

A LINGUAGEM MUSICAL RAP: EXPRESSÃO LOCAL DE UM FENÔMENO MUNDIAL¹

Iolanda Macedo²

Resumo: O movimento cultural hip hop foi criado nos Estados Unidos primordialmente por jovens afro-descendentes e latinos, moradores de regiões periféricas da cidade de Nova Iorque, no final da década de 1970. Na constituição do hip hop aglutinaram-se quatro elementos: o *DJ*, *MC*, *break* e *graffite*, posteriormente, o conhecimento foi incluído neste conjunto. A atuação do *DJ* e do *MC* origina o rap. O gênero musical é amplamente consumido, preferencialmente por jovens de inúmeros países, pois o rap atravessou um processo de *mundialização*, em que a indústria cultural, sobretudo norte-americana, teve um papel fundamental. O movimento possui raízes complexas, como consequência, apresenta um contexto heterogêneo. O movimento hip hop chegou ao Brasil através da mídia, mas entendemos que este processo de transposição não esteve fundamentado apenas no consumo passivo, mas na sua reapropriação.

Palavras-chave: movimento hip hop; rap; linguagem musical

Abstract: The hip hop cultural movement emerged in the United States, created primarily by young Afro-descent people and Latin Americans, residents in suburb communities of New York city in the late 1970s. Four elements are present in the hip hop constitution: the DJ, MC, break and graffite. Later, the knowledge was included as another element. The DJ and Mc's performances originate the rap as genre. This musical genre is widely consumed mainly by young people from many countries, since the rap style has gone through a process of *globalization* in which the cultural industry, especially the North American one, played a key role. The movement has complex roots and, consequently, presents a heterogeneous context. The hip hop movement came to Brazil through the media; however, we consider that this transposition process was not based solely on the passive consumption but on its re-appropriation.

Keywords: hip hop movement; rap; Musical language

O rap é um gênero musical que emerge do movimento hip hop³. Entendemos o hip hop enquanto um movimento cultural, porque concordamos com Teixeira Coelho ao considerar que são fenômenos da modernidade com formação fluída, “não regida por contratos formais de nenhuma espécie (embora nelas se possa observar a existência de códigos), cujos membros relacionam-se de modo informal mediante uma constelação de princípios ou preceitos” (COELHO, 1997: 229).

¹ Este artigo é parte da dissertação intitulada “O discurso musical rap: expressão local de um fenômeno mundial e sua interface com a educação”, defendida junto ao programa de Mestrado em Educação da Universidade do Oeste do Paraná - UNIOESTE, campus de Cascavel, no ano de 2010, sob orientação do professor Dr. Alexandre Felipe Fiuza.

² Graduada em História e Mestre em Educação pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE. Integrante do Grupo de Pesquisa História e Historiografia na Educação (UNIOESTE) e do Projeto de Pesquisa Estudo comparativo entre a Censura brasileira e argentina: Educação e Cultura Política em foco (décadas de 1970 e 1980) (UNIOESTE).

³ Como os termos hip hop e rap estão popularizados no vocabulário brasileiro optamos por não referenciá-los, bem como não usarmos o recurso itálico para isso.

Hip hop foi o termo que o DJ África Bambaataa⁴ utilizou para designar as festas de rua no bairro do *Bronx*, significando, gramaticalmente, pular e mexer os quadris (*to hip to hop*). O DJ participava destas festas, que eram bailes feitos nas ruas dos *ghetos* norte-americanos, num período marcado pelos protestos e reivindicações influenciadas pelos grandes nomes da luta por direitos civis (*Martin Luther King, Malcolm X, Panteras Negras*) nas décadas de 1960 e 1970.

O hip hop é composto por cinco elementos básicos, e que se expressam através de três modalidades artísticas, o breakdance, a dança; o graffitti, a arte visual; o DJ (disc-jóquei), que cria as bases eletrônicas musicais e o MC (mestre de cerimônias), que canta as rimas, e o quinto elemento que é considerado o conhecimento. Os dois últimos elementos, como citado, formam o rap, e é neste sentido que os cinco elementos se expressam por três modalidades artísticas: a dança, a arte visual e a música. Em relação ao conhecimento, cabe ressaltar que este elemento foi incorporado ao hip hop enquanto movimento desde o início das manifestações, ou seja, no processo em que gradualmente as manifestações foram unificadas para formar o hip hop, este por sua vez, foi consolidado com criação da organização *Zulu Nation* pelo DJ África Bambaataa, por volta de 1979, no bairro do *Bronx*, periferia de Nova Iorque.

Os elementos do hip hop foram constituídos nas periferias de Nova Iorque, entre o final de 1960 e início de 1970 em meio à chamada *sociedade pós-industrial*. Falar sobre hip hop, neste sentido, implica não perder a noção de que o movimento se insere num contexto social e cultural específico.

Abordar o fenômeno, então, sugere necessariamente vinculá-lo a sua origem afro-americana. Além do próprio contexto, de reivindicações em prol dos direitos civis aos afro-americanos, pode-se falar que as características do hip hop, principalmente do rap, fazem parte do perfil de resistência da música negra norte-americana. Assim, alguns gêneros musicais como o *blues, jazz, soul* e o *funk* influenciaram, direta ou indiretamente, na formação e sobretudo na música do movimento, seja no ritmo, na musicalidade, na forma de cantar, na performance dos cantores ou nos temas das canções. Além disso, a própria tradição oral de origem africana, como o *griots*, os contadores de histórias, pode ser considerada uma das origens do rap.

O principal elemento do hip hop desde sua formação foi o rap, considerado um gênero musical altamente lucrativo para a indústria fonográfica, principalmente dos Estados Unidos.

⁴Afrika Bambaataa é o pseudônimo de Kevin Donovan nascido no *Bronx*, Nova Iorque, em 10 de abril de 1960 é DJ e produtor musical reconhecido como fundador oficial do hip hop. (NOTICIÁRIO PERIFÉRICO, 2009: 01).

Entretanto, o rap por muito tempo foi considerado uma música inferior, devido aos aspectos formais da composição, pois suas letras não seguem a métrica formal das rimas e versos da canção, por não serem produzidas com instrumentos musicais, mas pela escolha e combinação de fragmentos de canções já gravadas, para produzir uma nova música, cuja função é desenvolvida pelo DJ, a partir de aparelhos eletrônicos.

As atuações dos DJs e dos MCs, desde a formação do rap nos Estados Unidos, foram gradualmente se aperfeiçoando. Tanto a musicalidade quanto as letras foram se modificando. Neste sentido, é considerado um marco importante a passagem das letras com temas relacionados ao universo da diversão para as letras com conteúdo étnico, político e social, que é a principal característica do rap a nível mundial, mesmo que atualmente existam vários subgêneros.

O rap nos Estados Unidos, em meados da década de 1980, se tornou um fenômeno de vendas de discos e produtos afins, prontamente incorporados pela indústria cultural e pela grande mídia norte-americana. Neste âmbito, poderíamos dizer que o hip hop também está inserido num contexto marcado pela exasperação da globalização e, como define Renato Ortiz (2003), pela *mundialização* da cultura, na medida em que rompeu as fronteiras norte-americanas e é consumido, apropriado e ressignificado, sobretudo por jovens de inúmeros países.

Renato Ortiz (2003) utiliza o conceito *mundialização*, pois diferencia o termo “global” que emprega para referir-se a processos econômicos e tecnológicos e “mundial” que utiliza para designar o domínio específico da cultura. Neste sentido, de acordo com o sociólogo, a categoria “mundo” está articulada a ambas as dimensões (ORTIZ, 2003: 29).

