dia você ouve rap, gosta de rap e rapidinho tu grava qualquer coisa. Naquela época não era tão fácil gravar. Eu lembro até que cheguei numa época e tipo assim nego ‘pô, vamos num estúdio um dia!’ Aí eu lembro que, pô, aí eu já fazia de brincadeira, mas não tinha nada gravado, aí depois eu lembro que eu tava pra terminar meu segundo grau. Aí eu larguei um pouco o rap. Larguei porque não era profissão, era só amador. Queria me dedicar ao estudo né, sei lá amanhã, né? Rap era uma parada que nem existia naquela época. Não existia nem cena rap, não existia como ganhar grana com rap. Eu adorava fazer rap, mas pô, e aí? Tem que viver né? Risos*

Em 1999, 2000, o grupo começou a gravar. As gravações eram feitas em um pequeno quarto com um computador velho utilizando um microfone de PC daqueles fininhos que se usava para conversar pela internet. Porém, nem por isso o grupo deixou de ser conhecido. Lembro-me de um dia que fui à casa de um amigo viciado em Metallica, Nightwish e Pantera e pedi a ele que copiasse umas mp3’s para o meu computador (isso aconteceu aproximadamente em 2002) e para minha surpresa aquele roqueiro, que até então eu achava ser um ortodoxo, copiou algumas mp3’s do grupo Quinto Andar para o meu hd. Nessa época o grupo já tinha um nível de divulgação razoável não só eixo Rio – São Paulo, mas começava a ganhar espaço em outros lugares do Brasil.

**Arthur Moura** – *Como vocês fizeram pra divulgar o som?*

**De Leve** – *Então cara, a gente veio do nada, cara! Eu lembro até que eu que fazia essa parada. Eu ficava na internet, eu ficava no Napster com as músicas nossas assim, quatro músicas, a gente tinha quatro ou cinco músicas e eu fazia a busca: ‘Racionais’. Quem tinha Racionais? Ah, usuário tal. Eu ia no cara e conversava com o cara. Pô fulano, você conhece rap do Rio, cara? “Rap do Rio?! Existe?” Existe! Ouve aê! Quinto Andar! Aí nego ouvia, mas mó galera não gostava. Nego tá ouvindo Racionais, cara! Olha só, o cara tá ouvindo Racionais, vai ouvir a gente? Nego ouvia e falava “que merda!”. Foi o maior marketing boca a boca que eu já vi.*

O fato do Quinto Andar ter começado em 2000 com apenas três integrantes e com o passar do tempo ter se tornado um grupo que mesclava MC’s do Rio, Niterói, São Paulo e Belo Horizonte fez parte de um processo de estruturação dentro de uma cena que ainda não tinha bases sólidas. Tal artifício, segundo relato do próprio De Leve, foi uma atitude do Marechal que, inspirado no Wu Tan Clan, precisou expandir o grupo para ter bases mais sólidas. Em relação a isso De Leve diz:

**De Leve** – *Eu não tinha nada contra isso. É maneiro? Neguinho é sangue bom? Demorô, vamo lá então, ué. Eu não tenho nada contra sabe qual é. Nem Tinha.*

**Arthur Moura** – *Mas você não participou de forma efetiva nisso?*

**De Leve** – *Não, cara. Isso não foi tipo, ah todo mundo se conheceu junto não. Isso foi uma coisa dele (Marechal). Ele saiu botando pra dentro e porra... e depois ele picou a mula, cara! E ficou todo mundo dentro de uma parada que ninguém se conhecia direito, cara. (...) Foi uma parada que eu não tive escolha e também nem me oporia na época. Eu nunca tive vontade de me opor e dizer “não, isso aí eu não quero”. Sempre tive vontade tipo assim, vamos fazer uma crew? Pô, vamos, cara. Sempre me amarrei em ter mó galera sabe qual é?*

Essa pequena história serve para ilustrar como era o rap feito pelo grupo a ponto de fazer um roqueiro ouvir “a coisa mais mal feita”, como diz De Leve se referindo à sua própria música. Eles souberam usar o pouco aparato técnico que tinham e transformaram aquilo numa vantagem que funcionou bem, sobretudo na divulgação. Deu certo. O grupo marcou uma época importante no rap nacional. Mesmo não possuindo gravadora, empresários e todo o aparato que um grupo necessita para se inserir num mercado economicamente bem sucedido, isso não impediu que eles criassem o seu próprio segmento e futuramente alguns conseguiriam se inserir num mercado mais sólido.

Nessa época de formação artística, de discurso e estruturação de carreira podemos observar com mais clareza os resultados que hoje analisamos. Que tipo de mercado estava se formando? É possível falar em mercado àquela época? O que ocorreu para haver um alargamento do discurso que antes era predominantemente direto, crítico

incisivo à sociedade e às mazelas que compõem a trama social e que passou a formar o rap que hoje chamamos de alternativo? Mesmo àquela altura, sem lucrar financeiramente com a música (coisa que passou a acontecer somente algum tempo depois, e mesmo assim o resultado financeiro viria muito mais dos poucos shows que da venda de CD's), seria uma negligência não enxergar a formação de um mercado alternativo onde coube à internet papel fundamental. O que fez do Quinto Andar um grupo que mais tarde viria a influenciar diversos jovens que passariam a fazer rap no Brasil? É possível apontar algum tipo de ideologia já nessa época de formação mesmo o grupo estando em período inicial e de descobertas e onde segundo os próprios integrantes pouca coisa ainda estava definida?

Como os recursos materiais àquela altura ainda eram escassos, a única arma que eles tinham eram suas letras, onde retratavam basicamente o cotidiano, de como eram enquanto pessoa e como enxergavam o mundo, suas dificuldades e também seus preconceitos. As críticas também se direcionavam ao próprio rap em que aos poucos estavam se inserindo. Essa crítica interna também passou a ganhar um novo teor que se traduziu bem nas disputas. Em “Já É”, é fácil observar uma crítica aos rap's longos e enfadonhos que, mesmo sendo influência de muitos, não seria seguido como parâmetro. O que se queria era apresentar uma nova proposta lírica, de métrica e rima, assim como novos conteúdos e abordagens. Em “Rimo na Esquerda”, De Leve fala de si mesmo ou daquele rap que estava começando a disputar espaço numa cena até então dominada pelo rap americano? Ainda em “Rimo na Esquerda” o letrista faz uma espécie de apelo para que seu som seja baixado, pois se fosse vender certamente não iria ter êxito naquele momento. “Largado” é uma das faixas mais conhecidas do grupo e realmente caracterizou o estilo de vida que levavam àquela época. Não havendo recursos financeiros, a única forma de se virar era por meio da improvisação. As posições em relação a isso são diversas. Vejamos.

**De Leve** – A idéia era fazer... não era ser non sense, mas era fazer uma parada tipo assim, porra eu posso fazer a música pra nego curtir, sabe qual é? Pra neguinho zuar, pra rir, pra se divertir... e pode ser rap, pode ser manero e não precisa ser disso e daquilo. Posso falar sobre qualquer coisa, posso falar da vizinha. A idéia era essa mesmo, eu tinha essa idéia. Eu acho até que a partir do que a gente fez o jogo mudou, cara. Hoje em dia não é mais assim. O próprio Racionais tem “Mulher Elétrica”, é outras paradas que neguinho aborda. Eu vim falando tema de mulher a vera! A minha primeira música é um tema de mulher. Depois eu vim com “Vai Vendo”, tem “Menstruação”, tem várias paradas e eu faço o mais escroto possível! “Eu quero gatinhas raspadinhas sem calcinhas”. Tema feminino não rolava no rap brasileiro. Eram temas tipo exaltação da mulher negra brasileira. Eu não, brother, eu faço zoação. (...) Cara, eu acho

que a música “Largado”... cara, eu sou amarradão de ter feito essa música, porque essa música ultrapassou umas barreiras doidas por que... a música virou ideologia, como se fosse ideologia. Mas aquilo não era uma ideologia e nem nunca foi.

**Arthur Moura** – Você fez pensando nisso?

**De Leve** – Em ideologia?!

**Arthur Moura** – É.

**De Leve** – Que nada, cara! A música é toda feita em exemplos de coisas que já aconteceram comigo. Ela é toda assim! Tanto é que em nenhum momento da música eu falo em primeira pessoa que eu sou largado. Eu falo assim “é o terror da família quando você cola com a filha só porque tu é largado”. Não eu, eu não falo em mim. São situações, sabe qual é? Não é uma ideologia. É uma parada que você tá sem grana, como é que você sobrevive, sabe qual é? Como é que a gente vive aqui em Niterói, como é que é as paradas. Essa música ficou tão conhecida que parece que é um hino da parada. Eu fico feliz pra caralho, porra! É uma música que eu fiz! Muita gente pergunta “o que você quis dizer?”, eu falo, meu irmão interpreta do seu jeito. Largado não é ideologia, tanto que eu só fiz uma música falando largado, eu não fico falando nas minhas músicas largado, largado... eu tenho mais de cem músicas e tu vai ouvir e não tem isso.

Mesmo não tendo a intenção o Quinto Andar não hesitou em explorar o tema do largado de uma forma mais natural sem afirmar este posicionamento em suas oratórias em shows ou em todas as letras. A forma como o público reagiu a esta proposta também revelou-se proveitosa para que a música tivesse um alcance maior. Com isso, já podemos observar alguns mecanismos que aos poucos iam se mostrando eficazes na elaboração de um novo ethos musical.

## **Da organização**

Engana-se aquele que pensa que não há organização na cultura Hip Hop. As organizações, de caráter amplo e heterogêneo, funcionam como células que impulsionam sob diversos ângulos e forças distintas a direção e os valores que formam a cultura. Ao mesmo tempo isso que denominamos cultura é uma das muitas organizações e expressões que compõe a sociedade. A cultura ao mesmo tempo produz e é produzida, forjada de acordo com a mente daqueles que a pensam e do tempo e lugar que habitam. Essas células são os estúdios de produção e gravação, os eventos e organizações, sound systems, crews e grupos de rap. Todas essas forças e elementos devem ser olhados de muito perto e relacionados entre si.

A partir da organização, grupos, canais de comunicação e estúdios se formaram e os eventos ganharam vida. No Rio de Janeiro grandes eventos marcaram a cultura. O Hutuz, Hip Hop Santa Marta, eventos na CDD (Cidade de Deus), CIC (Centro Interativo de Circo, neste caso o núcleo de vários eventos), Fundisom, Batalha do Real, Liga dos MC's, são alguns dos eventos organizados principalmente por elementos da cena. Boa parte dos eventos preservou, cada qual a sua forma, a interação entre elementos da cultura Hip Hop. No CIC, por exemplo, que rolava na Fundação Progresso tinha aulas de break, graffiti, etc.

O Centro Interativo de Circo contribuiu de forma decisiva na formação de centenas de jovens (e continua em plena atividade em João Pessoa) sendo muitos desses já consolidados na cena cultural, seja do Hip Hop ou da arte circense. O CIC começou na Fundação Progresso na Lapa, Rio de Janeiro. Lá aconteceram as principais batalhas, como A Batalha do Real e Batalha do Conhecimento e eventos como o Reciclando Pensamentos tendo à frente Dropê e MV Hemp. Aqueles que faziam parte da cultura viam no CIC uma extensão da rua pois lá era um lugar onde se podia exercitar o conhecimento através de várias atividades como o graffiti e a dança. Por isso o CIC foi um lugar onde valores foram construídos e discutidos. Gerard Miranda foi uma figura importante nesse processo, pois seu papel principal era, enquanto educador, dar autonomia para MC's que queriam fazer batalhas, cinegrafistas que queriam registrar, etc. Quando do episódio do incêndio, ainda muito controverso, Gerard refundou o CIC em João Pessoa e sua importância na cena paraibana pelo que pude perceber é igualmente grande. O CIC em João Pessoa funciona desde 2007 e suas atividades são

desde o break, cinema, arte circense, oficina de DJ, produção musical, enfim, sendo Gerard a figura central da ong na condição de educador. Consequentemente sua influência extrapola os limites da ong.

No entanto, observa-se que aos poucos os elementos da cultura Hip Hop distanciaram-se no sentido de buscar cada qual a sua independência, muitas vezes institucionalizando-se. É preciso observar os efeitos dessa separação.

O que preponderou do início dos anos 2000 até o presente momento foi o espetáculo das batalhas. As batalhas têm um papel muito mais complexo nos eventos e na cena de uma forma geral. Elas são espaços de formação que requer o contato e a vivência direta nas ruas em rodas de freestyle, desafios e apresentações aproximando o MC do microfone e toda essa simbologia. Grande parte dos MC's que se destacaram no Rio de Janeiro no início passou por alguma batalha. Funkero, Beleza, Gil Metralha, Zé Bolin, MV Hemp, Aori, Negra Rê, Psicopato, Bebel du Gueto, Dom Negrone, Dropê Mais Sinistro, Nissin, Ramonzin e muitos outros são apenas alguns exemplos. E o mais importante, cada MC representa a sua área mostrando na diversidade a força do rap na cidade. Essa diversidade foi possível graças à organização já que com o advento das rodas e a ocupação dos espaços públicos houve um crescimento da cena. Esses espaços de formação têm por função principal multiplicar a quantidade de MC's na cena, assim como oferecer locais de lazer para os jovens, crianças e adultos.

## **O golpe**

A recente ascensão da direita no Brasil tornou-se infortúnio não só aos movimentos de esquerda de base, mas também aos setores neoreformistas ou progressistas como é o caso do PT. A destituição da presidente da república Dilma Rousseff por meios de contornos midiático-empresarial e sobretudo jurídico-institucional em última instância garantido pelo braço armado que tem por função histórica garantir o privilégio de uma ínfima parcela da população detentora dos principais recursos da sociedade, colocou em evidência os novos métodos do poder do capital em não tolerar outro modelo senão o de mercado ultra-liberal.

O modo capitalista é o mais dinâmico dos sistemas até os dias atuais e essa dinâmica é necessariamente marcada por crises. Não existe capitalismo sem crise. A crise não é um elemento externo ou que por conta de alguma variação nas estruturas de poder do Estado tem nisso o real motivo das suas oscilações. A crise pode até se agravar devido a determinadas alterações setoriais na sociedade, mas de um modo geral ela é um elemento constitutivo do sistema e da dinâmica capitalista. O capitalismo, portanto, é a crise.

A conjuntura atual nos força a pensar de forma mais detida sobre os processos históricos recentes relacionando as crises em seus diferentes âmbitos. A crise capitalista de uma forma geral é global, por isso mesmo estrutural visto as interações entre grandes capitais monopolistas. O capital é bom lembrar não possui pátria ou qualquer ligação fiel a um determinado território ou sequer uma ideologia fixa. Ele é um sistema explorador em sua essência e instala-se onde haja maiores condições para sua reprodução. Com a crise de 2008, por exemplo, houve grande mobilidade de capitais para a América Latina o que impulsionou também as políticas de Estado do governo Lula que alternou seu governo entre garantir os grandes lucros empresariais ao passo que também se investiu no suporte social em políticas públicas para as classes mais pobres com o conseqüente aumento do consumo de mercadorias e serviços. Por isso o golpe, tal como se deu contra o governo neopopulista do PT não escapa ao próprio modus operandi do Estado burguês que está longe de garantir a sua sobrevivência por meios meramente legais.

E esse não é um fenômeno isolado historicamente tampouco territorialmente. Sabemos que as ditaduras civil-militar empreenderam uma reorganização da economia e

dos processos produtivos assim como os meios de circulação das mercadorias através do terrorismo de Estado legitimado por parte significativa composta por conservadores em toda América Latina. A atuação e participação direta dos Estados Unidos em ditaduras na América Latina é comprovada e, sobretudo, hoje os golpes se dão a partir de intervenção norte americana.

O que houve de errado se até mesmo o PT, visto por muitos como um partido à esquerda no parlamento burguês e com forte influência na base, cedeu ao golpe? E qual o caráter desse golpe com relação aos passados? Por mais que análises otimistas ao governo PT nos dê a impressão que o avanço no consumo por uma parcela pobre da sociedade foi elemento diferencial na gestão de Lula e Dilma isso só se deu por um momento favorável na economia capitalista através de concessões do capital aos que nada possuem. Há de se prezar pelas políticas de inclusão, mas o que se percebe na prática é a falta de estrutura para, por exemplo, os estudantes das universidades públicas entregue aos poucos à iniciativa privada. É uma questão de tempo até que se esgote o que ainda há de público nas universidades e nos hospitais como é o caso do Hospital Universitário Antônio Pedro (UFF) em Niterói, Rio de Janeiro.

O golpe é nada mais que um mecanismo próprio dos Estados modernos estruturas que são a serviço do acúmulo de poder e dos elementos vitais à economia capitalista. Sem o Estado e toda a sua estrutura institucional e burocrática não há possibilidade do bom funcionamento do capitalismo. Por isso, nada pior que um passado que não passa condenando os vivos a conviver com estruturas de poder há muito inventadas.

As políticas de inclusão não foram mais eficazes que as políticas de exclusão também perpetrada pelo PT. O aparelhamento do aparato repressivo e toda sua estrutura de inteligência nos deu a certeza que o PT não está tão à esquerda assim, pois foi fundamental em 2013 a neutralização dos movimentos sociais combativos em políticas do governo petista em coalizão com partidos como PMDB e outros segmentos conservadores. Em 2013 o Estado foi claro em sua posição não tolerando até mesmo o direito de se organizar minando as organizações interna e externamente.

Os principais grupos, organizações e movimentos foram desestruturados desde dentro por serviços de inteligência da polícia política do Estado. Hoje em 2017 já estão todos, ou pelo menos os “cabeças”, devidamente mapeados e neutralizados juridicamente. Em contrapartida ressurgiu os vermes fascistas manifestando-se com

força em bairros como Copacabana e até mesmo em grandes avenidas em São Paulo. Um dos resultados na prática é que estes que se manifestam contra a corrupção (neste caso resumido a mera existência do PT isentando os reais responsáveis dessa contradição social) garantiram a eleição de muitos conservadores nas prefeituras, câmaras e no parlamento nas eleições de 2016. O vereador mais bem votado no Rio foi um dos elementos da família Bolsonaro e em São Paulo elegeu-se João Doria, um grande empresário, elegendose prefeito e líderes do MBL (Movimento Brasil Livre de caráter conservador e proto-fascista) elegeram-se como vereador com quase 60 mil votos.

O golpe foi uma forma de reorganizar a hegemonia da direita, mas abrindo uma caixa de pandora de movimentos claramente fascistas como é o caso do MBL ou os elementos da família Bolsonaro. Na UNB, por exemplo, aconteceu um ataque fascista na noite de 17 de junho de 2016. Os estudantes foram agredidos verbal e fisicamente com bombas e aparelhos de choque. O grupo fascista tinha como objetivo central desestabilizar a organização dos estudantes de esquerda. O grupo organizou-se pela internet e logo após o ocorrido vazou toda a conversa que tiveram por whatsapp.

A limpeza social já desde antes presente no governo PT poupou esforços e responsabilidade aos setores da direita brasileira. A copa e as olimpíadas, as remoções, as prisões arbitrárias e a conseqüente condenação do Estado aos “movimentos radicais”, o assassinato permanente de moradores das favelas como é o caso do Complexo do Alemão, Rocinha, Acari, o super acúmulo de capital pelas grandes corporações, bancos, a total ausência de reforma agrária, o enobrecimento ou a gentrificação das cidades, enfim, tudo isso foram políticas de Estado enquanto o PT esteve no poder.

O golpe tem um caráter muito mais complexo que os já desgastados discursos midiáticos nos leva a crer. Também não podemos encerrar a compreensão do golpe pelo discurso político governista ou ex-governista vindo das frações da esquerda partidária e demais progressistas, pois estes geralmente encerram-se numa falsa dualidade entre poderes também banalizando nesse sentido o que vem a ser esquerda. As técnicas de golpe de Estado são permanentes, estrutural, e não ausentam-se em períodos de aparente estabilidade econômica, por vezes eclode e outras arrefece. De tempos em tempos e de acordo com a tensão entre as forças o golpe há de se estabelecer. O golpe é sobre a economia, assim como direitos básicos e fundamentais como a própria liberdade política ou simplesmente de ir e vir, enfim, é um golpe social.