A *mundialização*, segundo Ortiz, deve ser compreendida como processo e totalidade:

[...] que reproduz e se desfaz incessantemente (como sociedade) no contexto das disputas e das aspirações divididas pelos atores sociais. Mas que se reveste, no caso que nos interessa, de uma dimensão abrangente, englobando outras formas de organização social: comunidades, etnias e nações. A totalidade penetra as partes do seu âmago, redefinindo-as nas suas particularidades. (ORTIZ, *Ibidem*: 30)

Neste sentido, o hip hop é expressão dessa dimensão e chegou ao Brasil via mídia e indústria fonográfica. Primeiramente, através da dança *break*, popularizada pelos videocliques do Michael Jackson (1958-2009) e posteriormente pelos discos de rap. Por isso, cabe destacar que, “não só o produtor é inserido ‘na mundialização da cultura’, também o receptor, que procura consumir uma produção coerente com os ‘tempos modernos.’” (FIUZA, 2001: 10). Assim, compartilhamos da concepção de que a recepção e o consumo não são

passivos ou homogêneos, na medida em que entre o produto e o uso que as pessoas fazem dele existe um distanciamento (CERTEAU, 1994: 95).

No Brasil, a título de exemplo, o rap foi consumido e ressignificado conforme as regiões, e as disparidades daí advindas podem ser observadas em relação aos aspectos locais, mesmo que a origem e o local de maior expressão sejam o mesmo, ou seja, a periferia. Estes espaços apresentam características particulares no que concerne às canções, mas as formas de produção sofreram influências musicais diferenciadas.

Podemos considerar então que “[...] o processo de *mundialização* é um fenômeno mundial social total que permeia o conjunto das manifestações culturais. Para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais.” (ORTIZ, 2003: 30). E, além disso, os jovens cariocas e paulistas ao consumirem o rap advindo dos Estados Unidos não o ressignifica homogeneamente, pois segundo Canclini,

[...] quando se reconhece que ao consumir também se pensa, se escolhe, e reelabora o sentido social, é preciso analisar como esta área de apropriação de bens e signos intervém em formas mais ativas de participação do que aquelas que habitualmente recebem o rótulo de consumo.” (CANCLINI 2005: 42)

Estas “formas mais ativas de participação” em relação ao consumo, além de revelar a diversidade do rap no Brasil, também explicitam que nem sempre no universo do consumo há apenas a reprodução. É a partir da contraposição a esta concepção que o hip hop por muitas vezes é desprovido do reconhecimento enquanto movimento cultural, bem como salienta a historiadora Geni Rosa Duarte:

O hip hop pode não fazer jus ao reconhecimento “oficial” como movimento cultural por suas origens externas, recebidas por intermédio dos meios de comunicação de massa. No interior da ideologia do consumo, admite-se apenas a possibilidade de reprodução, seja de produtos, de formas de comportamento ou de arte. (DUARTE, 1999: 18)

Ao citar o hip hop em São Paulo, ainda segundo Duarte, o não reconhecimento “oficial como movimento cultural”, produz um movimento contrário, e faz com que o hip hop adquira importância, pois é “[...] gestado entre os jovens da periferia paulistana, exatamente onde a ‘cultura oficial’ assegura não haver qualquer autonomia cultural.” (DUARTE, 1999: 18). Neste âmbito, o hip hop ao fugir “[...] das formas de simples reprodução dos modelos externos, fugindo do circuito massificador dos meios de comunicação, ele consegue resgatar, de forma muito significativa, as questões sociais geradoras de exclusão.” (DUARTE, 1999: 18).

Diante das culturas juvenis contemporâneas e na relação com o consumo, a música possui um papel central, na medida em que aglutina e constrói experiências comuns entre os jovens além de constituir o senso de pertencimento e constituição de identidades, na medida em que acordamos que:

A conseqüente redefinição do senso de pertencimento e identidade, organizado cada vez menos por lealdades locais ou nacionais e mais pela participação em comunidades transacionais ou desterritorializadas de consumidores, (os jovens em torno do rock, os telespectadores que acompanham os programas da CNN, MTV e outras redes transmitidas por satélite). (CANCLINI, 2005: 40)

Portanto, as identidades na contemporaneidade são marcados pelo acirramento da globalização, e estão relacionadas impreterivelmente ao consumo de produtos e bens materiais simbólicos e culturais disponíveis num *mercado global*. É neste sentido, que consideramos o hip hop no Brasil como a expressão local de um fenômeno mundial, pois seus agentes se apropriaram de uma série de bens simbólicos e produtos culturais⁵ advindos predominantemente dos Estados Unidos.

Estes bens e produtos perpassaram por um processo de ressignificação para a formação de “um hip hop” a partir de referências e vínculos culturais e históricos específicos do Brasil. Assim como nos Estados Unidos a emergência do hip hop esteve relacionado a um contexto social, étnico e cultural específico, no Brasil não foi diferente, até mesmo porque, em São Paulo, o espaço de produção cultural *black* juvenil se desenvolvia desde a década de 1970⁶. Logo este quadro, permite considerarmos também que, juntamente com a assimilação dos elementos externos, referências internas coabitam neste processo, e reiteramos que o consumo não é passivo e que entre ele e o uso que as pessoas fazem deste há um distanciamento (CERTEAU, 1994: 95), bem como a ressignificação dos elementos, neste sentido, também não é homogênea.

A formação do hip hop no Brasil, por sua vez, também pode ser inserido num contexto mais específico do país, por meio da perpetuação de movimentos sociais e culturais. Segundo Rosângela Carrilo Moreno (2005), desde a década de 1960 pode-se destacar

⁵De acordo com Teixeira Coelho: “Tratados regionais de integração econômica e cultural definem os produtos culturais como aqueles que expressam idéias, valores, atitudes, e criatividade artística e que oferecem entretenimento, informação ou análise sobre o presente, o passado (historiografia) ou o futuro (prospectiva, cálculo de probabilidade, intuição), quer tenham origem popular (artesanato) quer se tratem de produtos massivos (discos de música popular, jornais, histórias em quadrinhos), quer circulem por público mais limitado (livros de poesia, discos e CDs de música erudita, pinturas). Embora nesta definição participem conceitos vagos, como ‘idéias’ e ‘criatividade artística’, ela exprime um consenso sobre a natureza dos produtos culturais.” (COELHO, 1997: 318).

⁶Nessa época as equipes de bailes começaram a estruturar-se em meio ao processo de formação dos bairros periféricos. (GOMES DA SILVA, 1998: 71).

movimentos culturais que “parecem ter acompanhado as transformações históricas” (MORENO, 2005: 06).

A partir de 1980, com o enfraquecimento e término da ditadura, os movimentos sociais se ampliaram, expandindo também as temáticas e a quantidade de coletivos, “[...] como, por exemplo, as demandas na luta pela educação, moradia, transporte, saneamento básico entre outros. Alguns jovens estavam à frente destas mobilizações tanto em associações de bairros, como em comunidades eclesiais de base, entre outros.” (MORENO, 2005: 06). Na área musical, novos estilos surgiram ou conquistaram destaque, como o *rock*, o *grunge*, *punk*, *darks*, o *pop*, *reggae*, entre outros, e esta abertura de estilos musicais “[...] parece ter acompanhado as mudanças políticas e sociais dos anos 80.” (MORENO, 2005: 06). Em São Paulo surgem novas organizações como *GELEDÉS – Instituto da Mulher Negra* e o *MNU – Movimento Negro Unificado*⁷.

As primeiras manifestações do hip hop brasileiro foram produzidas em lugares públicos no centro da cidade de São Paulo, em estações de metrô ou em praças. Apesar de oriundos das periferias, estes jovens se apropriaram do centro. Deste modo, adquiriam visibilidade e ressignificavam estes espaços públicos, na medida em que atribuíram outro uso para eles, pois como considera Certeau “o espaço é um lugar praticado”, assim “a rua é geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres.” (CERTÉAU, 1994: 202), do mesmo modo um espaço que é utilizado para a circulação de pessoas como a estação de metrô, por exemplo, é transformado em espaço de sociabilidade por estes jovens. Do mesmo modo que nos Estados Unidos, a efervescência cultural do hip hop se deu pela união dos elementos de forma gradual, tendo o rap, como principal elemento constitutivo.