Nesses momentos de forte tensão e clara divisão das forças que compõem o campo social, a direita investiu em propaganda midiática utilizando artistas para reafirmar suas políticas que nas eleições de 2014 teve Aécio Neves como candidato a presidência. O movimento Vem pra Rua claramente de direita produziu sua propaganda cooptando MC's da cena do rap no Rio que teve à frente MC Maomé um dos integrantes do grupo Conecrew expressando toda a sua virulência conservadora. A desgastada pauta contra a corrupção junto com todos os estereótipos construídos pela mídia golpista e sobretudo pelas classes dominantes foram os elementos reivindicados pelos MC's. Tudo isso naquele momento ajudou a corroborar o golpe. Diversos artistas do rap do Rio de Janeiro se manifestaram assinando o seguinte manifesto:

Não vamos para rua com a direita!

Recentemente temos observado posicionamentos favoráveis de integrantes da cultura Hip Hop ao movimento “Vem pra Rua”, apoiando e incentivando a adesão a este movimento que teve certa repercussão a partir de passeatas realizadas em diversas cidades do Brasil no dia 15 de Março de 2015. Este movimento liberal e proto-fascista tem como pautas o Impeachment da presidente Dilma, a redução da maioria penal, a terceirização dos serviços, intervenção militar, a criminalização de movimentos populares combativos, a mercantilização da vida, dentre muitas outras pautas de cunho absolutamente antidemocrático e antipopular. Por isso, entendemos que o discurso da “liberdade de expressão” utilizado por muitos MCs e demais agentes da cultura ao mesmo tempo em que tentam se esquivar de responsabilidades diretas sobre os fatos em última instância faz jus às políticas empreendidas por setores empresariais, bancada evangélica, forças armadas e demais segmentos antidemocráticos.

Devemos ressaltar que a cultura Hip Hop ao apoiar este âmbito de disputas políticas fortalece setores que historicamente lutaram e lutam contra os fundamentos da cultura de rua como a luta pela democracia direta, a luta contra o genocídio negro, a luta contra o patriarcado e as lutas a favor das liberdades coletivas e individuais. Outro fator que devemos ressaltar é a intensa luta entre classes antagônicas que se tornou ainda mais evidente a partir de grandes movimentações populares nas Jornadas de Junho de 2013, quando vimos de perto a ação truculenta do Estado contra a população que exigia direitos constantemente tragados pelo grande capital financeiro e pelo Estado democrático de direitos, que se manifesta na prática como Estado de exceção.

Essa luta colocou em crise inclusive a representatividade de partidos de esquerda burocráticos que desde seus lugares fortalecem direta ou indiretamente as políticas de Estado, não se diferenciando na prática de setores conservadores de direita. Por isso, queremos ressaltar que o movimento Hip Hop deve ser livre e para tal deve reaver a luta contra diversas formas de opressão praticadas historicamente pela estrutura do capital e suas formas de poder. **A gente quer ir pra rua, mas não vamos para a rua junto com os militares, não vamos para a rua junto com as armas do Estado.** Quem organiza Rodas de Rima, quem circula favelas, quem circula os meios e os espaços onde tá o Hip Hop sabe que a polícia não é amiga do Hip Hop.

O Hip Hop está aí para questionar essa ordem! Não estamos junto de pessoas que por introjetar o medo construído pelos discursos midiáticos burgueses tornam-se a favor da militarização dos espaços públicos cerceando ainda mais as manifestações culturais da juventude e demais setores populares. Dessa forma, convidamos todos que compõem a cultura Hip Hop a pensar criticamente a conjuntura política atual de forma a nos associar em organizações que se contraponha e efetive na prática ações antagônicas ao conservadorismo burguês.

## Capítulo III

### O problema da ideologia no rap e o fetiche da mercadoria



Figura 22 – MC (autor desconhecido)

## **O fetiche da mercadoria no rap**

No primeiro trabalho que tratei do assunto, trata-se na verdade do capítulo IV do meu TCC, tratei da questão da ideologia no rap a partir de dois elementos que me parecem centrais que são as ideologias do um só caminho do MC Marechal e a rua é noiz do Emicida. São importantes pelo seu trajeto histórico e pela influência que exercem. Tais ideologias, não servem somente como forma de aglutinar ou fortalecer as identidades, mas funcionam como forma de governo e domínio. Nos dois casos, a figura a ser fortalecida é o líder que também funciona como um patronato. Algumas críticas que me foram feitas apontam para uma possível defasagem no debate visto que outras ideologias como as professadas por Ret ou pela Cone Crew afetam de forma mais determinante a juventude. Tenho discordância neste sentido e continuo aqui o debate ainda prezando por uma análise mais detida sobre as ideologias de Marechal e Emicida visto que são influentes na base formando inclusive a subjetividade dos futuros grupos e MC's de rap. Me referi a elas como ideologias de poder e consumo, mas trato aqui de reiterar que este poder está diretamente ligado a fazer curvar os seus adeptos a uma relação de dominação sobretudo de mercado e de respeito a liderança, assim como às formas burocráticas de organização, mas também de interesses subjetivos e de poder de seus principais interlocutores no mundo da arte e na sociedade de uma forma geral. Um trecho do meu TCC (Moura, 2013) ainda me parece ser importante ressaltar por sua atualidade:

A construção de ideologias no hip hop mais especificamente no rap independente parte de um processo onde as práticas de poder são canalizadas para o domínio de uns sobre outros a partir de formulações políticas hierárquicas bem arquitetadas. Quando um se torna predominante em seu segmento a pureza e o controle das produções tornam-se via de regra num cenário escasso onde, por práticas rígidas de sobrevivência, passa a não haver mais lugar para subversão contra a ordem estabelecida, mas sim um diálogo constante com suas instâncias prezando pela manutenção do estado de coisas.

Essa síntese continua válida, corroborada, claro, pela própria estrutura de poder construída pelos MC's-empresários. A arte, diz Frederico (2005:26), “é uma representação que nos conduz a uma realidade diferente de nosso cotidiano”, e quando ela passa a nos conduzir ao senso comum das relações é hora de olhar para dentro e identificar os problemas. Dois elementos centrais são a construção de ideologias no rap e o processo de fetiche da mercadoria.

O fetiche é como se fosse um objeto mágico com poderes sobrenaturais. A carranca, diz Carcanholo (2011:87), é um fetiche “e o fenômeno da mente humana de atribuir poderes à escultura, ao pedaço de madeira, e de tornar o ser humano submisso ou dependente dela é o que caracteriza o fetichismo.” E conclui:

O fetiche parece ter seus poderes derivados da sua própria natureza e não da mente humana ou da sociedade. A dimensão mágica reside no fato de que o que é social aparece como natural. (...) A mercadoria já é, então, um fetiche, e os homens estão subordinados a ela por meio do mercado. Essa subordinação é cada vez maior: quanto mais desenvolvido for o mercado, quanto mais dependentes forem os produtores da existência das relações mercantis.

O fetiche-deus é o dinheiro e na sociedade burguesa o fetiche se dá na própria forma de relação mediada por coisas. A natureza do fetichismo social, diz Alves (2009:115),

como forma de objetividade social é ocultar/obnubilar a raiz social das coisas, isto é, “negar” – no plano da consciência social – o próprio homem que trabalha. Uma sociedade fetichizada – como a sociedade burguesa – tende a ocultar o fundamento ontológico do ser social capitalista: o trabalho humano e a forma social estranhada que o constitui (a relação capital).

É nesse processo de fetiche da mercadoria (ela própria funcional aos modos do fetiche) que nascem as ideologias consentidas a partir do empreendedorismo. Emicida destacou-se como um empreendedor transformando a rua é noiz numa marca, enfim, em algo a ser consumido. Hoje participa de grandes desfiles como São Paulo Fashion Week. Nesse processo, a própria figura do ídolo torna-se ela mesma um fetiche.

As ideologias no rap resultam de um processo de afirmação e construção de redes que aperfeiçoam-se no sentido não só em afirmar determinado segmento de artistas mas pretende também o governo sobre os outros através da construção sistemática de lideranças que se destacaram no cenário. Ao mesmo tempo em que houve o crescimento do rap como estilo musical (ao passo que se secundarizou o rap como instrumento de luta contra as opressões de classe), ocorre também o desenvolvimento e aperfeiçoamento de aparatos e dispositivos de controle no seio da cultura hip hop através, por exemplo, da ideologia da competência onde o Mc serve não só como porta-voz da cultura, mas como parâmetro do gosto e valores sendo uma espécie de chefe a ser obedecido de forma inquestionável, como bem nos parece a figura de Marechal. Nesse caso tais ideologias servem para forjar uma unidade de pensamento e ação. O pensamento é todo ele concebido pelo que possui mais poder e as ações servem como modo de colocar em prática o ethos do grupo. No caso de Marechal que foi com quem

tive mais proximidade por um determinado tempo o grupo deve uma certa lealdade a ele. As dissensões são tratadas com exclusão.

Para Marilena Chaui(2012),

A ideologia da competência pode ser resumida da seguinte maneira: não é qualquer um que pode em qualquer lugar e em qualquer ocasião que pode dizer qualquer coisa a qualquer outro. O discurso competente determina de antemão quem tem o direito de falar e quem deve ouvir, assim como pré-determina os lugares e as circunstâncias em que é permitido falar e ouvir, e define previamente a forma e o conteúdo do que deve ser dito e precisa ser ouvido. Essas distinções têm como fundamento uma distinção principal, aquela que divide socialmente os detentores de um saber ou de um conhecimento (científico, técnico, religioso, político, artístico), que podem falar e têm o direito de mandar e comandar, e os desprovidos de saber, que devem ouvir e obedecer. Numa palavra, a ideologia da competência institui a divisão social entre os competentes, que sabem e por isso mandam, e os incompetentes, que não sabem e por isso obedecem.

As ideologias de um modo geral concentram esforços em ampliar cada vez mais a difusão e aceitação do rap em praticamente todas as camadas sociais. É preciso problematizar a função das ideologias para além da vontade de poder dos seus líderes, pois estes são como fio condutor de um contexto geral e amplo que geralmente não está sob seu controle. As ideologias perpassam desde aspectos revolucionários como os mais egoístas possíveis e dificilmente colocam-se a questionar a si próprios num movimento de superar todo um conjunto de contradições. São por isso fundamentais no que diz respeito a estabelecer redes de negociação entre a cultura hip hop e o capitalismo.

Os rappers precisam vender suas imagens, construir um personagem e cativam o público através da oralidade e gestuais, mas também do espetáculo. Na internet viraram formadores de opinião. É claro que nem todos são formadores, nem querem ser, mas muitos desejam tal lugar. As plataformas de internet são muito utilizadas nesse sentido. Vende-se a imagem, assim como ideologias. O facebook é ainda a rede virtual mais usada, mas também há muitas outras como o twitter, instagram, etc. Mesmo os usuários perdendo horas em redes como o facebook quase não há debate, restringindo-se a comentários breves sobre assuntos variados. Na verdade as redes funcionam como plataformas de publicidade. No caso dos artistas do rap esses comentários servem principalmente como forma a corroborar o que já foi afirmado previamente. Em outras palavras, os comentários são a propaganda da propaganda. Isso impossibilita qualquer debate sobre o tema enunciado não havendo espaço para se confrontar os desacordos.

Por isso, os usuários compreendem que os posts são uma propriedade privada cabendo ao dono autorizar ou não as falas.

As opiniões dos formadores de opinião acompanham o fluxo dos assuntos do momento. Fala-se sobre tudo. Se houve um acidente ou uma catástrofe ambiental ou algum confronto entre manifestantes e a polícia a opinião é impressa em questão de minutos. A reação do público também é instantânea. Mas o que é exatamente um formador de opinião? Os formadores de opinião, diz Márcio Cruz, são pessoas que, por meio da mídia, comunicam juízos sobre temas, fatos, personalidades ou valores a ampla parcela da população ou a um grupo específico.” (A mídia e os formadores de opinião no processo democrático.) Os formadores de opinião também podem ser

peças que influenciam contingentes de pessoas, que levam as massas a concordar com uma dada opinião ou a consumir determinado produto, assistir determinado espetáculo, ler determinada revista ou jornal. Daí que determinadas celebridades cobram caro para associar seu nome, sua voz, seu rosto a um determinado banco, a uma mineradora, a uma fábrica de automóveis ou a uma marca de roupa. (Washington Araújo. O que é um formador de opinião. Observatório da imprensa. 3/11/2009)

O rapper não é só um formador de opinião, mas um influenciador de comportamentos, são lideranças que movimentam a cena política do rap e que afirmam-se também em trabalhos de base em regiões periféricas. As ideologias ao passo que fortalecem as relações na base criam também dispositivos políticos de controle sendo muitas vezes o público-alvo de adolescentes. São ideologias, portanto, afirmativas, de superação e sucesso e que cria identidade.

## **A ideologia do “foda-se e o largado”**

As ideologias no rap variam. Os segmentos conservadores banalizam os conceitos fundamentais da cultura priorizando uma estética sensual na qual a busca pela liberdade transmutou-se em resignação ajustando-se aos anseios do capital. A ideologia do foda-se, muito divulgado pelo grupo Cone Crew Diretoria é um bom exemplo desse caso. O foda-se, ser largado, era não só um estilo de vida para o Quinto Andar, mas um meio denunciar contradições das relações automatizadas das cidades em questão. Maurício do grupo Carta na Manga, um dos entrevistados para esta pesquisa, coloca a questão da seguinte forma:

Na época do De Leve tinha muito essa coisa do estilo foda-se, né? E o foda-se naquela época significava muito essa coisa de você tá querendo questionar qualquer ordem estética, sacou? Tipo, ‘tô falando assim sem papas na língua narrando a minha história sem estar ligado a nenhuma força de poder e sem tipo querer deixar a minha arte limpinha, né cara?’ Hoje o foda-se já tá virando... a linguagem dessa juventude o foda-se é um foda-se de total fuga da realidade. O foda-se como uma proposta não de questionamento da ordem, mas um foda-se de reprodução da ordem, sacou? ‘Vamos mandar um foda-se pra essa ordem e viver drogados porque nós vamos ser mais felizes assim, entendeu? Tudo é foda-se, foda-se. Isso acaba virando em certo sentido um discurso cada vez mais de menino mimado, cara. De um cara que não tem coragem de enfrentar as contradições da sua vida, cara. É escroto. É um foda-se que não é libertador. (Maio/2013)

E ainda sobre o assunto, diz Wallace Carvalho:

Eu acho que isso aí é que é a diferença do ouvinte e a diferença do cara que faz rap. O ouvinte tá amarradão, cara. Ele vai ouvir aquele som lá, vai ouvir o que o cara tá falando, a ideologia do cara e vai achar manero. “Pô, manerão.” E vai achar até que ele se inclui na ideologia do cara. Uma ideologia auto-afirmativa. Mas o cara tá com o microfone na mão falando dele mesmo como se tivesse falando de todo mundo. Mas não, ele tá falando só dele e tá pedindo pra todo mundo falar dele. E neguinho tá falando dele achando que tá falando de si também. E isso é uma estratégia. É uma arma dentro do que o cara se propõe a fazer como ideologia. (...) E aí isso é hierarquia, cara. Isso é governo. O cara tá governando um monte de gente e dizendo o que é bom e o que é ruim dentro do ponto de vista que ele quer fazer na cabeça de cada um. (Maio/2010)

O largado da nova geração é muito mais despretensioso quanto às questões fundamentais que subjuga a própria juventude. O foda-se como fuga da realidade é sustentado muitas vezes pelo corriqueiro uso das drogas, neste caso fundamentalmente a maconha, como um possível elemento de liberdade, ainda que em demasia banalizando seu uso e ignorando os possíveis malefícios da droga. Há um perigo iminente no estímulo ao uso de drogas perpetrado em propagandas altamente sensuais firmado em

construções identitárias, lifestyle e imagens espetaculosas, mas sobretudo nas músicas que mais poderiam se classificar como jingles, pois seguem todo um modelo de marketing e construção estética sempre em direção a vender algo e não em produzir uma certa leitura crítica do uso ou de todas as problemáticas possíveis que envolve a indústria das drogas ou simplesmente no uso exacerbado dela.

O uso da maconha é na maioria das vezes atrelada a um certo refúgio, dado as condições insuportáveis do sistema capitalista. No entanto, em contrapartida não se propõe uma alternativa ao estado de coisas encerrando-se simplesmente no uso como uma afirmação ou como um elemento de rebeldia ou como já dito um estilo de vida, tendo como consequência o completo esvaziamento do sentido cultural e político do uso das drogas. As drogas, segundo Birman, “não são mercadorias como as outras, pois inscrevem em si uma marca de magia que não se pode subestimar. Este traço mágico é justamente aquilo que confere às drogas o seu valor específico, no sentido estrito de seu valor de uso e de troca.” Elas também podem levar a toxicomanias ou perturbações psíquicas. E continua Birman(1997, p.12) sobre a questão das toxicomanias:

As toxicomanias, como perturbações psíquicas e como epidemia, se produzem então num outro ponto da cadeia geopolítica e geoeconômica, onde as drogas perdem qualquer relação de inserção simbólica, histórica e religiosa nos seus campos semânticos de origem. Esvaindo-se de sua inscrição em sistemas rituais, sendo silenciada nos seus poderes metafóricos, as drogas se transformam no seu valor de uso. Ao serem silenciadas de suas potencialidades simbólicas, as drogas se associam agora com os poderes da morte. Por servirem à gana do sujeito pela pura excitabilidade, numa busca desenfreada por aquele da pura excitação, sem o respaldo do seu campo simbólico originário, as drogas funcionam para algo que é da ordem do gozo e não mais do êxtase.

Isso tudo mostra que a música é administrada conforme exigências exteriores. Os temas e tipos de abordagem, o estilo da batida e sua estética passam a existir como catálogos. Quanto mais gostos possa existir maior será o menu das ofertas para os que num tempo de flexibilidade buscam também o exclusivo. A comunicação visa propagar de forma direcionada um produto, uma mensagem, uma ideia, uma mercadoria. Um dos meus entrevistados foi Nissin do grupo Oriente. Ele diz:

Uma das músicas nossas que mais tem exibição no youtube é “Vagabundo e a Dama” que é uma música que fala de amor. Eu acho genial o som. Roteiro de um clipe. Passa de forma sutil uma ideia muito séria. Aí entender o mercado. Sem querer ele fez a parada mas só que entendeu o mercado. Como? Tem um monte de menor ali, sacou? Quem faz uma música boa dentro de certos aspectos pensando, por exemplo... vou dar um exemplo melhor. No disco. No final do

disco eu olhei assim e falei, ‘pô, tá faltando uma música política no disco’. Não tem. Aí eu fiz “Brasil colônia” pra conseguir atingir aquele campo. (...) Eu acho que a produção hoje em dia, essa produção independente tá aprendendo a ganhar dinheiro, por exemplo, não necessariamente com a música, assim a relação de grana. A rapaziada da Cone os moleques tão vendendo boné, blusa a rodo. É produção independente com a música. Então essas formas a galera tá aprendendo a ganhar dinheiro e suprir o que antes... eles tão aprendendo. Como que os caras da gravadora ganhavam dinheiro? Ganhavam assim? Agora a gente vai aprender a ganhar. Entre aspas. Por isso eu acho que não é tão corporativo e completo como os caras são. Tipo, produziu, Brasil inteiro já tá na loja, já tá na rádio, já tá tudo automático e interligado. É um lance ainda mais humano. Que a galera leva. (...) Agora eu sei o que eu tenho pra trocar. Eu tenho tantos acessos por dia no meu site, se eu lançar um vídeo em uma semana ele vai ter tantos mil no youtube e isso é a comprovação física da produção independente. Porque é uma ciência inexata a cultura, né, a música, essas paradas. Então quando você mostra ‘aqui, mano, eu tenho dez mil em uma semana’, você tem físico. Você materializou aquilo. (...) Eu acho que a gente tá inicialmente se aproveitando de um mercado que já existe... venda de blusa, as pessoas já vendem a mil anos. Só que... os grupos de rap eles têm um marketing em um ano eles conseguem ganhar um respeito, uma adesão em um ano que marcas não conseguem em vinte. (...) Então é essa recriação assim que... facebook. São coisas que muitas vezes você vai conversar com um professor de faculdade de comunicação, o cara não vai ter a mínima ideia! O cara vai te dar um projeto quadrado. Essa que é a parada. A gente, essa nova geração que tá portando esse conhecimento, é detentora desse conhecimento, pela vivência que eles têm e muitas vezes pela ignorância das gerações anteriores do novo. (Maio/2012)

Nesse contexto o rap ganha mais visibilidade a partir das suas próprias movimentações de mercado, mas numa busca por algo mais completo a nível de circulação de mercadorias. Entra, então, a mídia como um lugar central também a ser ocupado.