As primeiras coletâneas de rap foram gravadas em 1986, intituladas *Hip Hop Cultura de Rua* (pela gravadora *Eldorado*)⁸ e *Consciência Black* (primeiro disco do selo *Zimbabwe*), o que inaugurou a aproximação do gênero musical com a indústria fonográfica. Contudo, esta relação somente foi consolidada a partir da década de 1990 quando o rap, conseqüentemente o hip hop conquistaram visibilidade a partir do grupo de rap *Racionais MC's* que venderam mais de um milhão de cópias do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, em 1997, produzido pelo Selo Independente *Casa Nostra*, propriedade dos próprios integrantes do grupo.

⁷Tanto o GELEDÉS quanto o MNU, no final dos anos 80 estabeleceram uma ligação muito próxima com os rappers que atuavam na *Praça Roosevelt* no centro de São Paulo. O GELEDÉS algum tempo depois desenvolveu um projeto chamado *Rappers* que visava desenvolver a atuação política desses jovens.

⁸Curiosamente um dos produtores desse disco foi o músico Nasi, integrante da banda de rock *Ira*. O mesmo roqueiro produziu os dois primeiros discos do rappers Thaíde e DJ Hum.

O álbum atingiu essa marca de vendagem sem ser divulgado na grande mídia, o que despertou a atenção tanto da indústria cultural, como dos próprios meios de comunicação. 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.⁹

A construção do rap enquanto gênero musical

A característica contestatória do rap faz parte do perfil de resistência da música negra norte-americana (TELLA, 1999: 55), sem deixar de considerar o dinamismo inerente a formação da cultura afro-americana. Posteriormente, outros gêneros musicais tiveram participação na formação hip hop enquanto movimento e principalmente na formação do rap. Destes gêneros, o *blues*, o *jazz*, o *soul* e o *funk* tornaram-se fundamentais para a constituição do rap.

Quando falamos em rap, também é imprescindível considerar a influência da tradição oral africana do *griots*, os contadores de histórias. António Contador e Emanuel Ferreira (1997) consideram que o *griot* deve ser estimado para além de influência, pois segundo aos autores, a tradição pode ser considerada uma das origens do rap, mas para isso é preciso entendê-lo como “um processo criativo”, não apenas uma transposição de uma determinada cultura africana, pois de certa maneira, está presente em todas as formas culturais advindas da afro-diáspora.

Além do próprio *griot*, práticas orais que poderíamos chamar de poesia de rua, em que se contam histórias, anedotas ou se propõem desafios, podem ser consideradas uma influência mais direta e recente da oralidade africana no rap, que seriam “gêneros presentes nas ruas da América negra, como o *preaching*, o *toasting*, e afins como o *boastin*, o *signifying* ou as *dozens*” (CONTADOR; FERREIRA, 1997: 16, grifo do autor).

As *dozens* são caracterizadas por um desafio entre dois ou mais interlocutores, utilizando um vocabulário coloquial, estabelecem um diálogo em forma de rima e em tom provocatório, muito próximo do *freestily*, o desafio de rimas entre rappers. Já o *toast* é caracterizado também por rimas rítmicas e flexíveis, mas que a característica definitiva é a dicção. No *toast* os temas são variados, desde histórias do cotidiano, histórias de vida,

⁹Atualmente poucos grupos de rap no Brasil produzem seus discos através das grandes gravadoras, em geral, os grupos de rap produzem seus discos em *Selos Independentes*, que na maioria das vezes são de propriedade de rappers. Entretanto, tornou-se comum também a produção pelos *Selos Independentes* e a distribuição pelas grandes gravadoras.

narrativas acerca do universo da criminalidade, entre outros (CONTADOR; FERREIRA, *Ibidem*: 16-17).

Segundo os autores supracitados, a atuação de músicos e suas produções oriundas das tradições orais africanas ou mesmo as canções influenciadas por poetas de rua são caracterizadas pelos pesquisadores como pré-rap. À título de ilustração, podemos citar os *Last Poets*, um coletivo de poetas negros criado no final da década de 1960, que se exprime através de rimas e percussões. Os temas abordados por estes poetas de rua suscitaram, de acordo com os autores, “um choque no espírito dos jovens que escutavam” tais obras. Muitas temáticas são “repegadas pelos *rappers* contemporâneos: a selva urbana, homem negro a procura da dignidade escamoteada, a escolha de um vocabulário centrado no gueto - abundância de calão e *palavrões* - apelo à revolta e à tomada de consciência” (CONTADOR; FERREIRA, 1997: 21-22, grifo do autor).

Neste mesmo período, além dos *Last Poets*, surge o grupo musical *Watts Prophets*, que gravaria em 1971 o álbum *Rappin' Black in a White World*. O disco é considerado um marco importante na música negra, e o que é relevante no legado do grupo

Por fim, é pertinente destacar também, no legado do pré-rap, o poeta, músico e cantor Gil Scott Heron, que gravou seu primeiro álbum em 1971, intitulado *Small Talk At 25th & Lenox*. A voz de *Heron* era considerada única, marcada por uma forte determinação e suas canções eram engajadas nas temáticas politicamente relacionadas com o negro americano insurgindo ao *american way of life*, consolidando um estilo bastante individualizado (CONTADOR; FERREIRA, 1997: 25, grifo do autor). Ao longo de sua carreira, o músico gravou 11 álbuns, o último em 1994, *Spirits*, o qual contém uma canção chamada *Message To The Messengers* (Mensagem aos Mensageiros) no qual direciona um aviso aos rappers atuais, evocando a responsabilidades destes em relação ao seu papel no interior de suas comunidades.

A formação do rap também está relacionada às influências advindas da Jamaica. Por volta de 1960, naquele país, a população carente começou a utilizar a música como meio de expressão através dos *sound systems*, que eram um aglomerado de caixas de sons, que eram movimentados para locais distintos, principalmente espaços públicos. A partir dos *sound systems*, canções, na maioria das vezes *reggae*, eram embaladas por *toastes*, tradição oral africana em forma de poesia ritmada.

Segundo o site oficial da *Universal Zulu Nation* (ZULU NATION, 2009), o DJ *Kool Herc*, imigrante jamaicano, foi responsável por levar este costume à Nova Iorque por volta de 1976 e passou a promover festas utilizando as técnicas trazidas da Jamaica. Entretanto, como

nos Estados Unidos o que fazia sucesso nas festas eram o *funk*, o *soul* e outros ritmos afro-americanos

Kool Herc teve de adaptar seu estilo: nas festas de rua que promovia com o equipamento jamaicano, passou a cantar seus versos sobre partes instrumentais das músicas mais populares no *Bronx* – de modo semelhante ao dos *Watts Prophets*, *Gill Scott Heron* e os próprios jamaicanos. (PIMENTEL, 2002: 5-6, grifo do autor)

No final da década de 1970, DJs como *Kool Herc*, *Grandmaster Flash* ou o próprio *Afrika Bambaataa* realizavam festas de ruas em localidades diferentes de Nova Iorque, o que caracteriza, por exemplo, que desde o processo de constituição do hip hop a diversidade foi evidente, ao passo que esses DJs atuavam em regiões periféricas diferenciadas e mesmo que o contexto sócio-cultural fosse similar, havia disparidades entre essas localidades e mesmo entre o público.

No processo de formação dos elementos do hip hop, a rima que é considerada um dos traços característicos do rap não foi basilar na origem do gênero musical. Segundo *Bambaataa*:

As pessoas desconhecem parte importante da história da música Rap: no início, quando o criamos, nós não tínhamos como meta só rimar e sim contar nossas vivências em forma de poesia aliada ao ritmo, e na poesia você é livre. Não é obrigatório rimar, mais para frente é que os grupos começaram a moldar as suas letras com mais rimas. (BURTHA, 2006: 01)

Os rappers Cowboy e Melle Mel, com uma atuação de improviso pela necessidade de direcionar as atenções do público foram desenvolvendo também rimas, e é creditado a eles o pioneirismo na utilização das rimas.

O ano de 1979 é considerado um marco importante para a consolidação do rap. Sylvia Robinson, antiga cantora de soul, dona da gravadora *Sugarhill Records*, lança o grupo de rap *Sugarhill Gang*, com a canção *Rapper's Delight*, ultrapassando a vendagem de dois milhões de cópias nos Estados Unidos.

A canção do *Sugarhill Gang* também repercutiu internacionalmente, ao ponto do rapper brasileiro *Thaíde* (pioneiro do hip hop brasileiro) declarar que o primeiro rap que ele ouviu foi uma versão de *Rapper's Delight* gravada pelo humorista Luis Carlos Miéle em 1979, com o título “O melô do tagarela”, cuja letra dizia: “é sim de morrer de rir quando a gente leva a sério o que se passa por aqui” (ALVES, 2004: 34).

Conforme asseveram Contador e Ferreira, este trabalho pioneiro não pode ser considerado como uma amostra do que se vinha sendo feito no meio *underground*¹⁰, é antes “um produto comercial, exemplar tênue e açucarado daquilo que se vinha fazendo há alguns anos” (CONTADOR, FERREIRA, 1997: 59-60).

Entre os anos de 1979 e 1982, houve repercussão em torno de um rap divertido e engraçado, reflexo do próprio êxito comercial de *Rapper's Delight*. E cabe salientar que,

Ao lado destes êxitos comerciais, divertidos e acessíveis, encontramos figuras interessadas em posicionar o rap noutra direção, em levantar outras questões, que passam, irremediavelmente, por uma crítica à sociedade americana, mostrando o que é a vida no gueto. (CONTADOR; FERREIRA, 1997: 61)

De fato, o que concretizou a consolidação do rap vinculado às premissas do hip hop foi a canção *The Message*, do álbum *White Lines (Don't Don't Do It)* do DJ *Grandmaster Flash* e do grupo *The Furious Five* lançado também pela gravadora *Sugarhill* em 1982. Um fragmento da canção ressalta:

Got a bum education, double-digit inflation/ Can't take the train to the job, there's a strike at the station/ Don't push me, cos I'm close to the edge/ I'm trying not to lose my head/ It's like a jungle, sometimes it makes me wonder/ How I keep from going under [...] Tenho uma educação podre e uma inflação com dois dígitos/ Não posso pegar o trem para ir trabalhar, tem uma greve na estação/ Não me empurre, porque estou perto da borda/ Estou tentando não perder a minha cabeça/ Isso é como uma selva às vezes, isso me faz pensar/ Como faço para não fracassar [...]. (YOSHINAGA, 2001: 39).

O ano de 1982 foi considerado o período de amadurecimento do rap, muitas mudanças ocorreram na estética musical e nas letras. Neste mesmo contexto, reiteramos que o DJ *Afrika Bambaataa* fundou a organização *Zulu Nation*, um marco para o hip hop, na medida em que concretiza um estatuto diferente ao hip hop, que o movimento não é apenas música.

No final da década de 1980 e na década seguinte, é pertinente destacar ainda o surgimento do grupo de rap *Public Enemy*. O grupo consolidou um estilo de rap amparado pela “filosofia radical”, caracterizada pela agressividade e fúria que versava nas letras dos rap, bem como por uma música híbrida, mistura de *funk*, *soul* e *rock*, “só possível devido à mestria do uso de todas as técnicas digitais disponíveis em estúdio – samplers, seqüenciadores, etc.” (CONTADOR; FERREIRA, 1997: 72).

¹⁰Esta denominação é utilizada para caracterizar a “grosso modo” a essência do hip hop, o “original”, o não comercial, que nasce nas ruas.

De acordo com o rapper Big Richard, o *Public Enemy* influenciou 99% dos rappers da “velha escola”¹¹ no Brasil (RICHARD, 2005: 63). O grupo esteve no Brasil em 1991 e em 1993, e na última visita realizou shows no *Tim Festival* e no *Hutúz Hip Hop Festival*¹², no Rio de Janeiro.

Um dos integrantes do grupo, Chuk D, desenvolveu no início da década de 1990 um programa chamado *Black Awareness Program*, em que estudava a condição do negro na sociedade norte-americana.

O *Public Enemy*, de forma geral, é uma importante referência para o hip hop, assim como o rapper KRS One. O músico por sua vez, gravou seu primeiro álbum em 1987 chamado *Criminal Minded*. Neste trabalho, as canções ressaltavam claramente a preocupação do rapper em não apenas relatar a vida no *gueto*, mas por meio das rimas mostrar um caminho possível, de que “existe um sentido didático” em toda a produção de *KRS One* (CONTADOR; FERREIRA, 1997: 74-75). O *KRS One* teve uma importante influência no hip hop, e se tornou conhecido também por criar uma filosofia, chamada *Edutainment*, que seria a junção das palavras educação e divertimento.

Além de serem referências para o hip hop, tanto o *KRS One* quanto o *Public Enemy* representam também a relação entre o movimento e a educação, na medida em que suas canções não só relatavam o cotidiano dos *guetos*, mas também problematizavam e apontavam soluções. Ainda no processo de formação do hip hop, a ênfase de *Afrika Bambaataa* no conhecimento como um elemento fundamental também expõe essa analogia, pois o conhecimento evocado pelo DJ perpassa não só o limite do conhecimento artístico ou musical, mas todo um contexto econômico social e cultural em que aqueles jovens estavam inseridos, e é neste sentido que *Bambaataa* aponta para a centralidade desse conhecimento, pois sem ele a criação e o desenvolvimento do hip hop não se concretizaria.

A mundialização do rap e sua apropriação pela indústria cultural

A década de 1990 é marcada pela *mundialização* do movimento hip hop, no qual o rap foi o elemento com maior expressividade neste processo. Neste sentido, os Estados Unidos deixam de ser o único reduto do movimento e surgem outros cenários, outros locais, em outros países, com isso o hip hop e o rap inauguram possibilidades de novas perspectivas (CONTADOR; FERREIRA, 1997: 132). Inúmeras variações do rap vão emergir neste âmbito,

¹¹É caracterizado como “velha escola” do hip hop aqueles que participaram das manifestações primeiras no Brasil, na década de 1980.

¹²O *Hutúz Hip Hop Festival* é um festival de hip hop promovido pela *CUFA – Central Única das Favelas* do Rio de Janeiro englobando todos os elementos do hip hop.

algumas com repercussão em escala mundial, outras características peculiares de regiões ou países específicos.

Nos Estados Unidos, além do sucesso de venda de discos, o rap tornou-se também fenômeno de venda de filmes e produtos afins. Entretanto, o rap responsável por estes números, em grande parte, é o chamado *gangsta rap*, e para compreendê-lo é necessário retomar alguns aspectos históricos do rap, principalmente no que diz respeito à indústria fonográfica.

Torna-se imprescindível destacar inicialmente que ainda na década de 1980, juntamente com o fenômeno de vendas de *Rapper's Delight*, muito da visibilidade que o rap adquiriu naquela época foi devido também ao espaço junto ao *The New York Times*, através de *Robert Christgau* da *The Village Voice* e *Robert Palmer*, influentes críticos de rock da época.