## **O Rap e a mídia**

Os meios de comunicação de massa produzem intensas disputas por trazer todo um espectro de poder útil nesse caso às premissas do capital e dos Estados e de suas políticas de controle. São por isso investidos de toda uma construção política que por não conseguirem separar-se da realidade material dá a esse um caráter fetichista e obtuso relacionando-se com a realidade de forma utilitária e tecnicista. As TV's e os jornais promovem sem qualquer pudor a construção sistemática da negatividade da cultura negra e a afirma como válida somente quando esta assume sua condição máxima de mercadoria. Isso faz com que se construa a imagem do negro dócil, agradecido por partilhar de determinadas redes de poder. Em última instância esta comunicação serve à sociedade do espetáculo (DEBORD, 2003) onde seu reflexo finaliza-se em sua própria imagem.

A comunicação é fator primário que proporcionará a possibilidade de gerar mudanças concretas na sociedade. A comunicação é o que no dia a dia estabelece relações, gerando conflitos e possíveis resoluções. Tomar para si a importância de desenvolver sua materialidade assim como manter em diálogo o desenvolvimento constante de suas bases teóricas nos ajuda a não cairmos em equívocos por buscar antever através de acúmulos, estratégias e debates que nos sejam úteis no processo revolucionário. Aquele que pratica a comunicação, inclusive o capitalista, e não encontra no seu próprio bojo apoio nem conexão de trocas estará facilmente entregue a um processo de criação monótono ou ao rápido desaparecimento.

A internet é por excelência a mídia dos independentes. Na rede, os artistas se criam, forjam-se não totalmente alienados do processo televisivo, pois vêm neste seu último estágio. Entendem o poder da televisão e a buscam conseqüentemente. A televisão é uma espécie de pódio guardado na maioria das vezes para aqueles que tiveram maior aceitação por parte do público e naturalmente um maior investimento da indústria cultural. Esse processo é resultado das boas estatísticas e alcance virtual, mas também dos shows que o grupo ou MC realiza, em suma, do seu poder de venda e influência. Por isso é tão importante as estratégias de venda desenvolvidas ao longo do tempo pelos principais nomes da cena que conseqüentemente se espraiou para os demais segmentos forçando-os a se relacionar ou compactuar com este processo. Forjam-se

carreiras e métodos de construção identitária que também faz parte do processo de mercantilização.

Tudo isso, importante colocar, afirma o caráter político do rap e da cultura Hip Hop, mas mistifica, agora como um dos elementos da cultura, o tensionamento da sociedade. Mesmo fragmentada a classe trabalhadora é força capaz de mobilizar, estreitar relações entre os jovens e muitos adultos que cresceram ouvindo e praticando o rap ou qualquer outro elemento da cultura. Afinal (CAMARGOS, 2015, p.27)

o rap abre espaço para a construção de representações sobre a sociedade brasileira, articulando as narrativas das dores, das visões de mundo, da violência e do racismo presentes na história contemporânea. Ele é uma importante via para adentrarmos no terreno dos conflitos, das tensões e do poder que opera desigualmente na vida social, conduzindo-nos a repensar os processos sócio-históricos no Brasil atual (que, não raro, é visto com pessimismo pelos rappers) e as contradições que o cercam, mesmo quando a difusão do rap está associada, em alguma medida, à indústria cultural (particularmente a do entretenimento) e, por isso, seja tachado de alienante.

Penso que este rap mais que ser tachado de alienante se fez alienar através de um processo de relações e desejos, mas, sobretudo, por uma proposta mais leve e diplomática que não prioriza necessariamente o enfrentamento ou qualquer outro tipo de indisposição com os segmentos hegemônicos. A busca por inclusão aos moldes do consumo levou a muitas concessões. É óbvio que o caráter festivo da cultura Hip Hop e dos eventos de rap de uma maneira em geral também guardam sua importância social. Ora, são nas festas que a cultura ganha mais coesão sendo centros de associação entre grupos e artistas.

E que rap é este então que foi aceito pelas mídias? Ou o que possibilitou essa fusão com a ideologia burguesa? Isso foi possível por uma demanda de ambos segmentos em aparecer e reproduzir cada vez mais na televisão e representar a cultura a partir de um viés reapropriado por valores burgueses. Como afirma Max B.O. em “O Rap e a Mídia” (2014) de Juliana Caroline e Pamella de Souza:

Eu acho que a partir do momento que tem gente que pode representar o Hip Hop e contar a sua realidade independente de qual seja o veículo de comunicação da mídia, o canal de TV ou a emissora, acho que o crescimento dos artistas de rap da arte do Hip Hop também possibilitou isso. Então acho que é normal, é um sinal de que o rap simplesmente seguiu a evolução de todas as outras coisas. Max BO

Legitimar essa relação é papel dos grupos e MC's, produtores, enfim. Estes não acreditam que polemizar seja bom para a cultura, pois o que é mais importante é a

presença dos rappers nas mídias televisivas. O que se faz valer é o escamoteamento das tensões. Por que então aceitar participar, por exemplo, de programas como Fátima Bernardes ou qualquer outro programa-espetáculo como o BBB? O que um grupo de rap faria num programa como este além de responder perguntas vazias? Como bem coloca Bourdieu (1997:16) em Sobre a Televisão, “tenho a impressão de que, ao aceitar participar sem se preocupar em saber se se poderá dizer alguma coisa, revela-se muito claramente que não se está ali para dizer alguma coisa, mas por razões bem outras, sobretudo para se fazer ver e ser visto.”

Tem que ir pra mídia, aparecer, diz um personagem no filme também anteriormente citado. “Quanto mais gente ouvir seu trampo é melhor.”

Para a maioria da cena a ideia de protesto é algo que já se desgastou transformando-se numa espécie de reclamação de caráter negativo. “O discurso de protesto tem que existir sim, mas tem que falar de coisa boa também sabe. O povo da favela já tá cansado de ouvir as mesmas coisas”, afirma um dos personagens do filme O Rap pelo Rap de Pedro Fávoro. Esse discurso é a porta de entrada para legitimar toda forma de mercado e a conseqüente inserção do rap nesse âmbito despolitizando debates cruciais, como, por exemplo, a questão da mídia. Sobre isso diz Sombra:

Falta a gente industrializar essa coisa de vender a música, de vender o nosso visual ‘streetware’. Aquela coisa de fazer o fim lucrativo gerar em torno de nós mesmos que cultuamos essa cultura Hip Hop. E pra isso acontecer a gente tem que estar a cada dia que passa em todos os meios midiáticos possíveis. Seja ele jornal impresso, revista, a mídia da rede social, eu digo a internet, tecnologia avançada, a mídia televisiva, a mídia radiofônica e o corpo a corpo com as pessoas mais do que nunca faz com que isso venha a se expandir.

A indústria cultural aparece aí como elemento que pode até mesmo salvar vidas e não o contrário como geralmente é a regra mostrando muitas vezes uma ingenuidade com relação às reais intenções do projeto industrial cultural. A televisão não mais é uma corporação que deva ser destruída, mas sim apropriada e ocupada, incorporada por estes que agora a reivindicam, seja para participar de um programa de auditório, uma pegadinha, propaganda, ou programa de entrevista e reportagem.

O principal caráter da mídia corporativa é que suas transmissões se colocam com a pretensa posição de neutralidade excluindo a possibilidade do confronto. A ausência do confronto transforma os porta-vozes das notícias em portadores de uma opinião blindada a contraposições. Quando o confronto entre as classes se torna inevitável há

diversos mecanismos discursivos prontos para deslegitimar aquilo que se coloca como revolta. Pois bem. A mídia alternativa, contra-hegemônica torna o confronto evidente, seja retratando todos os excessos possíveis do Estado, seja colocando suas pautas a partir de suas próprias necessidades. A violência é o assunto central de ambas as mídias. A violência é apresentada como espetáculo pela mídia burguesa lançando seus argumentos como aquele que pode determinar todas as regras do jogo. Sua habilidade é tal que consegue transformar a polícia em vítima dos manifestantes! Seu poder de difusão se faz através da repetição. Não raro, a mídia alternativa capta o contexto abrindo o leque para o expectador ser um participante. Essa outra conclusão que podemos chegar ao acessar outros meios de comunicação transforma o enfrentamento em processo necessário nas disputas políticas.

Ora, a mídia que antes via o rap de forma absolutamente negativa e estereotipada produzindo a criminalização dos movimentos de rua principalmente envolvendo negros passa a comportar tais manifestações. E o que dizem os MC's sobre o assunto? Vejamos dois posts a este respeito:

Não tenho nada contra televisão. Não tenho nada contra o SLIM no BBB. Eu vejo até novela, porra!!! O chato é ter tanta coisa relevante acontecendo, e pessoas fazendo alarde pra esse tipo de bobeira... TV é entretenimento. Tranquilo ver, contanto que você tenha senso crítico, e a capacidade mental de saber que aquilo não é a vida. É só uma caixa produzindo ilusão, pra gente rir ou chorar. Não dê a TV uma importancia maior que a que ela tem. É burrice. Vai ler a porra de um livro... depois se tu quiser, pode assistir essa merda de BBB, ou qualquer outra merda. Sabe por que???? Porque você vai estar imune... mas, vá ler a porra de um livro!!!!!! E o malandrão lá, político que rodou com meia tonelada de cocaína no helicóptero???? E essa tal represa no Pará, que não vai criar nada de energia, e que vai tirar a "casa" de um montão de índio???? E essas UPP, que tão matando indiscriminadamente, pelas favelas no rio???? E esse prefeito filho de uma puta, que transformou o rio num "imenso canteiro de obras"???? Nada disso é relevante né... afinal... vai começar o BIG BROTHER!!!!!! Tem um MC!!!!!! É... o gigante acordou. Pena que foi só pra assistir o BBB 14. (Victor Freitas \_Funkero – post de 7 de janeiro de 2014)

Sou da época que meu Sonho era ver o Rap na tv e na rádio, os graffitis nos outdoors, os b.boys num comercial fazendo o que gostam, dançando, grafitando ou rimando e ganhando por isso. Era um sonho imaginar que um dia seria possível viver do que a gente amava e gostava de fazer "mais do que" estudar ou fazer o que o chefe (que olhava feio pelo meu jeito de se vestir) mandava. Mas hoje é muito feio ver pessoas que não entendem bem da onde veio e o que é esse "amor pela cultura" rotulando caras como "vendidos" que se expõem na grande mídia, pessoas que usam a arte que amam e fazem de coração para trabalhar, isto é , acreditam tanto que colocaram suas vidas nessa navalha fina que é trabalhar com arte. A arte pode ser transformador social, como pode ser

entretenimento, e pra mim, se você permanece com suas essências e raízes você pode fazer os 2, sempre com respeito. E independente desse sonho que eu tinha, o Hip-Hop sempre fez seu papel social, e sempre vai continuar fazendo. O hip-hop me ensinou muitas lições de vida, e uma delas é a respeitar tudo e todos, não julgar e sim, aceitar as pessoas como são, e através da prática de uma cultura, trazer algo de bom, se possível transformador para o mundo, e se não, pelo menos me comunicar com o mundo ao redor, e a espalhar uma mensagem positiva. Muitos não vão chegar a ler até aqui, mas se você leu até aqui, é porque você entende o "sonho" e que hoje virou realidade, e por isso muitas críticas chovem contra essa popularização de uma cultura que um dia foi tão "marginalizada". Mas no sonho, era bem o que a gente queria, que ao invés de ver sertanejo, axé na tv, eu queria ver o RAP lá, e não importava qual era, se fosse alguém do RAP tava feliz, pelo menos tava mais próximo do que eu gostava. Então por favor, críticas não constroem nada, quem constrói é quem tá em ação, em movimento. E pra chegar lá, ou onde quer que seja, você tem que estar em movimento. E que nossa cultura Hip-Hop e o RAP continuem sempre em movimento, pra frente e pra cima, invadindo todos os meios de comunicação possíveis para difundir cada vez mais o que a gente acredita: consciência coletiva, paz, amor, união e diversão. (Cabes MC – post de 7 de janeiro de 2014)

Este é um tema que certamente merece um estudo mais detalhado não-apologético a tais adesões mas que observe melhor os porquês desses movimentos entre forças sociais inicialmente tão distintas.

O monopólio da comunicação é também um monopólio dos estímulos e desejos. Os olhares dentro dessa configuração mecânica estão sitiados por fatores econômicos. O processo de monopolização dos meios de comunicação funciona numa complexa trama entre público e privado onde os interesses particulares da burguesia atravessam todos os obstáculos por ser transmitido por frequências igualmente privadas, mesmo que juridicamente estando atrelado ao ordenamento estatal onde supostamente deve servir a todos. A permanência de uma comunicação contrária ao modelo capitalista depende de trocas que façam emergir novas concepções de linguagem e de luta. Para Nildo Viana(2005, p.19-27)

nas sociedades marcadas pela divisão em classes sociais antagônicas e com uma divisão social do trabalho complexa, a linguagem passa a ser perpassada pelos conflitos de classes (Bakhtin, 1990) e pelo que alguns estudiosos chamam de “estratificações sociais da língua” (Guiraud, 1976).

Sendo assim, entendemos que os interesses antagônicos de classe também são presentes na produção das informações, midiaticizadas em sua grande maioria por canais de interesses privados. Não é a toa que grandes empreendimentos da comunicação formam verdadeiros cartéis dentro de uma configuração de mercado extremamente

excludente. A indústria da comunicação funciona como polo de onde se vende desde produtos de beleza até governos e projetos de civilização. Estes estão organizados dentro de uma configuração de mercado, flexibilização, livre competição e circulação de mercadorias. A comunicação independente, por ora dispersa, disposta em células, encontra-se mergulhada em tais contradições, mesmo quando pretensiosamente desligada do que a cerca distinguido-se não só entre os que aceitam a hegemonia do capital e os que são contrários às imposições de mercado, mas entre os que se organizam e os que permanecem distantes dessa possibilidade.

## **O som do tempo**

Uma das questões centrais do filme *O Som do Tempo* é a nova dimensão que alcançou o rap. Para a quase totalidade dos entrevistados o “rap mente aberta” proporcionou – ou mesmo possibilitou, a expansão do gênero principalmente no que diz respeito ao seu novo lugar no mercado. Conclui-se que o cunho político, ou seja, a contestação juntamente com ações propositivas tendo a resistência como caráter não rege e constrói a narrativa do rap, ele faz parte de um campo temático que não necessariamente opta pelo social. Ele faz parte de um dos assuntos que pode vir a ser abordado no rap. Assim, o amor, as dificuldades, as decepções e conquistas fazem parte de uma espécie de cardápio, onde o público pode facilmente acessar o assunto predileto. Isso faz com que o novo público, em sua maioria jovens consumidores, dispense a necessidade de procurar outro estilo que esteja na moda para saciar sua busca por identidade. O rap já oferece artistas que cantam sobre amor, violência, maconha, sucesso e opulência, rua, protesto e política, polícia, etc. Sobre este novo espectro do rap, diz o produtor DuBrown:

Durante um bom tempo eu tô meio que por trás, gravando as pessoas, né cara? Então, quando eu vou fazer a seleção da master, da mixe eu tenho que ouvir as acapelas e tudo. E eu tenho reparado, cara, que a galera têm botado bastantes assuntos, né cara? A galera têm variado bastante. Acho que o pessoal viu que o rap não só é uma ferramenta de cunho de contestação política, mas o rap é uma trilha sonora da sua vida, entendeu velho?

E continua:

Quando você tá triste com alguma coisa, sobre um relacionamento, sei lá mano, enfim, o cara não vai precisar ir lá e puxar uma música sertaneja, por exemplo, porque ele tá ali naquele momento meio triste. Não, mano, tem um rap que fala disso também. O cara vai lá e ele vai se identificar com aquela parada.

Com isso, hoje já se fala numa “indústria independente”, mais humana, orgânica e principalmente administrada pelos competentes da cultura hip hop. Pode parecer constrangedor, mas a junção harmônica de conceitos antagônicos ressignificou não só os fundamentos do hip hop, mas o entendimento do que vem a ser capitalismo. Essa relação não denuncia mais o conflito gerado pelo próprio sistema capitalista, mas apresenta-o como um possível reparador de si próprio. O capitalismo passou a ser entendido como a única forma de relação possível no que diz respeito à produção da arte e sua difusão. E devemos pensar que não se trata de nenhuma alusão irresponsável sobre a real dinâmica da cultura e seus agentes. Mesmo a resistência é pensada

convergindo e associando-se muitas vezes a segmentos que se critica nas próprias letras colocando-se ora como uma visão estratégica de luta, ora como um reformismo político que trás na prática um critério importante de avaliação.

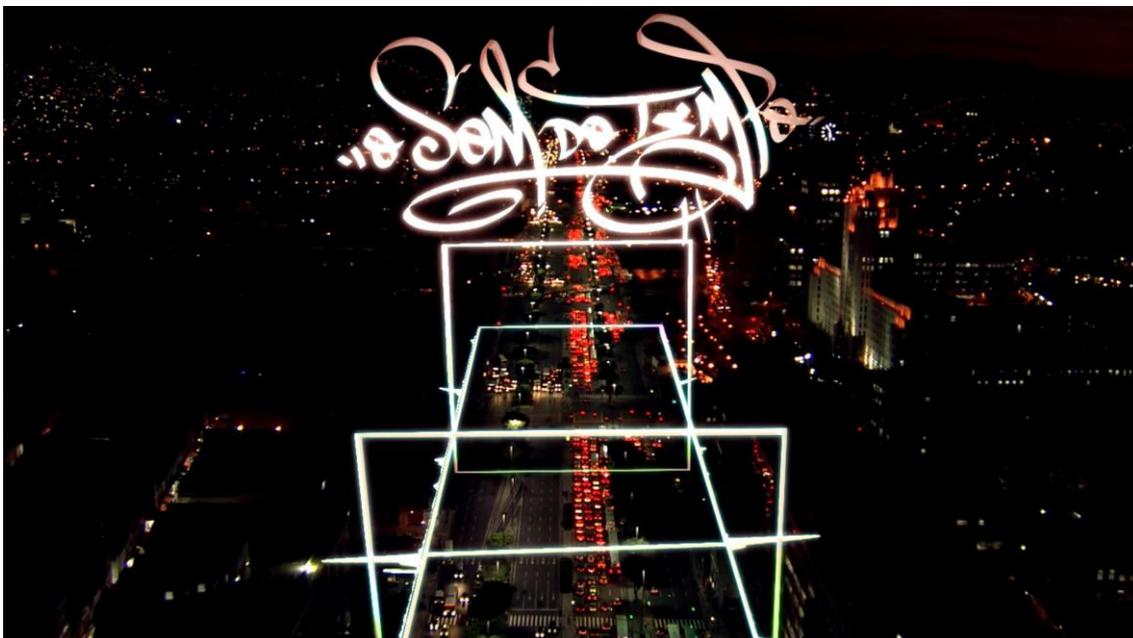


Figura 23 - Abertura do filme O Som do Tempo



Figura 24 - Marcelo D2 e Aori improvisam na Fundissom – 1999 (imagem de arquivo de Emílio Domingos – O Som do Tempo)

O meu filme também preocupa-se em atravessar este entendimento em busca de vozes que divergem não só do mercado como a mão que rege o capitalismo, mas aqueles que resistem a essas formas de poder estabelecendo para si outras formas de relação ao mesmo tempo em que defrontam-se com a irreparável conciliação entre segmentos antagônicos muitas vezes tido como a única possibilidade de se jogar o jogo. As regras não são de quem pensa a resistência. Então como pensar a transformação num jogo em que as regras não são nossas? O alternativo é alternativo a um *modus operandi*, a um certo fazer já por demais conhecido e usado, viciado e perceptível a olho nu. Por isso mesmo só é alternativo aquilo que enxerga na produção artística a utopia<sup>7</sup>, pois dela surgirão as condições para a construção de algo novo e que mude em suas práticas aquilo que já existia através do enfrentamento e sobretudo da organização pautada pela horizontalidade. O artista independente pretende se desvincular das forças que sobrepõem-se a ele em arbitrariedades gerando o controle e a submissão. Sobre a construção desse algo novo, diz Maurício do grupo Carta na Manga:

Eu ainda não tenho a resposta pra isso. Eu acho que a resposta parte de um questionamento coletivo, de uma relação conjunta de práticas de pessoas que saibam do seu papel enquanto artistas, sacou? (...) É foda, a gente vive num mundo muito opressor mesmo, né cara? As pessoas têm que ganhar dinheiro pagar as suas necessidades básicas, né? Mas ao mesmo tempo a arte é uma ferramenta que não pode se condicionar a uma única lógica de subsistência. A arte tem que ser alternativa. Eu vejo assim, né cara?