Em 1986, o álbum *Raising Hell* do grupo de rap *Run DMC* em menos de um ano vendeu cerca de três milhões de exemplares. Após conquistar um lugar na lista das canções mais tocadas, cotada por um conjunto de revistas, *US Top 10*, o rap *Walk This Way*, uma junção do gênero com o rock, o grupo experimentou a inédita passagem pela *MTV – Music Television*. Neste sentido,

O poder dos media e a sua ligação à indústria discográfica é indiscutível. Exponente máximo deste *casamento* entre música e televisão é a *MTV (Music Television)*, verdadeiro bastião cultural da juventude americana durante os anos 80, com uma audiência que assentava, de uma nova forma clara, em jovens *teen-agers* brancos fãs de rock. (CONTADOR; FERREIRA, 1997: 66-67, grifo do autor)

A *MTV*, em 1989, concretizou a abertura do canal para o rap com a criação do programa *Yo! MTV Raps*, o qual adquiriu expressiva audiência.

Naquele momento, o rap também adquiriu espaço no canal de televisão com programação destinada a população afro-americana *BET – Black Entertainment Television*, o que demonstra que o “rap, a par de estratégias de emancipação e desenvolvimento interno, também desenvolvia estratégias de aceitação” (CONTADOR; FERREIRA, 1997: 67).

Num efeito cascata também surgiram gravadoras independentes, além da *Sugarhill*, a *Enjoy*, *Tommy Boy*, *Profile* (dos *Run DMC*), *Street Sounds* (editora inglesa que distribuía rap na Europa). O primeiro império surgiu em 1985 com a editora *Def Jam*, que com apenas seis meses de existência assina um contrato de distribuição com a *CBS*, atualmente *Sony* (CONTADOR; FERREIRA, 1997: 69).

O rap nos Estados Unidos acentuou sobremaneira seu desenvolvimento e sua expansão a partir da década de 1980 e, com o surgimento de novos grupos por todo o país, na

década seguinte, “[...] o rap se tornou o gênero de música popular que mais vende discos nos EUA” (YOSHINAGA, 2001: 39).

Naquele país, e também na Inglaterra, de acordo com relatório da IFPI - *International Federation of the Phonographic Industry* (Federação Internacional da Indústria Fonográfica), em 2000, o rap e o hip hop¹³ juntamente com outros gêneros musicais urbanos apresentaram o mais rápido aumento de vendas nos principais mercados. Nos Estados Unidos, que possui o maior mercado consumidor de discos do mundo, o rap e o hip hop representaram 13% nas vendas daquele ano e na Inglaterra a porcentagem de vendas, em relação ao ano anterior, duplicou apresentando 4% (IFPI, 2009). De acordo com publicação da IFPI sobre mercado de música digital, *Digital Music Report* (2009: 18), o rap e o hip hop tiveram o maior número de acessos no *My Space*¹⁴ em 2008, nos Estados Unidos. O hip hop obteve 2,5 milhões e o rap 2,4 milhões, seguidos pelo *rock* com 1,8 milhão e pelo *R&B (rhythm and blues)* 1,6 milhão.

A visibilidade e consumo do rap nos Estados Unidos é ainda mais representativa pela aceitação do *gangsta rap* uma variação que teve procedência naquele país e que é marcado por permear o universo da criminalidade e das gangues, em que o *gangsta* torna-se figura principal. Além disso, os versos contêm expressivo conteúdo sexual, misógino, e de alusão ao uso de drogas. Em escala mundial, devido à indústria fonográfica e à mídia, o *gansta rap* norte-americano possui significativo público.

O *gangsta rap* norte-americano, a variação do rap que foi por excelência apropriada pela indústria fonográfica, sobretudo daquele país, é também marcada pela *mundialização* deste. Além da música, ou seja, do rap ser consumido internacionalmente, por meio da indústria fonográfica, foi *mundializado* um *estilo hip hop*¹⁵. Por isso é notadamente comum os consumidores desse estilo dizerem que ouvem *hip hop*, dançam *hip hop*, que usam roupas *estilo hip hop*. Entretanto, esse *estilo hip hop* mesmo que esteticamente se aproxime do movimento hip hop não é análogo a ele. Esse *estilo hip hop*, faz parte de uma construção que a *MTV* e outros canais de televisão destinados à música - sobretudo a música produzida pela

¹³Nos Estados Unidos, esta divisão entre rap e hip hop é característico da indústria fonográfica. Essa divisão em termo técnico-musical do gênero rap não os difere substancialmente na prática. Mas é qualificado como hip hop, por exemplo, grupos híbridos, que misturam o rap com outros gêneros, principalmente a *black music*.

¹⁴*MySpace* é um serviço de rede social que utiliza a Internet para comunicação online através de uma rede interativa de fotos, blogs e perfis de usuário. Foi criada em 2003. É a maior rede social do Estados Unidos e do mundo com mais de 110 milhões de usuários. A crescente popularidade do site e sua habilidade em hospedar MP3s fez com que muitas bandas e músicos se registrassem, algumas vezes fazendo de suas páginas de perfil seu site oficial. (ENCICLOPÉDIA LIVRE WIKIPÉDIA, 2009)

¹⁵Será utilizado o termo *estilo hip hop* (em itálico) para tratar não do movimento hip hop, mas do estilo construído nos Estados Unidos e *mundializado* pela indústria cultural.

indústria fonográfica -, a mídia especializada, revistas, sites, blogs e até mesmo produtoras de filmes, ajudam a popularizar.

Ainda em relação à música *hip hop*, ela pode ser tanto o rap propriamente dito ou, reiterando, quanto a mistura do rap com outros gêneros musicais. Isso pode acontecer, tanto pelas parcerias entre esses cantores dos gêneros distintos, como numa música *pop*, por exemplo, que tenha características de elementos melódicos ou poéticos do rap.

O que chamam de dança *hip hop* é a dança de rua, e notadamente o break. Em relação à vestimenta, esse *estilo hip hop* tem se caracterizado com bastante expressividade principalmente por meio de marcas esportivas como a *Adidas* e a *Nike*. Essas marcas têm colocado no mercado inúmeras releituras daquelas roupas e tênis usados na década de 1980. Muito dessa atual moda, na qual observamos roupas extremamente coloridas, modelagem esportiva, óculos escuros grandes, com molduras quadradas e coloridas e tênis idênticos àqueles usados por jovens em 1980, podem ser relacionados a este *estilo hip hop*.

No Brasil, este *estilo hip hop* existe paralelamente ao estilo rap, ligado ao movimento hip hop, que trataremos no capítulo seguinte, porém, o *estilo hip hop* é consumido e reapropriado mais por jovens de classes mais altas do que jovens periféricos, sem desconsiderar a inversão da lógica, pelo próprio fato, no caso das vestimentas, serem roupas, tênis e acessórios de custo alto, mas também porque esses jovens se identificavam mais com o movimento hip hop e não com o *estilo hip hop*. Além disso, há também marcas de roupas brasileiras que são destinadas a esses jovens, ligados ao movimento hip hop, algumas mais renomadas que também possuem um custo elevado, como a *Pixa In* e *Conduta*, mas existem outras com custo mais baixo, normalmente marcas locais.

A dança e a música *estilo hip hop* se mantêm paralelamente ao rap e a dança ligadas ao movimento hip hop no Brasil, contudo, é pertinente considerar que ambos, juntamente com o estilo de vestir, coabitam, na medida em que não há fronteiras precisas e claras em relação à música produzida e ao público que a consome. Entretanto, em relação à música, no trânsito entre os Estados Unidos e o Brasil, o gênero musical rap produzido aqui normalmente é conhecido e denominado como rap, não se fala em música *hip hop*, levando em consideração as características debatidas. Quando um jovem brasileiro diz que ouve música *hip hop*, provavelmente esteja se reportando ao rap norte-americano.