---

<sup>7</sup> “Comecemos então pelo significado dado à palavra utopia. Se a entendermos como “sonho irrealizável”, ela se torna uma arma para se desacreditar os opositores do atual sistema social. Na Revolução Francesa de 1789, os monarquistas acusaram os republicanos de “utopistas”, pois tal sonho seria irrealizável. Mas, entretanto, a república foi instaurada, este sonho realizou-se. Aqueles que defendem a manutenção do sistema social acusam as idéias subversivas e revolucionárias de serem utópicas. Augusto Comte critica a utopia contrapondo a ela a realidade. Considerava-a um “sonho metafísico e irracional”, ao contrário do conhecimento científico. Tal conhecimento, no entanto, é o positivismo, que toma a realidade como se ela não tivesse contradições então se transformasse, ou seja, estamos presos na jaula do “eterno presente”, a-histórico. O pensamento conservador que ataca a utopia não consegue enxergar um palmo à frente do nariz, que é, para este pensamento, uma “realidade palpável”; é um pensamento preso no presente e que não consegue ultrapassar os limites do aqui e agora; é um pensamento sem perspectiva e por isso sem ação e daí a atitude pré-humana que apenas reproduz o existente sem procurar ultrapassá-lo.” (VIANA, 2008, p.1)

## **Quem não se flexibiliza, quebra**

A flexibilização é elemento imprescindível ao novo ordenamento do capitalismo global principalmente nas novas subdivisões do novo mundo do trabalho. Para falar sobre isso vale ressaltar importante estudo de Richard Sennet(2011) “A Corrosão do Caráter”. No primeiro capítulo, Sennet descreve uma experiência que teve com o filho de um velho conhecido, Enrico, o pai do rapaz com quem encontra no aeroporto de nome Rico que estava visivelmente modificado após alguns anos. Símbolos que lhe conferiam status eram algo distante para Rico visto sua origem humilde. O pai de Rico, um velho faxineiro, não logrou mais que trabalhar indefinidamente vendendo sua mão-de-obra para as empresas que trabalhou. Enrico, no entanto, formou-se em engenharia e ascendeu na escala social, mesmo não havendo qualquer garantia de estabilidade em seu campo de trabalho. Os valores de Enrico também se diferiam de sua família. Tornou-se um liberal convicto, um defensor do livre mercado e da competência individual. Assumiu para si todas as dificuldades próprias da dinâmica de mercado, como o desemprego e as demissões que enfrentou em empresas que passou. Enrico não responsabiliza os empresários diretamente por isso e tampouco vislumbra qualquer tipo de enfrentamento com tais instâncias. Ele entende que sua função é reerguer-se e superar este estado de coisas através da sua competência própria. Toda essa tecnologia da flexibilização produz nos corpos a capacidade de se autodisciplinar assim como cooperar para a disciplina dos outros sendo essa disciplina uma verdadeira anatomia política do detalhe.

O novo mundo do trabalho caracteriza-se por uma flexibilização das relações, da burocracia e do controle. Essa nova dinâmica do trabalho serve como suporte aos ganhos do capital em detrimento de uma curta duração da própria força de trabalho nos fronts empresariais. Soma-se a isso a perda de uma solidariedade de classe entre os trabalhadores há muito presente nas lutas sociais nos países capitalistas. Dentro desse novo arranjo do capitalismo flexível busca-se inviabilizar muitas responsabilidades dividindo tais funções entre capitalistas e trabalhadores. Este capitalismo flexível, por hora, inclusive, inclui aos seus modos de produção a força de trabalho ao passo que a descarta visto a degenerescência do próprio capital. Ser flexível, segundo Sennet(2011, p.53), é “ser adaptável a circunstâncias variáveis, mas não quebrado por elas. As

práticas de flexibilidade, porém, concentram-se mais nas forças que dobram as pessoas.”

A flexibilidade no capitalismo é necessária para a manutenção das relações de dominação de classe não se furtando a extração de sobre valor do trabalho alheio ao passo que adapta o trabalhador conferindo-lhe uma maior liberdade aparente encarcera-o na unilateralidade do capital e seus modos de funcionamento produzindo mais ilusões que um comportamento refratário às estruturas de poder. Há três características fundamentais desse novo sistema de poder:

- Reinvenção descontínua de instituições
- Especialização flexível de produção
- Concentração de poder sem centralização

Tudo isso poderia nos fazer crer que o tempo de produção otimizado, a flexibilização e a aparente descentralização assim como a desburocratização dos processos no capitalismo moderno proporcionou e viabilizou mudanças favoráveis e avanços consideráveis à maioria dos trabalhadores que antes viam-se enrijecidos numa dinâmica de produção fordista. Essas características, no entanto, tendem a completar o próprio processo de produção e desenvolvimento do capitalismo tendenciosamente adaptando-se às novas demandas por consumo e produção. Visto de um ângulo menos otimista e favorável à nova ordem do trabalho produziu nos trabalhadores maiores dificuldades em enxergar toda a cadeia de dominação do capital dificultando também saídas possíveis em organizações que visem num horizonte próximo socializar os meios de produção em estruturas de poder democrática e horizontal.

## **A pós-modernidade**

Não é possível analisar, propor ou criticar a cultura sem que possamos estabelecer relações com as estruturas de poder historicamente travadas entre as classes que se antagonizam sobretudo a partir do período de formação da modernidade que é o debate que mais nos interessa neste tópico. Em outras palavras, é preciso analisar a cultura através do seu processo conflituoso de afirmação social e histórico-material situando-o por fim nas disputas específicas das sociedades de classe. O contexto histórico é determinante no que diz respeito ao caráter, possibilidade, proporção ou tantas outras qualidades na relação com o conhecimento produzido, seja ele materializado como cultura, ciência ou técnica. No entanto, este é um debate que nos parece demasiado evitado e combatido pelo pensamento pós-moderno e pelas correntes que desejam apagar do histórico das relações humanas os conflitos e confrontos a ponto de relegar às novas categorias específicas do estruturalismo a razão de ser de qualquer estado de existência como se ele flutuasse num tempo indeterminado nem por isso livre de contradições. Para isso explicitaremos aqui algumas posições que problematizam a pós-modernidade para melhor nos situarmos no debate.

A pós-modernidade surge como tendência filosófica de forma mais evidente a partir das décadas de 60 e 70 quando houve um grande abandono dos partidos de esquerda num movimento em que parte desses que abandonavam a esquerda passaram a infiltrar-se em movimentos sociais distintos, como a defesa do meio ambiente, feministas, movimento negro e outros. Essa mudança política encabeçada pelo enfraquecimento de lutas esquerdistas integrais não substituiu, por sua vez, o establishment político tradicional.

Para Ivo Tonet(2006, p.1) “o pensamento chamado pós-moderno faz questão de frisar que todas essas categorias, razão, progresso, emancipação, sujeito, são nada mais que ilusões das quais devemos desfazer-nos.” Ainda sobre este aspecto afirma José Paulo Neto(2010, p.264):

Se a desvinculação da análise da sociedade da história e da cultura da análise econômico-política já vinca fortemente o pensamento burguês desde a viragem de 1848, aprofundando-se ao longo de todo o século 20, é, porém, com o pensamento pós-moderno que ela alcança o seu ponto extremo – e, quanto a isto, a ponderação da divisão social e técnica do trabalho constitui um elemento crucial: também ela aprofundada ainda mais no tardo-capitalismo, praticamente oblitera todos os condutos que conectam a vida dos intelectuais à vida social (e, em especial, às efetividades materiais desta vida).

E continua:

Também entre as diversas formulações do pensamento pós-moderno, há duas constantes generalizadas. A primeira refere-se à entronização do ecletismo como cânon metodológico: posto que ‘o conhecimento pós-moderno (...) é relativamente imetódico, ele constitui-se a partir de uma pluralidade metodológica’. A segunda relaciona-se ao relativismo (que é algo inteiramente diverso da consciência do caráter relativo de todo conhecimento): a completa dissolução da ideia clássica de verdade, que os pós-modernos levam ao limite, seja ao converter a ciência num jogo de linguagem, seja ao pensar o conhecimento como artefactualidade discursiva – uma tal dissolução acarreta sumariamente a supressão de qualquer estatuto que não o lógico-retórico para a verificação/avaliação do significado dos enunciados científicos.

E de que forma esse ecletismo pós-moderno reflete, por exemplo, em nosso tema de análise, a cultura Hip Hop, mais especificamente o rap? Em primeiro lugar, construindo a “democracia de discursos” na cultura. Em segundo plano, desvencilhando-se de categorias essenciais à própria afirmação política e social da cultura com relação às suas questões de caráter racial e de classe obliterando, portanto, sua relação de enfrentamento com os segmentos que o oprimem sistematicamente, por exemplo, a população negra e jovem nas grandes cidades, as mulheres e trabalhadores subordinados ao capital. E por fim tal processo leva a cultura Hip Hop a se fragmentar a tal ponto a construir relações autônomas entre os diversos elementos que dão coesão a todo o corpo cultural, a saber, o graffiti, o rap, o break e o conhecimento.

Dentro desse contexto o rap do Rio tornou-se mais “diplomático”, ou seja, permissivo, propenso às adversidades. Esse crescimento gerou o reconhecimento de uma fatia importante da sociedade que assegurou ao rap o status de ser mais uma oferta possível dentro do mercado de consumo da indústria cultural.

O estilo de vida do rap tem os principais artistas da cena como referência. É a partir dos discursos e práticas que a cena se referencia e a rua continua sendo o ambiente de reconhecimento e reprodução dos comportamentos sociais. O estilo de vida, no entanto, nada tem a ver com os fundamentos da cultura, ou seja, aquilo que se chama o compromisso, muito afirmado por Sabotage. Os fundamentos não necessariamente tornaram-se mercadorias. Os fundamentos foram ressignificados através do processo de reprodução do capital. Por outro lado, a afirmação de que é preciso falar de outras coisas veio acompanhado de práticas que buscou construir esses conceitos a partir de ações sistemáticas em espaços públicos contrariando muitos donos

de boate ao publicizar de forma mais ampla a cultura Hip Hop através das rodas de rima.

### **O compromisso e a questão da mulher**

O compromisso, conceito muito utilizado por quase todos que compõe a cultura hip hop, é um compromisso social, orgânico, transformador, subversivo. É o compromisso que nos assegura que a ruptura é não só possível, mas desejável e imprescindível de realizar-se como prática. Ou seja, a prática transformadora, popular e revolucionária é o verdadeiro compromisso do hip hop. O restante diz respeito às ordens do privado e do espetáculo. A leitura crítica obviamente diverge do compromisso com os negócios e empresas, com a ascensão social e suas ordens de prestígio e poder, do compromisso consigo mesmo ou no máximo com o seu próprio grupo ou quando muito como um puro mecanismo retórico. O compromisso é a continuidade da luta e para essa continuidade ser possível é necessário uma análise que nos ofereça uma leitura do estado atual de coisas para que possamos nos situar no campo, neste caso a cultura hip hop.

O compromisso no hip hop se faz perante sua capacidade ou não em enfrentar contradições que emperram a sua liberdade criativa e de organização. O compromisso, portanto, é com a crítica social e com o novo proceder resultado do enfrentamento com tais questões. O compromisso é não só com a construção de novos referenciais e valores mas também com a rejeição e destruição dos que aí estão como o machismo (um dos principais mecanismos de domínio na cultura hip hop muito acobertado e dissimulado na relação entre os próprios artistas), o fetichismo da mercadoria, e as ideologias de consumo.

A treta recente entre Shomon, Baco exu do blues e Diomedes Chinaski e Costa Gold apenas confirma a regra. Diversas afirmações e posts do MC Maomé da Cone Crew Diretoria também confirma essa regra. Os cinismos nas supostas auto-críticas também confirma essa regra. Na verdade essa regra faz parte da própria estrutura da cultura. Ela ao passo que visa fortalecer o elo entre um determinado setor também exclui outro que considera menos digno. A treta de Baco, Chinaski e todos os outros envolvidos gerou letras misóginas, extremamente agressivas com relação às mulheres. Em nenhum dos casos deixa-se de acusar o outro de ser uma puta ou agir como tal. A

mulher continua sendo a puta, a traíra e em última instância aquela que deve ser salva de sua condição. O ódio também se manifesta contra as travestis, enfim, LGBT's, ou simplesmente desrespeitam os que são soropositivo nas letras. São letras abusivas e vulgares, enfim, é a miséria da miséria manifestando-se no rap. Em segundo lugar o individualismo egocêntrico da saturação do eu. Enfim, o espetáculo é auto-propaganda dos MC's e grupos-mercadoria.

O machismo no rap é um dos principais instrumentos de poder e domínio e ainda carece de debates, pois sua pauta é invisibilizada tornando a opressão uma norma. As mulheres, poderíamos dizer, conquistaram um lugar na cultura hip hop. Ao mesmo tempo em que criam seus próprios referenciais, inserem na pauta a mulher como agente histórico e político.

A mulher é retratada nos raps mergulhado em valores machistas e essa não é uma exclusividade dos grupos ou MC's reacionários. Mesmo os grupos de resistência afirmam sua completa desconfiança com o gênero feminino fazendo ecoar um discurso historicamente construído que coloca a mulher como aquela que enfraquece os homens por ser sedutora e traíra. Ela é não só objeto de consumo, mas aquela que deve ser protegida, conquistada e conduzida. Em outras palavras é aquela que deve ser salva de sua condição de mulher.

É ela que, supostamente desejosa de compartilhar dos mesmos valores dos homens (mas nunca de sua mesma posição social) precisa dele para se realizar, enquanto o MC se coloca na posição de comando, conquistador, da vida e livre em suas escolhas. Nos camarins as mulheres não falam porque aquele não é o espaço para ela se manifestar, tampouco se posicionam com relação a alguma questão que lhe diz respeito. Aquele é o espaço do homem afirmar seu campo de dominação. Nos cliques as mulheres apenas ilustram todo o campo imaginário do dominante. Elas são belas e opulentas e estão ali não como parte ativa da trama. Nos eventos elas quase nunca estão nos palcos, não que este seja o lugar de mais importância, mas trata-se de um lugar de poder e afirmação política. Por isso afirmar a questão de gênero no rap não visa confrontar-se somente com este pequeno campo de poder cultural, mas principalmente com questões históricas que relacione a cultura ao contexto geral do capitalismo, a nova conformação do trabalho, da movimentação do grande capital, as ordens de poder de cunho mundial e da função dos Estados nessa trama, pois a opressão de gênero é também uma opressão de classe. Em suma, para além de constatar que o lugar da mulher no hip hop ainda é o

lugar de objeto pensemos também as contraposições possíveis diante do que constatamos. A pauta da mulher na cultura hip hop é também a pauta da mulher na sociedade, ou seja, o patriarcado, o aborto e a violência de gênero, dentre outras questões. Como pensar então este segmento e suas formas de organização num tempo fragmentado?

O conhecimento é a categoria de maior importância na cultura hip hop, pois vem dele a possibilidade de avanço nas lutas sociais pela emancipação do gênero humano, vem dele também o aprimoramento dos demais elementos, o graffiti, o rap, o DJ e o break. O conhecimento nos coloca a pensar a totalidade de forma articulada, por isso a cultura hip hop só faz sentido se os elementos se conectam e produzem num contexto comum. O fato é que este é hoje o desafio da cultura hip hop: articular-se. Podemos dizer que este desafio fora superado pelos grupos de rap que optaram pelo mercado, pela velha lógica conhecida da indústria cultural organizando-se como empresas. Se pensarmos a nível do privado estes tornaram-se pessoas bem sucedidas e de sucesso na cultura. São referenciais, influenciam e governam como líderes. Têm fãs que os veneram acriticamente. Produzem ideologias e opiniões descomprometidas com as contradições sociais e quando tocam nesse assunto são conservadores. São os que ditam as regras e os gostos. Quem entra e quem fica de fora. A cultura de resistência, portanto, vai em direção antagônica. Ela compreende que a lógica de mercado é um entrave para o avanço da classe a qual faz parte.

Boa parte das produções de rap quando tratam da questão da mulher reforçam a ideia de que não podemos confiar nas mulheres restando a elas a dominação. Isso deixa claro o caráter competitivo do rap. Um dos principais grupos que construiu essa ideia foi os Racionais MC's. Essa é uma questão que deve ser analisada a luz da condição da cultura hip hop e seus entraves que gera em última instância a sua própria neutralização política.

O rap de mercado (e mesmo estes de um “mercado alternativo”, muito comum em grupos da zona sul, mas não somente) é igualmente machista. Ele constrói a ideia da mulher como objeto de consumo. Muitos cliques colocam a mulher como aquela que deve morrer de desejo pela figura central que é o MC, o artista que por sua vez não tem qualquer compromisso com a relação. E são esses grupos que se colocam no facebook de forma machista, muitas vezes declarando-se abertamente como tal e não vendo nisso

o mínimo de contradição. E quando se colocam a pensar sobre o assunto é sempre em tom nostálgico e cínico nunca reflexivo ou autocrítico. É uma dissimulação que produz o apagamento da memória com tom de arrependimento. Uma técnica de poder e domínio. Isso gera mais views e quem sai ganhando são os homens, os artistas, os MC's. Eles não produzem uma autocrítica porque partem de referenciais igualmente conservadores, mas vendem a ideia de que são libertários e de resistência.

O rap que se afirma de resistência diz defender as pautas da mulher, mas a chama de “maria mic”, “puta”, etc. E quando os valores são protestantes a mulher é ainda mais submissa. Ser salva é aderir aos valores do homem, resignar-se ao valor do lucro onde as mulheres são contadas como notas. Por isso desqualificam o feminismo. Não por desentender. Mas por afirmar nas entrelinhas que o feminismo é uma ameaça a estes que insistem em ser a favor da condição subalterna da mulher. O feminismo, segundo Cristina(2011, p.14),

pode ser definido como a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano da opressão e exploração por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas. Desta forma, se articula como filosofia política e, ao mesmo tempo, como movimento social. É, ainda, uma consciência crítica sobre as tensões e contradições que encerram todos esses discursos que intencionalmente confundem o masculino com o universal.

Por isso, o feminismo está relacionado ao seu caráter de classe, pois ele acompanha a história. Essas são questões gerais que deve ocupar as pautas na cultura hip hop. Pensar que o conhecimento é um conhecimento histórico e que coloca a luta entre segmentos antagônicos como o motor dos tempos. E os grupos que se dizem de resistência devem pensar sua própria condição.

## **A cultura em questão**

Longe de ser um campo harmônico onde tudo cabe e tudo se pode fazer, a cultura é um campo marcado pelas disputas conceituais e de significados, valores e caráter político evidenciando no seu interior diversos aspectos contraditórios da sociedade dividida em classes. Tais disputas se configuram no interior da cultura através de diversos segmentos que lutam pela hegemonia resultando frequentemente em determinações e construtos sobre aquilo que é ou não verdade, que é ou não aceitável, tendo por fim a construção de ideologias da competência elegendo aquele que pode ou não falar sobre um determinado assunto formando os competentes e conseqüentemente os incompetentes construindo relações de domínio convergente com interesses de classe e de ordens de poder mais específicos de dominação.

As categorias de verdade fazem parte do campo de disputas na cultura. O pensamento decadente pseudoracional relegou à cultura a falsa liberdade do capitalismo. A cultura é o lugar onde tudo pode, onde supostamente há lugar para todos desde que o indivíduo esteja certo de sua competência e imbuído do espírito competitivo estando apto a construir linguagens e expressões que sirvam a interesses privados e individuais na construção de patentes e ordens de poder. É a falsa democracia do liberalismo e do sistema representativo burguês. No meu caso em que analiso a cultura Hip Hop mais especificamente o rap, observo claramente um caráter altamente reformista, quando não reacionário, sendo reverenciado e estimulado a partir dessas categorias por intelectuais e agentes da própria cultura igualmente reformistas.

Dessa forma, determinadas contradições são naturalizadas e explicadas a partir de categorias aparentemente racionais. Ora, a razão é também uma problemática que devemos apontar já que o pensamento pós-moderno também utiliza dessa categoria como forma a explicar a realidade. No entanto devemos fazer a distinção entre a razão fenomenológica (usualmente utilizada pelo pós-modernismo) e a razão ontológica (social), sendo essa, como afirma Ivo Tonet(2006, p.6)

uma razão posta pelo mundo do trabalho, mas do trabalho que se opõe ao capital, do trabalho como atividade humana, como a produção de valores de uso capazes de satisfazer as autênticas necessidades do ser humano, não do trabalho abstrato. E não é por outro motivo que se trata de uma razão de caráter radicalmente crítico e revolucionário. Pois à classe trabalhadora interessa buscar a raiz do mundo social para poder orientar a sua atividade no sentido de uma transformação também radical desse mundo. (...) A Pós-modernidade propõe o abandono das categorias da totalidade e da essência, de modo que se pode dizer que esse pensamento, apesar de sua pretensão de opor-se radicalmente ao

pensamento moderno, nada mais é do que a elevação à enésima potência daquela concepção fragmentária da realidade; daquela dissolução da unitariedade ontológica da realidade que já demarcavam a razão moderna codificada por Kant.

E o que nos diz a razão ontológica? Sobre isso continua Ivo Tonet(2006, p.6):

Em primeiro lugar, que o trabalho é fundamento ontológico do ser social. Em segundo lugar, que toda forma de sociabilidade terá uma forma determinada de trabalho como seu fundamento. Em terceiro lugar, que a realidade social é uma processualidade, ou seja, um conjunto de partes articuladas em permanente movimento e em permanente determinação recíproca, mas todas elas tendo como matriz o trabalho. Em quarto lugar, que a realidade social, como resultado da práxis humana, é sempre um composto e essência e aparência. Portanto, não apenas uma pletora de dados empíricos.

Diferente das correntes culturalistas que, como afirma Eagleton(1996), começam a falar culturalmente sobre o material, busco entender a construção discursiva no rap como resultado de uma dinâmica dialética que não se encerra na cultura por um simples reflexo das estruturas econômicas sociais, mas que ainda assim respondem na sua criação artística estruturas de poder que reforçam os campos de disputa do social, inclusive o econômico servindo muitas vezes a este como um fim. A lembrar Braudel em suas perspectivas sobre as transformações sociais a partir de diferentes temporalidades, tomemos como base a média e longa duração que se inscreve num paradigma que se tornou rival das premências da conjuntura contemporânea pós-moderna.

Ao se rivalizar com a História (com H maiúsculo), a pós-modernidade traz a multiplicidade e o abandono do tempo linear em busca de uma nova concepção e relação com o tempo. Para dialogar melhor com o que desejamos abordar, trazemos como exemplo concreto a construção do discurso pós-moderno no rap independente através do MC carioca Filipe Ret, que antes compunha o grupo Numa Margem Distante que faz parte mais especificamente da Zona Sul do Rio de Janeiro.

## **Da margem ao centro**

O bairrismo e o fortalecimento de uma cena local funciona como forma de ascensão para determinados grupos que buscam criar uma ideia de sucesso tendo como diferencial a inserção num grande mercado de luxo e opulência. Por isso o bairro do Catete torna-se palco não somente dos relatos líricos de Ret, mas seu território e este deve ser defendido constantemente e sobretudo idealizado, romantizado. Dentro da perspectiva pós-moderna, “da saudade do presente”, como afirma Ret, muitas vezes nem mesmo cabe a preocupação com as contradições sociais. Trata-se de um mundo de imagens sensuais e auto-afirmação, propaganda e poder. Quando muito, refutam rivais internos que também alimentam o jogo pelo poder. Dentro dessa nova linha, o rap guarda aos novos a ideia de que devemos ter clara a importância da ignorância, como afirma Ret. Ignorar para dar valor às coisas que realmente importam dentro daquilo que se pretende construir.

O grupo Numa Margem Distante começa a se inserir na cena do rap independente por volta de 2003, trazendo em sua pegada algo novo dentro das velhas perspectivas cultivadas até então. Já inserindo-se como um uma promessa, Ret torna-se cada vez mais presente e aceito. A construção de novos ícones que servem a formas muito semelhantes à construção de artistas que a indústria cultural historicamente fabrica, encontrou o seu lugar no rap independente, mas principalmente por um desejo muito forte desses mesmos artistas que hoje são reconhecidos como figuras públicas, ou como preferem se autodenominar, formadores de opinião.

Essa forma aparente de se opor às estruturas sociais investidas de poder revestem-se sob a imagem da transgressão e revolta afirmando valores que sustentam a sociedade de consumo e a escravidão voluntária. Podemos visualizar isso na própria transformação das abordagens de Ret quando era MC do grupo Numa Margem Distante, diferenciando seu discurso quando passou-se à construção do mito Ret como carreira solo.

Pensar a transgressão passa primeiramente em entender a mecânica funcional do controle. A cidade, as instituições, assim como a organização estrutural da linguagem tal como se configuram apontam para a manutenção dos corpos e das coisas como passíveis a constante negociação entre camadas desiguais. O caráter dessa negociação, no entanto, não se reflete por uma horizontalidade nem mesmo de interesses. O olhar que vigia e categoriza assim como a própria concretude das formas urbanas

esquemam-se a dar complementaridade a uma boa conduta daquilo que se espera como previsto para, por fim, não abalar as estruturas convenientes. É claro que dentro dessa perspectiva não há possibilidades fora daquilo que se pretende como norma. A transgressão, portanto, é ineficaz fora da compreensão de todo o jogo de poder que se encontra nas entrelinhas das relações hierárquicas. Uma conduta que não se pretende transgressora não sofre nada além de correções de postura para a manutenção contínua do estado de coisas.

As impressões à pele nesse caso servem como contato seguro que já é substituído por uma nova forma numa velocidade impressionante. Frente a essa relação de experimentação fluidífica, homens e mulheres estariam a salvos perante as incertezas que a própria História trouxe para aqueles que lutaram por transformações em longo prazo e sofreram os tormentos reais de uma revolução social. No tempo do agora, do agorinha, não cabe transformar o mundo em sua totalidade. Dentro dessa perspectiva, basta viver da melhor forma, ter acesso aos segmentos mais importantes, ser um formador de opinião, levar a vida longe de problemas sociais, pois os problemas desse tempo não nos dizem respeito, não dizem respeito àquele que se pretende gênero livre. Então vive-se por viver. O tempo do agora passa a ser experimentado longe das contradições que movem esse agora. Essa é a proposta do “mundo onírico” retiano. O conflito como motor da história é substituído por convenções políticas subalternizadas. É como entrar num veículo sem motor e empurrar a carcaça com os pés permanecendo em seu conforto interior. É o máximo que se pode fazer para se satisfazer e experimentar o presente dentro da própria velocidade que ele ordena como normalidade.

A arte pós-moderna, aparentemente livre dessas contradições, gera um apreço à liberdade que nem mesmo podemos pensar em experimentar nos limites desse tempo ultra-veloz. Dentro disso tudo, Ret constrói a ideia de rap libertário, que acompanha bem uma passagem de Terry Eagleton(1996, p.37) no qual este diz:

Ao mesmo tempo libertário e determinista, sonha com um sujeito humano livre de limitações, deslizando feito um desvairado de uma posição a outra, e sustenta simultaneamente que o sujeito é o mero efeito do conjunto de forças que o constituem. Acredita em estilo e em prazer, e costuma produzir de modo mecânico e em abundância textos que os próprios computadores, em vez de só servirem de instrumento, deveriam gerar. Pois a teoria pós-modernista desconfia de histórias lineares, sobretudo daquelas em que ela aparece como nada mais que um episódio.

Nem mesmo as drogas, que em outras culturas serviu para experimentar sensações e sensibilidades outras através de buscas intensas no campo das possibilidades infinitas que a vida pode oferecer escapam à banalização. A droga na abordagem de Ret serve como entorpecente, como algo que no máximo vai aliviar uma tensão provocada pelos incômodos do agora. Por isso existe uma saudade do presente, daquilo que ainda está acontecendo, mas num piscar já passou e sequer pode ser experimentado naquilo que poderia oferecer à completude humana no seu sentido de transformação e emancipação. Essa vida hiper-veloz, que tenta ultrapassar os limites da natureza concreta daquilo que é vivo, acaba por tornar os corpos em peças automáticas dentro de um regime onde a liberdade é uma mercadoria como qualquer outra sensação banal que possa ser experimentada no dia a dia causando apenas impressões à pele.

Entendo a inserção do discurso do Ret como algo aceitável dentro da lógica de consumo capitalista tendo este importante participação no que diz respeito a afirmação de um projeto onde a crítica fora esvaziada em detrimento de novas conquistas. Mas é interessante também expor este debate de forma histórica acompanhando por fim a transformação discursiva ao longo do tempo. Em entrevista de 2009 concedida para a pesquisa que aqui apresento, dialogamos sobre mercado e relações de poder.

Ret – Mercado não tem. Eu acho assim, Arthur. Mercado não tem. Os malucos assim, os bam bam bans da indústria mesmo, né, vamos dizer assim, os mais estourados, MV Bill, Marcelo D2, Racionais, mesmo que seja mais independente. Mas abaixo deles assim que tão fazendo o seu sucesso, mas numa correria um pouco maior, Marechal, Aori, Max BO, Emicida agora. Tá vindo uma galera aí agora também, Flora Matos também agora subindo pra essa camada. Tá todo mundo meio que correndo muito pra fazer as paradas. Não tem nada estouradão.

Arthur – Como que esse rap se insere no mercado? De que forma eles estão criando a coisa?

Ret – Como que essa indústria pode crescer?

Arthur – Como que eles estão se inserindo no mercado? Como que tá se formatando esse mercado?

Ret – Cara, a internet é um meio fundamental, com certeza aí democrático pra caralho. Pode soltar suas músicas, divulgar, fazer a galerinha ouvir. Eu conheço muita gente que ouve só as paradas que os amigos fazem. Eu acho isso genial. Eu nem tenho muito essa prática. Deveria ter, sacoé. Eu deveria ter. Acho que todo mundo que faz deveria ter. É importante pra se enxergar. Mas acho que basicamente pela internet. Acho que eles se criaram basicamente pela internet. Que cena mesmo de mídia grande mesmo, de... Não vê programas de televisão em grandes canais com nome de rap.

Arthur – Tem uma frase do Wallace que ele fala que “inventaram a internet e isolaram os indivíduos”. Também tem um pouco disso, né?

Ret – É. Na medida que esse canal é uma máquina, mané, tu se isola. Mas acho que vem pro bem. Eu acho que o lance é publicar-se. Acreditar no que fala e se publicar, saber cada vez mais aparecer pra cada vez mais gente se preparar pra se mostrar pra cada vez mais gente. Querer aparecer. Acho que é importante querer aparecer.

Arthur – Uma das questões que a gente tá trabalhando nessa pesquisa é procurar entender de que forma a cena se comporta. Você acha que existe uma hierarquia dentro do rap?

Ret – Cara, eu acho que assim, o fato dos pilares ainda não estarem ainda muito sólidos, a galera como a gente falou, ainda tem muita galera se autoafirmando dentro da própria cena, se autoafirmando na caruda mesmo, não é autoafirmação legítima não. Eu acho que... Até também porque é uma parada na própria natureza do rap também, meio difícil de sair, mas eu acho que ainda não dá pra definir muita coisa não além disso que eu tinha falado antes também que são os mais pops e os menos pops que tão ganhando dinheiro e sobrevivendo. Abaixo deles tem uma galera que se divertem e outros que estão querendo chegar no patamar desses que estão um pouco abaixo e já estão ganhando dinheiro.

Arthur – Isso você acha que é uma hierarquia?

Ret – É. Isso é uma hierarquia.

Arthur – Aonde você se inclui?

Ret – Eu me incluo na galera que tá se divertindo pra chegar aonde a galera dos abaixo do pop estão. (...) Por isso que eu tô falando que essa hierarquia acho que é do ponto de vista industrial. Porque se tu vai fazer a parada, tu vai colocar os malucos que rendem mais já, né? Mas porque eles rendem mais já? Por vários motivos. Os caras têm qualidade a mais tempo do que os que estão surgindo agora. Ou no mínimo se dedicaram mais tempo, né? Algumas coisas atropelam outras, sabe qual é? Às vezes um tá ali se divertindo pode sim ter mais qualidade do que um que tá há muito tempo, mas que está na escala superior só porque está há mais tempo. Pode ser. Vai ser atropelado mais cedo ou mais tarde, sabe qual é? Se esse que tá se divertindo continuar mandando a vera. Se divertindo o que eu tô querendo dizer, tipo amando, fazendo a parada com amor.

Arthur – O que você entende por poder?

Ret – Vou te dar uma resposta aqui cruel. Poder é quando você enxerga as coisas sem piedade. A piedade é o maior inimigo do poder. Você começa a ganhar poder quando você não tem mais, quando você não perdoa mais muitas paradas. Você vai passando por cima das paradas e vai ganhando esse poder. Eu vejo poder assim. Falta de piedade. Quando for jogar uma ideia, que essa ideia mesmo que não seja do bem ou do mal, que essa ideia faça vibrar alguma coisa na pessoa. Isso é um poder. A palavra, né? Quando é emitida e faz vibrar alguma coisa em alguém. É porque é foda. Poder aí envolve liberdade e outras várias paradas. Uma coisa é você falar certa coisa pra cinco pessoas que não têm muito esclarecimento. Outra coisa é você falar essas mesmas coisas pra cinco pessoas que têm muito esclarecimento. Quando tu falar essas mesmas coisas pra quem têm muito esclarecimento essas palavras reverberam de uma forma maior. Pra quem tem menos esclarecimento reverbera de uma forma menor. E pode ser mais perigosa também pra quem tem menos esclarecimento. Eu não sei definir poder não, cara. Meio difícil.

Arthur – De que forma se exercem as relações de poder no rap?

Ret – Cara, eu acho que assim, uma coisa, acho que é importante falar isso. O maluco que tá começando agora no rap ou em qualquer outra coisa que ele queira aparecer, qualquer cena que ele queira aparecer artística, né, primeira coisa que ele vai fazer pra ser bem aceito é não arriscar. Se ele entrar arriscando ele, entendeu, ele já pode se fuder. Então eu acho que a

primeira coisa que ele faz pra ser aceito no início ali da arte dele quando ele tá escrevendo as primeiras linhas, fazendo os primeiros beats, sabe qual é...

Arthur – Não ser ousado?

Ret – Eu acho que a primeira coisa que ele faz é não ser ousado. Acho que é do ser humano ele não ousar tanto quando tá entrando. Ele sempre entra na humildade. Então às vezes ele acha que aquilo ali é meio que o certo mesmo. Então ele começa a cantar rap e começa a porra, o que eu faço pra cantar rap pra ser bem aceito? Pra cantar lá no CIC, né, por exemplo, que é uma parada um pouquinho menor, o que eu vou fazer pra galera gostar de mim? Porra, eu preciso botar uma (inaudível), um bonezão, preciso falar umas paradas meio tipo do rap, né, preciso falar na gíria senão neguinho vai achar que porra, eu não sou daqui, então, né, ele faz de tudo pra se encaixar na parada pra neguinho ver que ele tá moldadinho mesmo. Então isso é, ao mesmo tempo que é uma humildade que ele tem pra entrar na cena, pode virar uma mediocridade também pra ele. Porque é foda, pelo menos pra mim assim, eu não me considero nem um pouco parte de grande parte da cena. Só que essa minha, vamos dizer, essa minha marginalidade dentro da própria cena talvez é o que faça eu criar raivinha da própria cena pra trazer alguma coisa mais novinha. Então é aquele odiozinho da maioria que faz você querer meio que se vingar.

Arthur – Por que há essa coisa não muito permeável da cena? A coisa se diz muito democrática, mas por que não há uma coisa permeável pra quem tá querendo chegar de uma outra forma? E a gente tá falando do rap independente, né? A gente não tá nem falando de um rap mainstream não. Se já é difícil ali no nascedouro da coisa, lá então...

Ret – Eu acho uma guerra animal, assim. Animalasca mesmo. Acho que é tudo uma grande guerra mesmo de cada um pegar o seu espaço. E por isso eu acho sim, por isso eu acho importante nego olhar os outros com olhar crítico sim, sabe qual é. Não necessariamente denegrir, mas se ouvir, ter um olhar crítico ali, tal. E às vezes não ouvir muito, sabe qual é. Acho que também se envolve muito se ouvir muito. Também e preciso se des-envolver. É preciso. Mas eu acho que eu ainda não respondi a tua pergunta.

Arthur – Você acha que é sólido o que tá sendo feito aqui?

Ret – Eu acho que a tentativa é de se solidificar. Eu acho que tem se solidificado. Por mais que não vingue acho que a tentativa é de se solidificar como uma ideia sim. Se solidificar no mundo das ideias. Acho que rola uma bandeirinha, nem que seja levantar a bandeira da não-bandeira. Mas acho que tem sempre uma bandeira a se levantar. Eu acho que é sempre bom pensar um pouco nisso sim, sacoé. Acho que não dá pra ignorar muito isso não. O próprio nome que tu coloca na parada tu já tá meio que definindo, sacoé. Numa Margem Distante acho que a ideia é basicamente essa. Tipo, estar numa margem, que não é essa marginalidade aí. É uma outra marginalidade. Tipo, marginalize-se dessa marginalidade. Questione isso tudo que a gente vive e que a gente acha até legal, entendeu? Questione os seus questionamentos. Não analise. Analise a sua análise. Distancie-se também. Eu gostaria de ver um rap da galera mais assim, entendeu? De uma galera com uma calça jeans mais apertada. Eu gostaria de ouvir um rap mais assim. Eu gostaria de que existissem umas subdivisões no rap assim bem claras, sabe qual é? Tipo Gabriel Pensador. Que existissem mais Gabrieis Pensadores. Acho que isso só enriquece. Acho que só aumenta a superfície de contato das paradas. As diferenças só enriquecem mesmo.

Leonardo – Como você enxerga o rap, você inserido nele também, né, cara?

Ret – Cara, eu queria que o rap fosse um pouco mais rock'n'roll. Queria mesmo, assim. Queria muito que o rap tivesse sim esse lado do gueto sim, mas que tivesse o lado mais anárquico. É preciso. Porque ainda é muito a galera falando de bagulho, ainda é a galera falando muito de positividade ou é ainda a muito a galera com moralismo criminal. E é foda sair disso, cara. É foda! É muito difícil, irmão. Muito mesmo. Eu um dia parei pra escrever um rap que era um

cara falando pra outro cara, sabe qual é? Tava rolando uma discussão lá no meu trabalho do “O Segredo de Brockbackmountain”, os caras gays lá. Falei, ‘brother, eu vou tentar escrever uma letra aqui. Escrevi a letra. E pra gravar a letra? Ir lá no estúdio, eu fiz uma parada assim, e aí, Maoli, qual vai ser? Na hora o maluco, “que isso, você tá viajando, cara!” Esse bagulho aí nunca ninguém vai ouvir. Pode ser que daqui a dez anos, quinze anos a letra role. Mas ela tá lá, ela existe, sabe qual é? Essa letra existe. Essa letra tá escrita. É uma letra gay. E aí, sabe qual é? Bota pra rolo? Será que é só em primeira pessoa que a gente pode cantar? Tem que sair dessa. Tem que se colocar nos outros lugares mesmo. Pra fazer isso demora muito.

Arthur Moura – Em que consiste o discurso do rap?