É factível considerar o hip hop um fenômeno mundial que possui expressões locais e que se trata de um processo heterogêneo em que “no local” é ressignificada sua matriz norte-americana. Mesmo que muitos dos termos, roupas ou mesmo a musicalidade sejam mantidos *ipsis litteris* ao modelo original, o hip hop perpassa por um processo de legitimação e de

autenticidade, sofrendo “mutações de conteúdo – temáticas abordadas, língua, uso do calão, etc. – conforme o local em que se desenvolve.” (CONTADOR; FERREIRA, 1997: 134).

Particularidades da linguagem musical e poética no rap

O rap, como mencionado outrora, é caracterizado pela atuação do DJ e do MC ou rapper, que canta as canções. Atualmente, o rap é considerado um gênero musical, entretanto, por apresentar-se no limite entre a fala e a canção, ou também qualificado como canto falado, continuamente há resistência em considerá-lo como canção ou mesmo como música, acusa-se inclusive de o rap sepultar a canção.

Tais critérios se baseiam no fato de que no rap, em sua essência, não são utilizados instrumentos musicais, mas sim há escolha e combinação de partes de músicas já gravadas, para produzir uma nova música (pelo DJ). De acordo com o MC *Adikto*, por muito tempo o rap foi hostilizado por possuir uma musicalidade de execução simples (DJ e microfone), e,

Era como se não fossemos considerados “músicos”, só porque não tínhamos uma formação específica, como tocar uma guitarra, uma bateria ou qualquer outro instrumento. Os DJs são os que substituem os “músicos” de uma banda tradicional nos nossos shows e sempre foi assim, desde o início dos anos 80 e será sempre assim, pois essa é a raiz do rap. (MC ADIKTO, 2008: 01)

Segundo o rapper, foi com o *boom* do hip hop em meados do ano 2000 que as grandes gravadoras e produtores de música tiveram que reconhecer o formato do rap como legítimo e válido, o que fez com que o gênero fosse mais respeitado como trabalho musical. Embora, de fato, a maioria dos rappers e DJ’s não serem músicos, o conhecimento que possuem e aperfeiçoam conforme as possibilidades são relativos à produção musical a partir de aparatos tecnológicos musicais.

Sergio Magnani caracteriza a música eletrônica como uma “nova poética do som”, “pensada a priori como montagem de produtos sonoros de laboratório” (MAGNANI, 1996: 51), cuja quantidade dos harmônicos naturais é controlável, viabilizando “novas possibilidades expressivas do som puro” (p. 80). Neste sentido, a música eletrônica é formada pelo “som-objeto, exaltado pela sua natureza física” (p. 102). Conforme o músico, o que ofereceu a música eletrônica subsequentes possibilidades de recursos para este “som-objeto” são os timbres¹⁶ que “[...] evadem do tradicionalismo musical: sons de corda abaixo do cavalete,

¹⁶De acordo com Magnani “[...] o plano tímbrico é constituído por todos os valores tímbricos da obra e por todas aquelas indicações expressivas, de natureza literária, que se traduzem necessariamente em

guinchos de sopros, grupos de notas feridas com punhos ou com o cotovelo nos teclados, fonemas gritados com vozes destimbradas, introdução de ruídos naturais e artificiais” (*idem*). Entretanto, Magnani assevera a existência de um impreciso uso do termo *som* no vocabulário corriqueiro da música popular, no qual “fala-se em *som* como se ele fosse um objeto e tão somente um objeto” (p. 103). O exemplo que o músico usa é que habitualmente se diz: “encontramos um novo *som*” ou “este é um *som* do tal grupo”. Neste sentido Magnani aponta que

[...] qualquer que seja a poética que o empregue, o som será sempre veículo físico de uma emoção estética, não um mero objeto. E ele [...] não é constituído apenas pelo timbre e pela intensidade, mas – em primeiro lugar – pela sua altura e duração. (MAGNANI, 1996: 102-103)

Os primeiros DJs utilizavam apenas um toca-disco, com o desenvolvimento tecnológico foram surgindo equipamentos específicos para a produção desses sons. Normalmente são utilizados dois toca-discos e um *mixer*, que é responsável pela junção, sobreposição e mistura das músicas e a utilização dos *samplers*, a extração de partes de músicas já gravadas. Embora haja inovações tecnológicas, queda da produção de vinil e surgimento de outras mídias, a utilização do vinil ainda é amplamente mantida no universo hip hop e tal “preferência é justificada não somente pela qualidade sonora, mas também pelas qualidades físicas do vinil” (ARALDI; FIALHO; SOUZA, 2008: 45).

Os DJs, neste sentido, “cortam” e “colam” fragmentos de músicas, sons e efeitos para formar uma nova música, o que pode ser considerado a partir do que Certeau (1994: 188) denomina de *bricolagens*, na medida em que eles fragmentam e juntam músicas de épocas diferentes, selecionam e unem também sons e efeitos do período presente, para formar uma nova produção.

No que concerne à feição técnica, a matéria-prima utilizada pelo DJ advém de recursos eletroacústicos tais como:

[...] efeitos e ritmos produzidos por diversos aparatos eletrônicos (*groove Box*, *sintetizadores*, *drum machine*), aparelhos para *mixagem*, *samplers*, computadores, toca-discos, de tal forma que o seu fazer musical se insere na prática da música eletrônica. (ARALDI *apud* ARALDI; FIALHO; SOUZA, 2008: 47, grifo do autor)

Algumas técnicas são consideradas básicas ao DJ de rap, como a *mixagem*, que incide na junção e/ou sobreposição de músicas, e o *scrath*, que é a manipulação do disco para frente

outros tantos fatores tímbricos. A primeira função tímbrica é, obviamente, o instrumento, a voz ou o conjunto para o qual a obra é concedida.” (MAGNANI, 1996: 101).

e para trás originando um som similar a um “aranhão”. Várias outras técnicas também são utilizadas, mas o rap considerado da *nova escola*¹⁷ também é assinalado pela incorporação de outros estilos musicais, a utilização de mais instrumentos musicais como guitarra, violão, ou mesmo instrumentos considerados eruditos como o violino. Há que se ressaltar também que muitos rappers ou grupos utilizam, além do DJ, uma banda propriamente dita.

A partir da “montagem de produtos sonoros”, por meio de aparatos tecnológicos, levando em consideração as técnicas mencionadas, origina as bases instrumentais do rap. Essas bases podem ser construídas tanto por meio de processos mais simplificados, como por programas de computador, nos quais normalmente é utilizada uma melodia e então são inseridos efeitos sonoros ou *samplers* de outras canções, ou seja, é inserido nessa melodia fragmentos de uma canção já gravada. Ou ainda, a base musical é construída por meio da mesa de som manipulada pelo DJ, nesse caso o instrumental torna-se mais elaborado, havendo ainda a possibilidade do aperfeiçoamento em estúdios musicais.

É factível no rap brasileiro, mais expressivamente a partir década de 2000, muitos rappers se tornarem produtores do gênero, os quais construíram seus próprios estúdios e formavam seus próprios *Selos Independentes*. De acordo com George Yúdice (2007), as novas tecnologias facilitam as formas de gravação e produção musical, não sendo necessários os grandes estúdios fonográficos. Neste sentido, as práticas do “faça você mesmo”, “cortar e pegar”, a colagem e a bricolagem, fazem dos estúdios caseiros de gravação cada vez mais sofisticados, e “la nueva ética promueve la popularización y participación, evidente en el auge de You Tube y el desplome de los videoclips de altos valores de producción tipo MTV” (YÚDICE, 2007: 27).