Ret – Cara, eu acho assim, antes de tudo primeiramente eu acho que a arte não tem que ser do bem pra ser boa, sabe qual é? Eu acho que o rap calha ainda nessa parada de querer fazer uma paradinha boa, do bem, passar uma mensagem positiva e eu acho que não necessariamente é isso. Eu acho que ela pode passar uma mensagem sim de caos, de confusão, de tragédia, de perturbação, de... aquela frase da Clarice Linspector, né, “perder-se também é caminho”. Isso cansa, sabe qual é. Quem já não tá acostumado a ouvir, começa a ouvir e vê que tudo tem um tom moralista, tudo tem um tom imperialista do tipo faça, veja, faça isso, entendeu, pare de não sei o que. Quem é você pra me dizer o que eu tenho que fazer?

Em 2011 voltei a conversar com Ret sobre algumas questões.

Ret – Eu acho que o rap tem que conquistar um nível aí pra ser respeitado como música. É difícil, né. Eu acho que ele tem que focar... ele tem que ter essa pretensão de ser música porque hoje em dia no Brasil o rap não é tratado como música. E eu acho que a galera tem que se motivar aí pra se profissionalizar cada vez mais e buscar uma profundidade na letra, buscar se informar cada vez mais mesmo e buscar tornar a coisa música mesmo. (...) Eu entendo que haja uma necessidade de ser do gueto. Mas eu acho estranho a necessidade também de fugir de uma abrangência na comunicação. Enfim. Eu entendo o rap como ritmo e poesia. É claro que ele vem do protesto. Mas eu acho que o auge assim do rap é se tornar música. Colocar a coisa melódica, ter esse apelo melódico pra tornar a comunicação ali mais agradável. A melodia ela é o macete né pra fazer o cara ouvir. A letra acaba sendo mais fácil. A letra o cara aprende. Com o tempo ele vai aprendendo. E às vezes colocar a musicalidade, colocar a melodia não se aprende. O cara meio que nasce com aquilo ou nasce sem. E eu acho que o lance todo é trazer essa musicalidade aí pro rap. Comunicar poesia. Falar mais de mulher. (...) Eu não sei se diretamente tem e eu não sei se pra mim eu vejo a música assim com um papel direto politicamente. Eu acho que não, cara. Nunca pensei colocada desta forma. O exemplo que eu te dei de eu indo trabalhar ouvindo música... o cara vai trabalhar de segunda a sexta e às vezes o cara tem um trabalho punk, toma esporro, enfim, do chefe, paradas clichês mesmo, mas é o que acontece. E no fim de semana o cara quer dançar. O cara quer ir pro show ele quer levantar a mão ali, brother, ele quer se sentir parte daquela música. E naquela música, e arte eu acho que é essa comunicação, né, naquela música ali o artista o peso que ele bota na caneta ali no momento que ele tá escrevendo ele tá escrevendo ali pra esses caras, né. O cara no show ele tá ouvindo o artista e ele tá ali pensando é isso que eu quero dizer. O artista tá dizendo tudo que ele quer dizer. O artista tá dizendo foda-se o chefe, por exemplo, né, e o cara lá na plateia tá tipo porra é isso! Foda-se o me chefe. É o momento que ele tem pra se libertar. O artista é profissional nisso. Como o cara da plateia ali que vai trabalhar todo dia não é, enfim, ele imenda nessa ideia do artista e se liberta ali. É o momento que ele tem que se libertar. Se libertar do cotidiano dele que oprime a inteligência dele, oprime a criatividade dele. É o momento de catarse ali.

Por fim, em 2014 fiz nova entrevista.

Ret – A partir de 2010 as redes sociais passaram a ter uma importância fundamental, sacou? Eu acho que a revolução digital ela aconteceu em toda a década de 2000. Na década de 10 ela já não é mais uma revolução. Ela já é um fato. A revolução digital já é um fato consumado. Minha visão, né. Pelo que eu observo. Os artistas que souberam lidar com isso, que souberam entender esse processo conseguiram evoluir. Os que não souberam ficaram pra trás de alguma forma. Então eu acho que tudo tem muito a ver com a revolução digital. (...) Eu tenho certeza que o rap é o gênero musical que mais cresce no país. Só que eu acho que quem tá investindo são os próprios caras do rap que tão sabendo jogar. E acho que isso é o mais interessante assim é a galera do rap aprender a jogar. Eu acho muita idiotice o cara cantar que é sagaz, que é malandro, ser todo tatuado e não conseguir mandar nesse jogo e não conseguir ter um destaque nesse jogo, sacou. Sabe? Por que que você é todo tatuado, por que que você é... como é que você canta que você tem uma sagacidade a mais se você tá perdendo no jogo, cara? Sacou? Tem certeza que isso é ser mais sagaz? Eu não acredito que isso seja ser mais sagaz. Eu acredito que se tu canta que tu é sagaz você tem que tá ganhando no jogo. Meu cérebro é igual ao dos caras que tão lá em cima e eu acredito que tudo que eles aprenderam eu posso aprender também. Então eu não caio em nenhuma armadilha dessa, sacou? Eu gostaria muito que esses moleques tatuados, de boné, de tênis, estilosos, que cantam, que fazem parte dessa cultura bacana, dessa música dominassem muito mais esse jogo. Porque eles têm muito mais capacidade de dominar esse jogo. É simples. (...) Os problemas, as dificuldades são as mesmas, sacou. As dificuldades são as mesmas. Óbvio que se o meu cachê for R\$30.000,00 e o do cara for R\$5.000,00 ele vai ter que se fuder mais pra chegar nos trinta e eu vou ter que me fuder mais pra chegar nos cem. E eu já com um cachê se deus quiser a gente vai chegar num cachê de cem mil, cento e cinquenta mil óbvio que algumas coisas vão ficando mais fáceis. Pra você filmar um clipe. E isso faz parte do jogo. Lá no início o clipezinho lá Neurótico de Guerra que custou dois mil reais com um maluco filmando com um roteiro que eu escrevi que não tem roteiro na verdade. Então quer dizer um clipe de dois mil reais que tu gravou que tu filmou com um cara hoje render pra gente tem cinco milhões de acessos (hoje com mais de 50 milhões de acessos), seis milhões talvez graças a deus. Então assim é correr atrás dos views sim. É correr atrás de likes sim. Eu trabalho com internet, maluco. Como eu não quero likes? Como eu não quero views? Então não dá nem pra eu conversar com um cara... a gente não tá nem tratando do mesmo jogo se o cara não quer likes se o cara não quer views, não tá monetizando o canal dele. A gente não tá nem falando a mesma língua. Quando ele colocar na cabeça dele que ele tem que fazer isso a gente pode ele faz parte desse jogo do rap.

## **A burocratização do hip hop e o projeto de lei 6.756 de Romário**

Reconhecer e legalizar o hip hop, como pretende o Estado e parte significativa daqueles que compõem o hip hop, é possível graças a acordos políticos diplomáticos entre os próprios da cultura, que priorizam a verticalidade das relações ao invés da democratização do que vem sendo construído através da construção de aparatos de poder que se formam nos poros da cultura. O "terreno" para que o Estado e o capital se aproprie do hip hop vem sendo preparado através de uma série de estratégias que permeia tanto acordos políticos como a própria construção discursiva do hip hop e de suas políticas ordenativas. É um movimento complexo, dialético e que acompanha de uma forma ou de outra a conjuntura política em escala global. O PL – 6756/2013 elaborado por Romário quando ainda era deputado estadual obedece a toda uma disposição de controle sobre o trabalho artístico, ressaltando fundamentalmente a necessidade de regulamentação a partir das demandas do mercado. A partir daí, cria-se a figura do “informal”. Aquele que não acompanha o processo de legalização passa a ser sutilmente forçado a se integrar nesse sistema através da normatização legal da cultura de rua e da sua consequente burocratização.

A burocracia é a forma de organização das potências mundiais e dos estados-nação. O seu corpo rígido é estabelecido dentro de uma hierarquia igualmente rígida, nem por isso, como vimos com Sennet, inflexível às demandas do capital. A administração, diz Tragtenberg(2006, p.30), “enquanto organização formal burocrática, realiza-se plenamente no Estado.” A burocracia é um modo de organização e administração das instituições e demais setores do Estado. Ela afirma, no interior de sua autoridade, que qualquer coisa só é possível de ser resolvida dentro dos limites e imposições da sua forma de existir. Quebrar a burocracia parece praticamente impossível já que por fim ela se apresentará como violência física.

Outras formas de organização devem ser pensadas. É preciso desarticular sua estrutura e isso se dá tirando-a de seus espaços de poder, ou seja, tirando-a do seu centro. Mas nem por isso ela será ineficiente. Sua quebra depende de um processo. Tira-la do seu centro depende obviamente de um espaço popular construído como instância com poder deliberativo. A prática de participação horizontal opõe-se a função social da

burocracia: ela é uma forma direta de dominação. E o que a faz ser todas essas coisas? A burocracia é a ferramenta administrativa do capital e demais ordens de poder. Isso quer dizer que ela foi elaborada e aperfeiçoada para isso. Qualquer intenção em desvirtuá-la dessa função é inútil. Ela se apresenta, tal como o capitalismo, como algo natural, inerente à própria existência humana. A burocracia foi elaborada pelo gênero humano, mas estranhamente não é feito para as pessoas ou para o seu bem estar.

O entendimento do que vem a ser o hip hop assim como suas formas de produção artística passa a compor o universo do empreendedorismo, do respeito aos decibéis, da “responsabilidade autoral”, da dualidade entre dança e sensualidade, da música no combate ao crime não mais no combate contra as formas de opressão e das formas de se conseguir recursos através de modelos propostos por cursos de formação (para isso, um dos exemplos enfatizados é a CUFA). Os profissionais do hip hop passam a ser contratados obedecendo a lógica do mercado de trabalho e da livre competição. Com isso, o caráter da profissionalização através do ethos empreendedor é cada vez mais estimulado, tido como único caminho possível. Há, portanto, toda a construção de um processo de alienação do trabalho como forma a desestimular as livres associações e suas formas de enfrentamento.

Mesmo diante de todo esse espectro de tensão que se intensifica cada vez que o hip hop se envereda para relações que diz respeito fundamentalmente a um modelo burocrático de poder, temos que ressaltar a sua organicidade e todo o acúmulo gerado através da propagação artística dos seus ideais e valores. As disputas, enfrentamentos, construção de saberes, conhecimentos e experiências, códigos, métodos, práticas e ações se dão num âmbito conquistado e construído pelos próprios que compõem o hip hop em meio às tensões urbanas transformando-o em cultura autônoma mesmo que cercado por contradições de todo corpo social. Ao mesmo tempo em que faz parte desse todo social o hip hop possui seus próprios fundamentos construindo artistas reconhecidos mundialmente por sua relação com a cultura de rua.

Uma questão central a ser pensada é a importância que damos a essa autonomia, ou ainda, a que(m) reivindicamos autonomia? Se quer ser autônomos/independentes em relação a que(m)? A autonomia do hip hop se dá primeiramente com relação aos seus próprios saberes e conhecimentos que não tem compromisso, a priori, com instituições

das quais critica Tratenberg(2006) possibilitando caminhos e construindo novas formas de se relacionar e produzir arte, conhecimento, comunicação, experiências e saberes.

Acredito que a apropriação do Estado e do capital tem como função principal capturar todo o universo do hip hop como forma a dar-lhe os rumos de que necessita tais estruturas de poder. O primeiro movimento é a tentativa, através de acordos com as representatividades, de homogeneizar e apagar uma série de características e contradições específicas do hip hop dando agora o sentido desejado pelo Estado. Neste caso, o Estado deseja profissionalizar, legitimar, proteger, fomentar, reconhecer, resguardar todo um processo que a princípio diz respeito ao enfrentamento com os mesmos ordenamentos que agora se apresentam através de um simulacro de generosidade implementado pela lógica da política paternalista governamental, mas que por trás guarda interesses políticos concretos. O olhar do Estado, mesmo que distanciado não só das práticas, mas das necessidades da cultura, ainda assim conquista e cativa uma certa representatividade que por sua vez mostra-se solícita em negociar com empresas de grande porte, empresários ou, neste caso, políticos. Vale ressaltar que caso semelhante aconteceu com as rodas de rima, tendo o prefeito do Rio de Janeiro Eduardo Paes como uma das partes.

Esse olhar que nivela as partes através do apagamento de contradições e posições históricas antagônicas pretende para tal a domesticação, controle e captura daquilo que possa oferecer perigo ao que está estabelecido como ordenamento social falseando a realidade através da construção de uma harmonia entre segmentos sociais que na prática se mostra totalmente adversa ao apresentado pelo discurso oficial. Sendo assim, torna-se premente a organização de núcleos comprometidos não só com a discussão, mas com a publicização de tais contradições como forma a evidenciar os antagonismos através da fundamentação das críticas. Dentro dos limites desta explanação, tentamos muito mais evidenciar as possíveis relações que possibilitam, por fim, o comprometimento da cultura de rua com aparatos de poder como o Estado e o capital trazendo o entendimento de que o processo, mesmo não linear, nos esclarece sobre a atual conjuntura que se encontra o hip hop.

# Capítulo IV

## AS RODAS DE RIMA E OS USOS DA CIDADE



Figura 25 - Roda cultural de Vila Isabel (2014 – foto de Arthur Moura)

## Conhecendo o campo

Em primeiro lugar gostaria de reproduzir aqui dois cadernos de campo das rodas de rima de Icaraí (Niterói) e Vila Isabel para em seguida continuar o debate.

Rio, 13 de Fevereiro de 2014  
Caderno de Campo – Roda de Vila Isabel

“Como estou tentado aos poucos voltar a frequentar os eventos de rap vou tentar também registrar algumas reflexões em forma de caderno de campo, pois, pretendo revisitar essas reflexões para possíveis publicações. Tenho pensado em reunir o material que tenho filmado também como fonte para essas reflexões.

A roda de Vila Isabel rola na praça principal do bairro, praça 7. Cheguei cedo pra tentar acompanhar as movimentações, observar, mas principalmente para trocar ideia com o pessoal. Os organizadores chegam por volta das 18hrs, arrumam o som, cerveja, água, compram gelo. Tudo é feito na raça mesmo. Estar presente é muito importante, pois encontro uma galera que na maioria das vezes eu só tenho contato pela internet. O rap na verdade é muito grande e as redes funcionam em suas articulações e estar presente de forma orgânica é a melhor forma de constatar a quantas as coisas andam. As últimas viagens que fiz só reforçaram a minha ideia de que o rap está crescendo cada vez mais. Fui para Juiz de Fora, Belo Horizonte e São Paulo e em todos esses lugares percebi a organicidade do movimento. O rap é um movimento que valoriza muito aqueles que, digamos, são de dentro. Valoriza sua história através daquilo que produz e vem produzindo. Assim, as relações se consolidam a partir das formas como cada um se insere na cultura. Essa é a forma como buscamos nos legitimar. E, particularmente, percebo isso de forma muito clara através do reconhecimento daquilo que os atores já fizeram em termos de produção artística e/ou movimentação política.

No início não deu pra conversar legal com os organizadores, que são, Thiago Pombal, Jonathan Ferreira, Bruno Araújo, Drope Odc, Igor Sardinha. Os caras ficam envolvidos com as problemáticas do evento. Fiquei ali sentado curtindo o evento. Num segundo momento comecei a trocar ideia com João, que foi um dos organizadores que começou com as movimentações na praça. João me contou sobre o início da roda, de como se organizavam, das dificuldades, conflitos, etc. Tudo começou com a reunião de alguns amigos que decidiram ocupar o espaço com a intenção de reunir a galera, fazer um som, enfim, movimentar a cultura de alguma forma. Os primeiros problemas foram com a polícia que tentava a todo custo inviabilizar o evento. No começo a polícia vinha com um discurso de que estava recebendo denúncias de som alto, uso de drogas, etc. A polícia chegou a impedir alguns eventos. Logo em seguida exigiram propina para que a galera pudesse continuar. Os organizadores passaram a se reunir para decidir de que forma lidariam com essas questões e decidiram que não dariam dinheiro nenhum aos policiais e que continuariam a ocupar o espaço da forma como fosse possível. João conta que antes não havia organização nem mesmo para tratar de questões como essa. Eles simplesmente chegavam, cada um num horário, arrumava o som da forma como dava e tocava a coisa. Não vendiam cerveja ainda, enfim, era o começo. Conversamos também sobre outras questões políticas. A principal atração da roda são as batalhas “de sangue”. Importantes MC’s passaram pelas batalhas. No Rio de Janeiro, batalha do Real, Zoeira, liga dos mc’s, Centro Interativo de e mais recentemente as rodas de rima. Todos esses movimentos foram e são importantes para a cultura hip hop do Rio de Janeiro, dão combustível para o rap continuar seguindo ainda que em permanentemente contradição. Thiago Pombal me disse que é muito difícil propor para a galera outras formas de abordagem das coisas. As batalhas, então, giram em torno de pequenas tiradas que visam ridicularizar, diminuir e expor o outro como se fosse um adversário e mesmo que no final os MC’s apertem as mãos ou se abracem tudo não passa de um espetáculo. Esse é um formato que

deu certo e alimenta as rodas. Thiago conta que tentou trazer um quadro uma vez para propor uma batalha de temas, mas não deu certo. A galera não adere. O público pede sangue e o apresentador estimula: “o que que vocês querem?!”, e o público responde: “sangue!!”. Com isso, criou-se uma zona de conforto que impede o avanço de outras perspectivas nas rodas. Conversando com os frequentadores (de forma informal) percebi uma certa premência na existência de outros canais de comunicação que coloque algumas contradições em pauta. Dieguinho, um brother que é amigo da galera, skatista, disse: “aí, Thiago, a gente têm que fazer um debate”. Conversei muito com Dieguinho e João sobre a questão das manifestações. Dieguinho critica muito as manifestações, diz que não adere porque tudo gira em torno das passagens. “E o preço do leite? E a luz que tá faltando lá no morro? E os moleques que morreram semana passada e ninguém fala?”, diz. Eu disse: “mas, cara, a gente não pode achar que a pauta das passagens vai reduzir tudo a uma questão pontual. A partir dessas movimentações que estão ocorrendo a gente pode trazer o debate sobre outras questões e a pauta das passagens se relaciona diretamente ao direito de ir e vir. O preço do leite está diretamente ligado a isso.” Ele pensou a respeito.

Fiquei ali trocando ideia com vários brothers, ouvindo mais do que falando. Depois comecei a conversar com Thiago, pois Dieguinho e João foram embora. Conversei mais sobre a questão do CCRP, suas formas de organização, projetos e perspectivas. O CCRP se organiza a partir de núcleos que se dividem em oito rodas pelo Rio de Janeiro. Existe um representante que faz ligações diretas com a prefeitura e se relaciona com as lideranças do CCRP. A roda que começou foi a de Botafogo e Thiago ressalta que lá sequer é a maior roda hoje em dia. A maior é a de Vila Isabel. Existem outras grandes também, mas a de Vila Isabel é expressiva. E realmente é. Não sei, mas arrisco dizer que circulou hoje cerca de 300 pessoas. De qualquer forma, a roda é um espaço para articulações políticas, comercialização de bebidas, CD’s, artesanato e uma série de outros produtos. Grupos de rap se formam, produtores, técnicos de som, fotógrafos, cinegrafistas. Ideias circulam, se formam conceitos, valores e o mais importante: a construção de práticas onde existam questões em comum sendo construído. Isso fortalece muito esses espaços. Ou seja, existe aquilo que os antropólogos chama de “ethos”. Entender isso a fundo é realmente muito interessante e estimula o rap a crescer. Adiante. Busquei conversar com Thiago e ele me explicou que os organizadores estão se articulando para ter um espaço físico onde existam cursos, aulas, enfim. “A gente quer fazer tipo uma ong, tipo a CUFA.” A partir daí puxei um debate sobre questões pertinentes a forma como os organizadores se relacionam com o público. Eu disse que na minha visão o público acabou virando consumidor. Estão ali, até se envolvem de certa forma com o que está acontecendo, mas o poder de decisão e de mando cabe aos que organizam. No ônibus, na volta pra casa, pensei que a roda virou um point. Os points geralmente são lugares onde a juventude se encontra, se diverte, mas não há uma movimentação política efetiva que vise mudanças concretas ou algum tipo de enfrentamento. No caso das rodas, eu tomo certo cuidado para afirmar certas coisas. Existe toda uma trajetória de luta, de experiência direta em se ocupar espaços que na prática todos sabemos que não é público. São espaços que seguem a um ordenamento social dentro dos limites que deseja o Estado. Enfim, mas a comparação é válida. O público está ali em busca de algo e esse algo quase nunca se verifica na ordem do comprometimento com a manutenção do evento, por exemplo. O público é central. Ele participa das batalhas, anima, dinamiza, mas quando é solicitado muitas vezes é para repetir palavras de ordem. Drope Odc diz: “eu só quero que vocês repitam isso: ‘poder para o povo! Pra fazer um mundo novo!’”. E no fim menciona os Black Blocs como forma de luta. Os limites se dão nessa ordem.”



Figura 26 - Roda cultural de Vila Isabel 2014 (foto de Arthur Moura)



Figura 27 - Roda cultural de Vila Isabel 2014 (foto de Arthur Moura)

“Cheguei na Praça Getúlio Vargas por volta das 19 horas e ainda tinham poucas pessoas. Observei que havia cerca de cinco guardas municipais reunidos. DG chegou não muito animado. Havia uma certa tensão na praça por conta dos agentes da repressão. Eu não havia percebido de cara, mas tinham policiais também. Eles não estavam fardados. Vestiam um colete amarelo. Na medida em que foi chegando gente, os policiais distribuía seus olhares incisivos sobre cada um que estava ali frequentando o lugar. Não faziam questão de disfarçar. O policial geralmente carrega no seu olhar a máxima da prepotência e da arrogância garantindo-se numa parcela de poder que o Estado concede. Eu fiquei muito incomodado com a intimidação dos policiais e comecei a dialogar com a galera no sentido de saber o que estava acontecendo. Lexo, um dos organizadores, chegou com uma das caixas de som nas costas e foi abordado por dois policiais. DG e BZ se aproximaram. Primeiramente eu fiquei de longe observando. Avaliei que não seria legal chegar ali, pois os organizadores estavam no desenrola e a minha presença poderia atrapalhar. Mas logo em seguida me aproximei. No momento que me aproximei, um dos policiais que se identificou como sargento, disse ao Ghelo que iria “dar um laço” na mercadoria caso ele quisesse vender ali na praça. O sargento dizia que algum vizinho reclamou e que ali não podia ser mais realizado o evento. Dizia que não podia fumar maconha e que a ordem deveria ser estabelecida no local. Em determinado momento eu intervi no sentido de refutar qualquer ideia que relacionasse o movimento que ali se realizava com bagunça, desordem, crime ou qualquer ilegalidade. Expliquei que ali ocorre um movimento popular, jovem e que tem o direito de permanecer e ocupar qualquer espaço público desde que assim lhe convenha quando percebi que o policial começava a mudar seu semblante. Policiais não admitem qualquer tipo de questionamento, pois isto lhes parece absurdo já que a lei estabelece quem manda e quem obedece. E além do mais as argumentações da polícia quase nunca ultrapassa um certo limite, muito raso. Na medida em que o estoque de palavras se acaba na boca destes que tem a lei como máxima, aquele que insiste em discordar torna-se um potencial inimigo. Penso que o combate às culturas de resistência por parte do Estado através das forças policiais é um debate que deve ser travado por ser constante os problemas enfrentados com a polícia por parte de jovens negros favelados. A censura, diz Eliane Brum, “é a repressão aplicada às palavras que agem e, por agir, desestabilizam a opressão, tornam-se perigosas para os opressores. Aqui, não agem mais, o que faz o país que retornou à democracia mergulhar num terror de outra ordem.” A galera decidiu que não ia fazer o evento na praça, pegaram os equipamentos e montaram do outro lado da rua, no calçadão da praia em frente à cabine da polícia, do casulo dos homens do pelotão, daqueles que não pensam. No entanto, me parece que as insatisfações ficaram no âmbito pessoal de cada um que estava ali presente. Apesar da galera saber do porquê de o evento estar sendo realizado em outro local, pouco foi dito a respeito. A batalha se realizou, eu filmei até a segunda metade do evento e vazei. Antes de ir, apresentei a ideia de o coletivo produzir um material em nome da roda sobre o ocorrido após uma reunião onde as ideias pudessem ser postas em prática.”



Figura 28 - Roda cultural de Icaraí 2015 (foto de Arthur Moura)



Figura 29 - Roda cultural de Icaraí 2015 (foto de Arthur Moura)

## **As rodas de rima e a função do público**

As rodas de rima são núcleos que surgiram a partir de uma já movimentada cena em locais principalmente como a Lapa. A primeira roda foi a da Lapa e lá surgiu devido a já grande movimentada cena do bairro. A Fundação Progresso, o Circo Voador, a Batalha do Real, Liga dos MC's e a clássica festa Zoeira todos esses eventos e lugares tem e teve a Lapa como lugar privilegiado para a formação da cena do rap na cidade ao longo dos anos 2000. A roda surge no bairro num momento preciso por começar a ter uma carência de eventos no próprio bairro, já que a Fundação passou a não ter mais o CIC (Centro Interativo de Circo) devido ao incêndio que muitos afirmam ter sido criminoso e que colocou os rappers a se manifestar ali em frente na rua mesmo da Fundação.

A roda serviu também segundo Mv Hemp, principal articulador das rodas, como formação e incentivo para que os rappers fizessem rodas em seus próprios bairros. Muitos que frequentavam a Lapa no início dos anos 2000 eram da Baixada, Niterói, Zona Norte e Sul da cidade.

A roda que surgiu em seguida foi a de Botafogo organizado entre outros por Djoser Botelho. A roda funciona às terças e tem grande movimentação. Ali e em outras rodas se formou grupos como Oriente, Cacife Clandestino, Start, 3030 e muitos outros. No entanto, a roda de Botafogo, segundo Mv Hemp e Dropê, tornou-se uma espécie de vitrine necessitando de mais espaços em lugares periféricos. A roda do Engenho do Mato em Niterói, por exemplo, é, segundo a organizadora Aline Pereira, um espaço de formação e uma busca por melhorar condições sociais para o bairro e não simplesmente um lugar de diversão. Essas ocupações hoje movimentam a cena em níveis locais, o que faz com que cada bairro construa ramos sólidos da cultura a partir da ocupação dos espaços públicos para assim compor um todo de diferentes pontos do Estado.

As rodas também cumprem uma função primordial que é levar o rap para os espaços públicos, pois durante a década de 90 e início dos 2000 o rap estava prioritariamente em boates e casas de shows. Com o tempo as boates tornaram-se oportunidade de negócio para os próprios organizadores de eventos de rap underground antes mesmo da existência das rodas culturais de rima, mas era lucrativo principalmente para os donos das casas.

Com o advento das rodas o circuito ganha a possibilidade de ampliar o acesso do público com o hip hop de maneira mais próxima, nem por isso horizontal. As rodas, no entanto, mantém uma relação dialética com esse contexto, pois ao mesmo tempo em que fortalece uma cena comercial muitas vezes preparando os que mais se destacam para o mercado, também produz seu próprio circuito e formas de resistência, pois o fato de se ocupar um espaço público cria automaticamente conflitos com aqueles que entendem a cidade como um campo privado ou reservado para algum segmento em especial.

O Estado, por defender um interesse de classe, obviamente relaciona-se e apropria-se da cultura com objetivos muito claros, ou pelo menos deveria ser. No entanto, até mesmo essa relação se modificou. O Estado continua utilizando a cultura como forma de afirmar sua ideologia afim de garantir a sua hegemonia. Mas não deixa de ser verdade que as relações de mercado também se complexificaram. Ao mesmo tempo em que hoje o CCRP no Rio de Janeiro ou o Duelo de MC's em Belo Horizonte mantém relações com a prefeitura numa tentativa de acessar determinados recursos, determinadas repartições, acesso e informações ou simplesmente adquirir o aval para poder organizar-se sem sofrer repressão policial ou da guarda municipal, ou também como uma forma de angariar algum tipo de recurso, os grupos também organizam-se como pequenas empresas gerando primeiramente um mercado interno em torno de suas próprias mercadorias garantindo o mínimo de condições materiais para a sua manutenção. O Estado não perdeu a sua função de dominar as culturas para fins particulares e políticos. Dessa forma, compreendo, tal com coloca Carlos Nelson(2010:16), que “a organização da cultura já não é algo diretamente subordinado ao Estado, mas resulta da própria trama complexa e pluralista da sociedade civil.”

Na verdade esse movimento específico das rodas, ou seja, sua disposição flexível tanto no que diz respeito à construção de uma cena pública presente semanalmente em espaços ocupados quanto à sua disposição e tolerância ao mercado de consumo e demais ordens de poder, é o que a fundamenta e garante a sua permanência e existência política. Esse caráter flexível reflete-se em dois pontos: sua relação com o mercado e interlocução com instâncias de poder do Estado e demais segmentos envolvidos na relação público/cidade. Essas relações são estabelecidas entre:

- Organizadores / público

- Organizadores / artistas
- Organizadores / Estado
- Público / artista
- Organizadores / empresas e ongs

Sendo que os organizadores situam-se entre:

- Organizadores locais
- Representantes do circuito (CCRP)
- Apoiadores
- Demais representatividades com influência indireta

Os poderes situam-se entre:

- Prefeitura
- Tráfico
- Polícia
- Guarda municipal
- Moradores locais

Por fim, os artistas:

- Grupos de rap
- DJ's
- MC's
- Outros

O público é composto em sua maioria por jovens de 15 a 20 anos, homens, sendo essa geração a principal consumidora do hip hop. Esse público é importante sustento para a cena. É daí que surgem os improvisadores que vão rimar nas batalhas. Eles compõem também parcela significativa dos que consomem os produtos vendidos por artistas e empresas. Em seguida temos uma geração de 25 a 30 anos que frequentam esses espaços ocasionalmente mais como uma forma de encontrar velhos amigos, sendo que há também uma parcela significativa que utilizam desses espaços para divulgar seus trabalhos, produções e estabelecer parcerias.

Existem os moradores locais que também dão corpo a esse público e que não necessariamente tem envolvimento direto com o hip hop, mas nem por isso deixam de apreciar os eventos. A relação com os moradores é ambígua. No caso da roda de Icarai, por exemplo, os moradores do bairro sentem-se invadidos por perceber forte aglutinação de jovens de classes diferentes na praça Getúlio Vargas. Os moradores misturam-se aos jovens do morro do Cavalão, Palácio e outras favelas locais. Em muitas rodas, como é o caso de Vila Isabel, há presença de crianças, pais e idosos. O fato é que cada ocupação respeita suas especificidades locais seja no que diz respeito ao público ou a relações políticas.

### **A Fetichização do MC**

A principal atração das rodas são as batalhas de MC's. A batalha também serve para diferenciar os iniciantes dos veteranos. O máximo que um MC antigo pode vir a ser nas batalhas é jurado ou apresentador. No geral a simples presença de algum MC muito representativo da cena já cumpre função importante no evento. Essa presença física ao mesmo tempo em que busca desconstruir a ideia de ídolo e fã tornando ambas as presenças orgânicas e relativamente próximas também afirma uma distância pelo uso que se faz da imagem do MC que geralmente é fetichizada ou dos ritos que participam essas figuras marcantes. São figuras de prestígio.

No entanto, não há como negar o desgaste das batalhas no espaço-tempo. O uso competitivo estimulou a formação de MC's igualmente competitivos e adequados às normas. Quando nos perguntamos “o que houve com o hip hop? Por que o rap tornou-se tão fútil e ligeiro?”, devemos ter em mente as contradições históricas que estão em jogo. Isso indica para algo apontado lá atrás que foi a conseqüente separação dos elementos, um dos problemas centrais a ser analisado.

A supervalorização do MC gerou o estranhamento deste elemento aos demais a partir do momento que transformou-se em líder, empreendedor, ídolo e formador de opinião. O MC virou um elemento que faz a ponte entre o capital e a cultura. Mas tudo isso se deu e se dá a partir de uma relação e um processo social. Separar os elementos da cultura permitiu a entrada mais fácil por forças de mercado. O viés empreendedor,

característica geral dos grupos de rap e de boa parte dos MC's, canaliza essa competitividade ao mercado estimulando a propaganda desses valores em letras e discursos, ideologias e mercadorias. Aproveitou-se o que há de vendável na revolta apontando a direção aos mercados transformando o rap numa mercadoria, em fetiche e identidade.

Há práticas por parte de alguns MC's no que diz respeito a uma condição que almejam, mas nem por isso usufruem de fato, que é postar fotos ou fazer vídeos com uma certa quantidade de dinheiro na mão ostentando uma diferença com os demais. Esse desejo de fazer parte de certas relações de poder, qual seja o game, inverte todo o campo de relação social.

Como uma espécie de representante da cena, o MC é o elemento mais utilizado para fazer propaganda de consumo para grandes empresas, cerveja, bancos, cosméticos, roupas, etc. Emicida, Tássia Reis, Karol Conka, MV Bill, Marcelo D2, muitos e muitos outros vendem suas imagens para grandes corporações estabelecendo uma relação de consumo e espetáculo e isso não lhes parece ser uma contradição e sim uma espécie de vantagem ou simplesmente um caminho natural das coisas. Não é mais uma contradição envolver-se ou produzir propaganda para os capitalistas, pois claramente não há mais o interesse na luta anti-capitalista por esse segmento. Isso fez com que a construção de um certo discurso reformista ou progressista substituísse o que antes seria impossível comportar tal revolta nos limites da social democracia e dos rígidos e seletivos parâmetros da democracia burguesa e sua jurisdição punitiva.

Em paralelo a isso tudo há o lugar do público e do MC cada qual portando função definida na cena refletindo conseqüentemente nas organizações e na forma como elas se dão. O público é o consumidor, aquele que faz a economia girar. O MC é a mercadoria a ser consumida.

O MC que lá atrás fazia freestyle nas ruas, pouco sabia sobre a vida mas já agia no instinto da sobrevivência, regra dos ambientes com escassez, e que depois venceu as principais batalhas, geralmente negro e pobre, revoltado contra o sistema, que passou a se destacar na cena, ganhar respeito e prestígio, público e dinheiro, destacou-se como empreendedor; fez milagre com pouco trazendo os principais aliados junto formando verdadeiras empresas, são agora homens de negócio. Cantam a opressão na medida que a vendem; supervalorizam suas imagens que passam a ser marcas, portanto, passível de

consumo e por fim dispõe à cena, mas também aos bancos ou qualquer tipo de mercadoria à venda. Estes são os MC's na sociedade fetichista. Essa primeira reflexão nos coloca o desafio de construir possíveis saídas. Uma delas, com o prejuízo do estranhamento entre os elementos da cultura, é reconstruir essa relação no sentido de se fortalecer e reintegrar a cultura às contradições de classe politizando as identidades não as deixando à deriva no mar pós-moderno.

## **O entretenimento como alienação**

O entretenimento é a continuação, sob outras formas, da dependência aos níveis mais íntimos dos valores arraigados do capital. A esfera de consumo fora direcionada ao tempo livre do trabalhador em seus mais variados âmbitos como forma a inserir e naturalizar os valores éticos e morais do capitalismo. Esse tempo livre resultou diretamente dos avanços técnicos que diminuiram a jornada de trabalho proporcionando mais “liberdade” ao gênero humano em suas atividades extra-formais, sendo que “o objetivo real da manipulação consiste em transformar esse “tempo livre”, esse lazer ampliado, em “tempo de consumo”. (COUTINHO, 2010:70) Para chegar a essa configuração, continua Coutinho(2010):

a exploração da classe operária volta-se cada vez mais intensamente da exploração mediante a mais-valia absoluta para uma exploração operada através da mais-valia relativa; isso significa que é possível, simultaneamente, um aumento da exploração e um aumento do nível de vida do trabalhador.

O que observamos com relação aos eventos de rap é que a crítica e o pensamento combativo encontra uma pré-disposição a dissolver-se em ritmos contagiantes de felicidade, amor ao próximo, satisfação e suposta harmonia social já que o caráter flexível enverga-se muito mais às liberdades individuais e de mercado. Essa ideia de harmonia no rap foi muito publicizada quando da presença da banda da guarda municipal do Estado do Rio de Janeiro em evento organizado na Roda de Botafogo 3/12/2013 comemorando o terceiro aniversário do Circuito Carioca de Ritmo e Poesia (CCRP). Diz a notícia no site da prefeitura do Rio de Janeiro:

Um das atrações da festa foi o encontro de MC's com os músicos da Banda Sinfônica da Guarda Municipal do Rio de Janeiro. O desafio em freestyle (estilo livre) agradou ao público e mostrou a versatilidade da Banda GM-Rio. Três saxofonistas e um pistonista subiram ao palco e acompanharam as performances dos MC's. Pela primeira vez, a banda participou de um evento que promove manifestações culturais associadas ao mundo do Rap e do Hip Hop. O maestro Bruno Rodrigues criou dois arranjos especiais: uma versão em ritmo afro da música "Mais Que Nada", de Jorge Ben Jor, e um medley com canções do astro pop Michael Jackson. (<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=4490302>)



Figura 30 - Banda da guarda municipal toca em evento do CCRP em Botafogo

A notícia no G1 diz que a banda e os artistas se uniram num intercâmbio cultural. Nada mais falso. Os organizadores esforçaram-se em construir uma ideia de que “no palco todos são iguais”, anulando os antagonismos entre a cultura negra de resistência e a opressão sistemática do Estado contra as liberdades populares perpetrada por forças coercivas. É importante ressaltar aqui que essa política visa suavizar a crítica popular contra a guarda que age diretamente contra os trabalhadores autônomos que não possuem autorização legal da prefeitura para trabalhar. A guarda promove verdadeiros saques e uma repressão brutal contra os camelôs e age diretamente em consonância com a polícia militar, igualmente corrupta e genocida.

Essa tentativa política em anular os processos contraditórios se dá como uma espécie de contrapartida da roda para com a prefeitura que naquele momento tinha Eduardo Paes como prefeito. O decreto assinado pelo prefeito não impediu que houvesse a proibição e repressão principalmente em rodas em bairros periféricos como na 4ª Under, Manguinhos, Olaria e outros. Problemas ocorridos na roda de Botafogo são distintos dos que ocorrem em Bangu. Para MV Hemp, um dos meus entrevistados e pessoa que eu acompanho o trabalho a mais de uma década, a diferença é clara. Diz o ambulante cultural:

“Rolou a de Botafogo. Pá! Sucesso total. Vitrine. Tem as diferenças dos bairros. Roda uma em Bangu. Em Bangu os polícia vão lá ei, ei, garotão...”

Dropê – Atualmente tá até parada por causa de pressão policial. Teve que encerrar por enquanto as rodas por causa de pressão policial.

MV Hemp – Olha a diferença! Que já tá enraizada ali pelo sistema. Quem mora em outro lugar, tipo quem mora no Centro, quem mora na Zona Sul, relaciona Bangu ao presídio.”



Figura 31 - Guarda municipal proíbe venda de bebidas – Roda cultural Catete, Glória e Lapa

A relação com a prefeitura é muito mais diplomática também servindo como certa garantia de ocupação das praças. Agora com a prefeitura nas mãos de um elemento ainda mais conservador, o senador Marcelo Crivela, do PRB (Partido Republicano do

Brasil) as rodas voltaram a ser reprimidas sistematicamente pela polícia do Estado em atos absolutamente covardes. Na Batalha do Tanque, por exemplo, a polícia reprimiu com gás lacrimogênio e spray de pimenta.

A mudança na morfologia do espaço urbano quando atrelado aos interesses majoritariamente econômicos, tendem a deformar as relações sociais causando o esquecimento de parte de sua memória e, como consequência, conflitos na formação das identidades pelas modificações estruturais. Por mais que se queira exercer um controle sobre as rodas de rima, estas por terem sido criadas a partir de movimentações coletivas proliferou-se como uma necessidade de se estabelecer uma sistematicidade em se ocupar um território local com manifestações também locais. Ao mesmo tempo em que forja identidade também fortalece toda uma relação que é criada na cidade em seus mais variados locais.