Poderíamos dizer que as novas tecnologias, juntamente com essa certa profissionalização no sentido informal dos produtores de rap, contribuem para que o rap brasileiro esteja evoluindo no que diz respeito à produção musical. É notório também, atualmente, observarmos bases instrumentais mais sofisticadas, com maior variedade de sonoridades, efeitos e instrumentos musicais. Entretanto, essa evolução na qualidade musical do rap não é um movimento homogêneo, ela é perceptível na produção de grupos ou rappers que possuem uma trajetória mais antiga no rap. Neste sentido, essa evolução, notadamente, acontece individualmente, quando um rapper inicia suas produções, normalmente ele vai dispor de bases instrumentais mais simples, ou mesmo usar bases prontas, pois muitos rappers, quando lançam um álbum, disponibilizam também as bases instrumentais de suas canções.

¹⁷Demarcado temporalmente a partir da década de 1990, caracterizado pela passagem do rap com caráter de diversão para o caráter de protesto.

A base instrumental do rap, historicamente, possui como principal característica a melodia sincopada do som correspondente ao *bumbo* e a *caixa* de uma bateria, que é ordenado pelos *BPM's*, batidas por minutos. Tanto a melodia mais acelerada, quanto a mais lenta, possuem essa *batida* como referência. A partir da técnica e *mixagem* somam-se mais ritmos diferentes a essa melodia. De acordo com o DJ *Nezo*, a *mixagem* exige precisão rítmica do DJ, “[...] para conseguir essa precisão rítmica, é imprescindível fazer as contagens das ‘batidas por minutos’ – BPMs – das músicas que serão mixadas” (ARALDI, FIALHO, SOUZA, 2005: 54).

Outra característica marcante da musicalidade do rap são os efeitos sonoros ou *ruídos* constituintes das bases. Desta forma, os *ruídos*, sobretudo das cidades, do cotidiano urbano, podem complementar o discurso, que podem ser sons de tiros de revólver, do trânsito, sirene de carros da polícia, pessoas caminhando, crianças brincando, entre outros. Além disso, há também a possibilidade da transformação de *ruídos* em música, tal como tematiza José Miguel Wisnik, citado por Antônio Marcus Alves de Souza (1995). Wisnik conceitua o *ruído* como *desordenação interferente*, aquele som que desorganiza outro, mas também lhe confere um caráter complexo e *status* criativo, pois conforme o autor,

[...] o jogo entre o som e ruído constitui a música. O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação. (WISNIK *apud* SOUZA, 1995: 33)

Ao considerar os *ruídos* nas bases instrumentais, também é pertinente ponderar que estes conferem ao discurso musical um maior embasamento no que diz respeito ao rap ser considerado uma narrativa do cotidiano, na medida em que o ouvinte ao escutar esses *ruídos* tem uma melhor compreensão daquela realidade que se quer representar.

Além dos *ruídos*, são notórios no rap os *interlúdios*, que consistem em uma introdução para a canção a seguir ou uma introdução ao álbum como todo, ou ainda podendo encerrar o disco. O *interlúdio*, normalmente, é uma faixa do álbum separada da canção a qual introduz, e pode ter um título específico ou não. Esses *interlúdios* normalmente são falados, acompanhados de uma base musical, podem ser um discurso, um diálogo, ou uma poesia.

Embora o rap possua uma musicalidade específica, com algumas características marcantes, de acordo com o DJ, produtor cultural e escritor *Mano Shetara*, o rap é uma “ramificação da música eletrônica”, ou seja, está inserido em um universo musical mais amplo. O DJ cita como exemplo o próprio criador do hip hop, DJ *Afrika Bambatta*, que atualmente toca *drumung bass*, outra ramificação da música eletrônica. *Mano Shetara* assinala que o que diferencia o rap das outras variações, como o *house*, *techno*, *drum and*

bass são os *BPM's*, batidas por minuto, “a carga ideológica e seus versos rimados. [...] o rap é uma música eletrônica como outra qualquer” (SHETARA, 2005a: 39-40).

Pelo fato do rap estar inserido nesse universo musical mais amplo, propicia variações na linguagem musical, o que não impede também a proximidade com outros gêneros musicais como é o caso do *rock*. O *Public Enemy* é um exemplo emblemático, além de gravar canções com grupos de *rock*, suas canções apresentam elementos basilares deste, como a guitarra. Nos Estados Unidos, ainda, muitos grupos se popularizam justamente por fundir o rap e *rock* como *Cypress Hill* e *Rage Against the Machine*.

Em nosso país, essas fusões, parcerias e hibridismos são perceptíveis em relação ao samba, no caso do Sul e Sudeste do Brasil, já no Centro-Oeste, Norte e Nordeste, o *forró*, *embolada*, *maxixe*, e principalmente ao *repente*, semelhante ao *freestily* do rap. Na região Norte, por exemplo, os rappers se autodenominam de *reppeiros* que cantam “rep”, substituindo o “a” pelo “e”, numa alusão ao *repente*. É neste sentido que *Mano Shetara* ao ser chamado de *vacilão*, por freqüentar *forró*, *show* de *rock*, e tocar em *raves*, declara como forma de resposta, no artigo *Vacilão ou Malandro*¹⁸, que

Durante algum tempo eu estudei Alquimia e lá aprendi o seguinte: na natureza não há nenhum elemento quimicamente puro, então por que seria o pensamento? O próprio hip hop vem da fusão de vários estilos culturais. Imagine, então, estando no Brasil o hip hop. O nosso povo tem características típicas de misturar as coisas, principalmente culturas. (SHETARAa, 2005: 41)

No que concerne a linguagem musical do rap, ainda é importante considerar que, como mencionado anteriormente, uma das críticas proferidas ao gênero é que este não se caracteriza enquanto música, principalmente pelo fato da oralidade permear o limite entre fala e a canção. De fato, a oralidade ou a voz que canta no rap possui uma particularidade evidente: os *períodos*¹⁹ da poesia são extremantes longos, fundados em frases rimadas, sendo o *ritmo oratório*, entendido aqui como “entonação retórica da palavra cantada” (MAGNANI, 1996: 96), é constante; não há, freqüentemente, variação no *ritmo oratório* durante a vocalização desses períodos, a diversificação da entonação da voz acontece comumente no refrão da canção. O que ocorre, freqüentemente, em determinadas frases, é a *polifonia*, ou seja, esta frase ser cantada por duas ou mais vozes, o que pode modificar o *ritmo oratório* - embora nem sempre aconteça - a entonação das vozes em conjunto permanecem no mesmo *ritmo*, conferindo apenas um sentido de ênfase na frase.

¹⁸Publicado na coluna *Hip Hop a Lápis* no *Portal Vermelho*, (www.vermelho.org.br), em 08/08/2003. Os artigos da coluna formam publicados em um livro, homônimo em 2005.

¹⁹Entendido aqui como “[...] conjunto de frases que forma um bloco compacto, normalmente coincidindo com uma infra-estrutura formal.” (MAGNANI, 1996: 108).

As frases na oratória do rap são vocalizadas de forma acelerada, exigindo do intérprete uma boa dicção e a própria pronúncia das palavras acaba adquirindo uma musicalidade, o que contribui para formação tão específica da oratória no rap. Além disso, os timbres de vozes diferenciados contribuem para a dinâmica dessa retórica, embora o timbre de voz mais marcante no rap seja o mais grave. Essa diversidade de timbres é comum entre os grupos, pelo fato de terem pessoas com vozes diferentes, mas mesmo quando o rapper possui carreira individual quem pode fazer essas intervenções na canção é o DJ.