Figura 32 - Gil Metralha canta na Roda Cultural do Méier 2014 – foto de Arthur Moura

## **Ocupar e resistir**

A divisão social do trabalho ressignificou o sentido da produção, transformando em mercadoria tudo aquilo que não diz mais respeito aos trabalhadores. O sentido do trabalho na modernidade diz respeito fundamentalmente àquilo que garante a capacidade de reprodução do capital. Mesmo agora com a fase do capitalismo flexível o trabalho perde cada vez mais o seu valor e sua capacidade de congrega para a construção de algo comum. Por isso, a ordem nas sociedades capitalistas é baseada na imposição da hierarquia exercida nos meandros dos papéis e funções sociais que consolidam formas de poder, institucionalidades e corporações.

As cidades capitalistas refletem, portanto, todo o conjunto de estratificações presente na sociedade dividida em classes. Historicamente esses territórios foram construídos obedecendo a regras que restringe não só o acesso a determinados lugares, mas ao uso da cidade como um espaço democrático, comum, público, livre e diverso. O cidadão caracteriza-se como categoria ao mesmo tempo formal presente nos regimentos da democracia representativa, como também é aquele que cumpre deveres imprescindíveis à manutenção do Estado. Assim, o Estado lhe concede direitos. Em outras palavras, o cidadão é aquele que serve ao Estado, de uma forma ou de outra.

A lei é toda essa estrutura que vai fundamentar os comportamentos e as mentalidades a um regime de obediência. O cidadão que se encontra numa posição de revolta contra essa disposição torna-se automaticamente um elemento a ser neutralizado pelos dispositivos da ordem. E para que se cumpram as leis é necessário o monopólio do uso da violência como instrumento inquestionável.

As grandes cidades abarrotadas de compromissos ininterruptos é, quem sabe, o principal fator de isolamento dos seus habitantes. As mercadorias continuam sendo as prioridades e os indivíduos vivem no paradoxo do consumo insaciável e da produção desenfreada. A vida regrada, normativa e altamente acelerada coloca o cidadão (categoria essencialmente jurídica) como ser passivo e que ao longo de sua existência desenvolverá desilusões e sofrimentos que ao mesmo tempo lhe parecerá estranho e incompreensível pelo fato de atribuir os dissabores da vida a ordem do pessoal, do privado, como algo próprio do indivíduo sem correlação com o contexto que o cerca.

O sofrimento físico e psíquico, ao mesmo tempo em que é detectável pois habita o corpo e o espírito é também ao que parece insolucionável já que o indivíduo é o portador da dor não sendo capaz em última instância de compreender toda a dinâmica que o cerca comportando-se como um passageiro, um hóspede em seu próprio tempo. O sofrimento como principal categoria compartilhada alimenta os vultos da existência dando margem ao mercado das tristezas, das religiões, do consumo desenfreado de drogas, dos relacionamentos esporádicos e da vida solitária, da angústia cotidiana, sistemática e, claro, do isolamento. Dentro de tudo isso é comum que os indivíduos explorem em felicidades em momentos construídos exatamente para esta função. São os ritos de conforto, de apaziguamento, de glória.

Para Campos(2011, p.22), “a apropriação do espaço pelos mais pobres, segundo o entendimento de diversos autores conservadores, era (e é) considerada como uma transgressão ao ordenamento do solo urbano”. A transgressão ao ordenamento do solo urbano é toda e qualquer possibilidade de alterar a dinâmica automática e repetitiva das ruas, praças e outros locais da cidade. Neste caso segundo Lopes(2012, p.55),

a cultura hip hop tem se firmado como um importante meio de aglutinação para os jovens de periferia debater as contradições contemporâneas que incidem diretamente em suas vidas. Portanto, mais do que estranhos, seus membros são incômodos, pois teimam em trazer à tona o avesso do país implodindo a “rocha sobre a qual repousa a segurança da vida diária.

Todo esse contexto se relaciona com o rap na medida em que passou-se de eventos privados para a ocupação do espaço público. A Lapa não mais necessariamente faz parte de um lugar de destaque no hip hop. Apesar de ser um bairro disputado a Lapa faz parte agora de um circuito, coisa que antes não existia na cena carioca. As rodas tornaram-se estratégias de ocupação do espaço público consolidando pontos de referência da cultura hip hop. Ao mesmo tempo em que existe como elemento local, as rodas culturais constroem redes interligadas com diversos outros pontos da cidade, abrangendo São Gonçalo, Niterói, Zona Norte, Sul, Baixada, Centro e Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Esse resgate como cultura de rua resultou em conflitos contra a ordem burguesa das cidades capitalistas. Isso quer dizer que mesmo diante de diversas adequações a criminalização é fator imperante tanto no governo de Eduardo Paes como do atual

Crivela. O Estado tudo faz para proibir que os jovens se encontrem e produzam cultura e alternativas de formação para a juventude e para os bairros de uma forma geral. As rodas são espaços imprescindíveis pois dinamizam a cultura e a cidade. Muitos jovens frequentam as rodas inclusive o chamado precariado.

O precariado é uma espécie de quase-lumpem proletariado. Ele possui mão-de-obra qualificada, mas ainda assim vive de forma bastante limitada financeiramente. Muitas vezes vêm de classe média. A sua desorganização favorece a sua auto-destruição. E eis que quando o precariado busca a organização passam a sofrer repressão sistemática.

No Rio de Janeiro, este segmento está nas universidades públicas, escolas, em serviços informais, etc. Em 2011, muitos deles tentaram se organizar na ocupação da Cinelândia. Uma ocupação dessa proporção logo evidencia uma série de coisas. Me lembro que uma das questões foi a denúncia de um dos ocupantes (que antes já ocupava a praça na condição de morador de rua) para a polícia por ter tido um comportamento excessivo em algum aspecto. Ora, as contradições de classe não desaparecem se um grupo de pessoas se organiza de forma autônoma para ocupar um espaço público. Na cozinha estavam mulheres, negras a maioria, em boa parte das vezes alheias aos acontecimentos políticos das assembleias. Havia homens, mulheres, negros e brancos, moradores de rua, pessoas de classe média, crianças e jovens, professores e artistas, poetas e músicos, jornalistas e escritores e, logicamente, infiltrados. A maioria deles são os invisíveis ou simplesmente os que servem aos interesses de reprodução incenssante do capital, os subalternos. No entanto, não são a base. Ali há um recorte muito específico. Dois pontos fundamentais para a completa extinção da ocupação: sua desorganização, a repressão e a conseqüente criminalização do movimento.

É importante ressaltar também a importância das ocupações dos movimentos sem teto que é composto por várias organizações entre elas o MTST, FIST, etc. Essas organizações são o reflexo da ação direta do Estado em promover um rearranjo na cidade intensificando o aburguesamento e a gentrificação dos espaços e expulsando diversos moradores como foi o caso da região portuária, bairro da Saúde e muitos outros locais apropriados pela especulação do capital financeiro e imobiliário. Essas organizações muito se difere do OcupaRio citado anteriormente, pois o caráter de classe dos sem teto é muito mais definido. Geralmente são camelôs, desempregados,

trabalhadores informais, mulheres com filhos, idosos, prostitutas, aposentados. A organização tem um caráter centralizado de onde parte todas as orientações. O risco que estão submetidos os sem teto é também muito maior. Nesse caso a repressão age sem floreios ou diálogo. Há prisões, ameaças e torturas.



Figura 33 - Cozinha da OcupaRio 2011 – foto de Arthur Moura

## **Os muros da cidade: entre o silêncio e a revolta**

Uma das questões que envolve os usos da cidade é ocupar a cidade com manifestações tanto do graffiti como da pichação. A questão do graffiti e da pichação tem entrado em pauta recentemente principalmente pelo que vem ocorrendo em São Paulo a partir da posse no novo prefeito da cidade João Doria. O novo prefeito elegeu-se no jogo democrático-burguês com certa vantagem com relação aos demais candidatos não pela sua suposta competência em administrar e resolver os problemas da cidade, mas pelo lugar que ocupa na sociedade, por ser um capitalista milionário e ter forte ligação com figuras importantes politicamente como Geraldo Alckmin o que alavancou a sua campanha devido ao apoio do atual governador. A eleição de Doria também resultou da conjuntura que vem se formando na política do país onde se criou grande ódio aos políticos sobretudo de correntes da esquerda parlamentar – neste caso específico notadamente o PT criando forte sentimento anti-petista sendo Doria também entusiasta desse sentimento – tendo supostamente um caráter diferenciado por ser um gestor capitalista e não um político profissional.

Temos que ressaltar aqui que esse repúdio pela corrupção e a políticos vem sendo construído de forma paulatina, sistemática e maniqueísta pelos direitistas e movimentos como o MBL (Movimento Brasil Livre) financiado por grandes empresários com objetivo principal de alimentar o mal estar social sem qualquer alternativa factível ao atual estado de coisas.

Desde as manifestações de 2013 é grande a ascensão da direita, mais especificamente da extrema direita com claros contornos fascistas. O fascismo é a organização de frações dominantes da burguesia nacional em reorganizar a economia e todas as esferas de poder da sociedade construindo para isso um inimigo central ao qual deposita todo o seu ódio. No caso do nazismo foram os judeus. No caso do fascismo brasileiro hodierno trata-se do PT e a esquerda de uma forma geral. Nesse ponto a eleição de Doria apenas resume o quadro político atual do país.

Proibir o graffiti e criminalizar a pichação é na verdade mais um aspecto da política repressiva e de controle social numa clara tentativa em tornar São Paulo uma cidade silenciosa denunciando o temor dos governantes com relação à juventude que se manifesta. Ao tornar a cidade cinza, proibida de se manifestar e expressar suas

demandas estanca-se a comunicação com a população restando apenas às grandes corporações midiáticas o controle sobre as informações.

Em “Graffiti: intervenção urbana e arte”, Anita Rink diz o seguinte: “a globalização torna muito semelhantes as cidades contemporâneas, torna-as feitas de grande homogeneização subjetiva, fazendo delas o efeito de uma lógica disciplinar de controle.” As cidades vem sendo gentrificadas tornando-se grandes empresas sobre as quais as populações pobres são cotidianamente comprometidas para dar lugar às movimentações de capitais. As cidades vem tornando-se artigos de luxo. Na construção desse ideário estão empresários que através de sucessivos exemplos de cidades mundiais estabelecem formas virtualmente análogas ao processo de mundialização das cidades em grandes mercados, ou se quiser, a transformação das próprias cidades numa mercadoria a ser consumida por um público específico, a saber as classes dominantes. Dentro dessa configuração as cidades tornam-se pátrias, empresas e mercadorias. Isso tudo não deixa espaço obviamente para as expressões populares ou transgressões como a pichação e graffiti que favorece a produção de novas subjetividades. Sobre o caráter político da pichação, Rink coloca o seguinte:

A pichação foi amplamente utilizada como um dos poucos recursos possíveis no momento em que havia restrições à liberdade de expressão no Brasil. Muitos jovens, principalmente do movimento estudantil, registravam sua insatisfação e suas ideias nos muros das cidades, produzindo frases de impacto, aversão, desprezo e indignação contra o regime militar. A pichação foi o melhor recurso disponível naquele momento, pois eram rapidamente feitas, e, por isso, difíceis de serem reprimidas ou denunciadas.

E continua:

Bosco (2010) compara a pichação com a violência. Segundo este autor, a pichação representa as pulsões dos socialmente excluídos e sua manifestação geralmente desrespeita o pacto social. Os pichadores atuam em qualquer lugar que ofereça alguma visibilidade à sua marca, independentemente do valor histórico ou social atribuído ao local. As tags, porém, não são decodificadas pela sociedade, somente por um pequeno grupo de pichadores, o que torna a pichação algo que não pode ser incorporado socialmente.

Percebe-se, portanto, que a proibição faz parte do projeto de sociedade defendida pelos conservadores. Demonstra uma preocupação do Estado e conseqüentemente das frações de governo (neste caso principalmente de gestões da direita brasileira) em não tolerar as divergências e antagonismos que a cidade expressa. Tudo isso se configura como um atentado contra a liberdade de expressão.



Figura 34 - Ação do prefeito de São Paulo João Doria contra o graffiti na cidade

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O que podemos concluir, ainda que parcialmente, sobre os caminhos que o rap no Estado do Rio de Janeiro tomou nesses últimos quinze anos? O que se perdeu e o que se ganhou com todo o avanço mercadológico? Podemos concluir sem hesitar que sem dúvida os fundamentos e o compromisso no rap ganharam outro significado, não mais a combatividade ou a denúncia, mas sim a diplomacia, elemento muito presente na discursividade dos MC's e dos principais referenciais da cultura Hip Hop.

Tais referenciais hoje apresentam-se nas formas elementares de mercado que o Hip Hop aos poucos se inseriu demonstrando que a dinâmica das relações passaram por um estágio de construção política dos fundamentos aos processos de apropriação da cultura pela lógica de consumo. Para isso foi preciso partir de fundamentos que aos poucos ganharam novas dimensões muitos deles possíveis apenas no capitalismo e suas formas de poder. Esse processo como um todo é percebido de forma insuficiente tanto por um movimento que visa a manutenção de um cenário acrítico como pelos que buscam o resgate combativo do Hip Hop.

Não basta entender o Hip Hop, é preciso investigar a conjuntura política e seu caráter global. O processo histórico que se configura a partir da segunda metade da década de oitenta até 2000 é conhecido de forma razoável. Dos anos 2000 até os nossos dias a pesquisa e o debate se faz insuficiente e nisso insiro o meu próprio trabalho monográfico de conclusão de curso. Os debates reproduzem as perspectivas e necessidades de mercado, tendo no Estado sua forma última de poder e possível emancipação.

Essa relação estabeleceu os novos fundamentos do Hip Hop e o rap, como elemento central dessa cultura, evidenciou suas posições nessa nova dinâmica. Para que fosse possível, fronteiras foram extintas tornando a cultura adaptável, prática e maleável, dinâmica e flexível, tendo para isso importância fundamental a própria concepção dos artistas como base a esses novos preceitos.

Essa base existe através das relações estabelecidas entre os próprios que compõe a cena a partir primeiramente da necessidade de formatação, estabelecimento e legitimidade da cultura, existindo num segundo momento como resultante de conciliações com a ordem estabelecida. No caso do rap o que busquei analisar passou

pela conjuntura e condições materiais que forjaram os referenciais assim como relações internas que estabeleceram interesses reais que configurou a cultura.

As novas gerações refletem a construção histórico-dialético entre cultura, Estado e o capital. Essas gerações respondem a uma série de construções políticas construídas por essas relações. Essa cena é um complexo de articulações estabelecidas preferencialmente a partir de núcleos, células, crews, grupos e agora, principalmente, empresas. A empresa suprimiu as especificidades do movimento Hip Hop.

O desafio é adentrar de forma persistente numa intensa investigação sobre os valores, formas organizativas e artistas que se constroem como referenciais, no caso das representações. Passamos, então, a uma investigação sobre as resistências e suas formas de contraposição ao atual estado de coisas e também a relação do público com os espaços ocupados, das lideranças e relações estabelecidas tanto com empresas como o Estado.

É preciso tornar público de forma esclarecedora o confronto existente entre os diferentes referenciais de poder que compõe a cena cultural e sua relação com o todo. Teremos bons resultados ao fazer uma leitura sobre os diferentes ethos que compõe a cena, passando a entender seus projetos, demandas, propostas, articulações e formas de enfrentamento, assim como suas formas de alienação. A problemática que se segue é que para entendermos toda essa dinâmica e o caráter do contraditório é preciso análises e construções conceituais a partir de um olhar de dentro munido não só do acúmulo prático, mas de acúmulo teórico, para que a partir dessa relação com os conhecimentos possamos produzir leituras críticas e propositivas. Para isso, há de se superar a principal barreira estabelecida: a mercantilização da cultura.

A cultura entendida como mercadoria é destituída de seu valor criação, tornando o criador mero funcionário das necessidades do capital financeiro global. Este, por sua vez, sustenta as políticas de Estado, que massacram os principais fundamentos do Hip Hop.

Quais são nossas problemáticas hoje, então? Uma delas é pensar criticamente, exercitar livremente (nem por isso de forma irresponsável) nossas visões sinceras sobre o que vem sendo construído. A crítica visa estabelecer uma relação fora da órbita das dependências do poder-sobre como coloca Holloway, para assim configurar a cultura num campo social em disputa, conflituoso e dividido em classes. Dessa forma, percebemos melhor o caráter da resistência que se atribui ao hip hop.

É preciso pensar o Hip Hop como um movimento libertário, livre de relações presas ao que beneficia o capitalismo. Pensar o caráter da independência nessas condições é atribuir valor às práticas mostrando nossas posições políticas com relação ao campo social. É preciso pensar o papel do Hip Hop na cidade partida, como cultura urbana que reverbera as condições que vive aquele que se expressa.

Nessa perspectiva, a dissertação que ora dou como (provisoriamente encerrada) buscou de maneira densa, não maniqueísta e profundamente sincera e implicada, cartografar a cena do rap no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, intencionando compreender de forma complexa a cultura do Hip Hop, bem como as suas vinculações com a mercantilização da cultura do Rap e do Hip Hop e as problemáticas conceituais, musicais e comportamentais que derivam dessa mercantilização, sobretudo ao que diz respeito a fetichização da cultura do Rap pela indústria musical e do entretenimento capitalista contemporâneo. Tenho clareza das inúmeras questões ainda pouco aprofundadas no meu percurso investigativo. Essas questões me incentivam a continuar estudando e aprofundando a cultura do Hip Hop, a cena do Rap no Rio de Janeiro, sobretudo pela complexidade e pela atualidade de pesquisar práticas culturais e musicais da juventude das periferias nos territórios da cidade. Mas essas já são novas questões, novos percursos, outras histórias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

COUTINHO, Carlos Nelson. O estruturalismo e a miséria da razão. São Paulo: Expressão popular, 2010.

----- (2011) Cultura e sociedade no Brasil ensaios sobre ideias e formas. São Paulo. Expressão popular.

BOURDIEU, Pierre. Sobre a Televisão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

----- . Contrafogos. Oeiras. Celta, 1998.

D´ANDREA, Tiarajú Pablo. A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2013.

FREDERICO, Celso. Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica. Natal/RN.EdUFRN, 2005.

LINS, Ronaldo Lima. A Indiferença Pós-moderna. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2006.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Vozes Marginais na Literatura. Rio de Janeiro. Aeroplano, 2009.

RINK, Anita. Graffiti: intervenção urbana e arte, apropriação dos espaços urbanos com arte e sensibilidade. Curitiba. Appris, 2013.

INEM, Clara e BAPTISTA, Marcos. Toxicomanias. Abordagem clínica. Rio de Janeiro, Nepad, 1997.

CAMPOS, Andreilino. Do quilombo à favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

EAGLETON, Terry. As ilusões do pós-modernismo. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

SENNET, Richard. A corrosão do caráter consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2011.

AUGUSTO, Acácio. Política e polícia: cuidados, controles e penalizações de jovens. Rio de Janeiro. Lamparina, 2013.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

SOUSA, Rafael Lopes de. O movimento hip hop a anticordialidade da “república dos manos” e a estética da violência. São Paulo. Annablume, 2012.

- COIMBRA, Cecília. Operação Rio o mito das classes perigosas um estudo sobre a violência urbana, a mídia impressa e os discursos de segurança pública. Rio de Janeiro. Oficina do autor.
- CAMARGOS, Roberto. Rap e política percepções da vida social brasileira. São Paulo. Boitempo, 2015.
- OLIVEN, Ruben George. Violência e cultura no Brasil. Petrópolis. Vozes, 1983.
- VIANA, Nildo. Adorno, Educação e Emancipação. Revista sul americana de filosofia e educação, 2005.
- VIANA, Nildo. As raízes da violência policial. Blog Informe e Crítica
- VIANA, Nildo. Discurso e Poder, 2009 Blog Informe e Crítica
- QUEM TEM MEDO DA UTOPIA? Nildo Viana Blog Informe e Crítica
- VERONICA, Tatiana. Hip Hop e mídia: negociando interesses e ampliando conceitos, 2006.
- MACEDO, Iolanda. A linguagem musical rap: expressão local de um fenômeno mundial.
- Marilena Chaui - Marilena Chauí rouba cena em debate: ‘classe média paulistana é sinistra’
- TONET, Ivo. Modernidade, Pós-Modernidade e Razão.
- GARCIA, Carla Cristina. Breve história do feminismo. Claridade, São Paulo, 2011.