Em relação à poética do rap, historicamente, o hip hop, conseqüentemente o rap, foi constituído por moradores dos *guetos* nos Estados Unidos, posteriormente e em outros países a produção e o consumo se concentrou também nas periferias. Além disso, conforme Álvaro Cardoso Gomes e Márcia Leão (2006), a maioria dos compositores de rap declarou, tanto na mídia, ou mesmo nas canções, que pouco frequentou a escola, dadas as condições socioeconômicas de vivência na periferia. Neste sentido, cabe observar que sem contato didático com a música, eles tornam-se autodidatas para criar as letras e buscar inspiração no próprio universo em que vivem,

Devido a isso, supõe-se que tanto o conhecimento das técnicas musicais quanto a composição das letras originam-se da espontânea influência de músicos que admiram. A elaboração das letras se dá na práxis, no ato da escritura, da composição. [...] Como não poderia deixar de ser, é possível identificar em todas as composições determinados elementos básicos, presentes nas letras da música popular, como o verso, a estrofe, a rima. (GOMES; LEÃO, 2006: 03)

Em relação aos aspectos formais de composição, o rap é formado por versos, mas não necessariamente compostos por uma metrificação precisa, e também se caracteriza por versos extensos, pois, possivelmente, a “falta do conhecimento clássico da metrificação faz com que os rappers ignorem o ritmo silábico do verso e o substituam pela batida forte da música; mais precisamente é possível dizer que o cantor/compositor segue o compasso do bumbo” (GOMES; LEÃO, 2006: 04).

A rima, uma das características mais marcantes no rap, normalmente é soante (inteira/cadeira) ou toante (caracterizadas pela concordância sonora somente da vogal tônica da última palavra dos versos). Exemplo: [pra você ter outra chance e não te dar um castigo/era pra ser pau no gato, sem massagem, sem alívio].

As letras, contudo, só se sustentam quando cantadas e/ou recitadas ou, conforme Gomes e Leão (2006), “melhor dizendo, não constituem poesia em si, não contém poesia, sem que isto implique um juízo de valor, no que diz respeito à eficácia e à qualidade desse tipo de composição” (p. 08). Neste sentido, ainda conforme os autores, “as letras de rap são

prosa pura e simples, como ritmo sugerido pelas rimas e, acima de tudo, pelo suporte dado à letra pela entonação, pelo acompanhamento dos instrumentos musicais, pela batida imposta com o auxílio da bateria” (p. 07). Uma variação existente, neste âmbito, é a prosa narrativa, em que nas letras são narradas histórias de vida ou de acontecimentos.

A poética do rap notadamente está relacionada às experiências subjetivas do compositor. Conforme Silva (1999), a mensagem rap sempre remete à dimensão pessoal (p. 31). É notório, neste sentido, que o primeiro passo para se tornar um rapper é escrever suas próprias canções. Além disso, os rappers “se recusam a cantar músicas de outros rappers, mesmo que tenham alcançado destaque na indústria fonográfica” (*idem*). O sociólogo ressalta que o *cover*, na perspectiva dos rappers, é “um indicativo da incapacidade em construir uma mensagem própria”. Apesar disso, embora Vinci de Moraes (2000) notifique o caráter subjetivo da música, o historiador também aponta a organização musical, na qual os

[...] sons, apresentados na realidade de modo caótico e irregular, na forma de ruídos adquirem certa periodicidade e ordem, criando ondas vibratórias sinuosas e constantes. Quando elas estão sobrepostas umas às outras de forma harmônica e aliadas aos ritmos e timbres, chegam aos nossos ouvidos e as denominamos de música. (*Idem, Ibidem: 210*)

Não sucedem nem se constitui num “vazio temporal e espacial” e são escolhas as quais também são “produtos de opções, relações e criações culturais e sociais”, que adquirem sentido para nós no formato de música. Este sentido, portanto, conforme Vinci de Moraes citando Wisnik,

[...] é vazio de historicidade – não há nenhuma medida absoluta para o grau de estabilidade e instabilidade do som, que é sempre produção e interpretação das culturas uma permanente seleção de materiais visando o estabelecimento de uma economia de som e ruído atravessa a história da música: certos intervalos, certos ritmos, certos timbres adotados aqui podem ser recusados ali ou, proibidos antes, podem ser fundamentais depois. (WISNIK *apud* VINCI DE MORAES, 2000: 211)

Evidentemente, a organização musical daí advinda, é importante para o entendimento do discurso musical que se pretende estudar, pois ainda de acordo com Vinci de Moraes, “os sons que se enraízam na sociedade na forma de música também supõem e impõem relações entre a criação, a reprodução, as formas de difusão e, finalmente, a recepção, todas elas construídas pelas experiências humanas” (*op. cit.*). No que diz respeito à recepção, talvez este seja o elemento mais problemático de mensurar, pelo caráter heterogêneo e dinâmico, pois o receptor “faz sua (re) leitura da obra, às vezes trilhando caminhos inesperados para o criador.” (VINCI DE MORAES, 2000: 211).

No rap, é evidente a responsabilidade atribuída ao compositor em relação às diversas interpretações, na medida em que estes se colocam como *porta vozes* da periferia e como agentes que pelo seu discurso conscientizam e orientam. Esta evidência é constantemente representada no próprio discurso musical ou mesmo nas opiniões que os rappers dizem nas entrevistas ou em shows. Em uma entrevista realizada pelo site *Rap da Hora*, o rapper Eduardo do grupo *Facção Central* foi questionado sobre essa responsabilidade por um ouvinte, pois a entrevista consistia em questionamentos feitos por participantes da comunidade do grupo no *Orkut*²⁰. As canções do *Facção Central* são conhecidas pelo próprio público por não serem de fácil compreensão tanto pelo vocabulário utilizado quanto pelas próprias idéias desenvolvidas por Eduardo e por Dum Dum, os rappers do grupo. Para o entendimento acerca do discurso dos rappers, é preciso recorrer a outros elementos, como entrevistas. Inclusive Eduardo está em fase de finalização de um livro, no qual conforme o rapper, ele poderá explicitar seu pensamento, sua filosofia e ideologia, tal qual como faz no rap, mas de maneira mais abrangente, pois

[...] o rap infelizmente, está dentro do entretenimento. Você tem que limitar informação dentro do compasso, dentro da musicalidade, isso faz com que você não consiga passar tudo que você quer de uma maneira que você quer, entendeu? [...] e abre precedente [...] a uma má interpretação. O livro não, o livro é frio é uma página branca, escrito em preto, é texto, é conhecimento, fala de música entendeu? Normalmente ninguém fuma ninguém cheira para ler um livro, entendeu? (TADDEO, 2009: 01)

Ao citar a precedência “para uma má interpretação”, o rapper se reporta ao questionamento feito anteriormente, no qual a pergunta redigida foi à seguinte: “Você tem algum receio de seus ouvintes não compreender as suas mensagens? Já que nem todos têm acesso tão fácil à determinada interpretação?”. Essa “determinada interpretação” a qual nem todo o público têm acesso, possivelmente está relacionada ao Eduardo, utilizar-se de teorias sociológicas e históricas para construir seu discurso. Um exemplo evidente é o entendimento que o rapper tem da sociedade de classes, tal qual *Karl Marx* construiu.

Eduardo responde ao questionamento supracitado, considerando que seus ouvintes podem, sim, não compreender as suas mensagens. Como evidência disso, o rapper cita o exemplo da censura a uma de suas canções, *Isso Aqui é Uma Guerra*, integrante do álbum *Versos Sangrentos* (1999). O principal tema da canção é a criminalidade, como resultado das contradições do sistema capitalista, na qual a violência é entendida a partir de uma concepção mais abrangente, em que a fome, a falta de emprego, a segregação social e descaso com a periferia e o racismo são formas tão violentas quanto o seqüestro, o assalto e o

²⁰Site de relacionamento.

latrocínio²¹. Esta canção se caracteriza como uma das primeiras do grupo a considerar tais questões, neste terceiro disco do grupo. Nos dois álbuns anteriores, essa concepção não aparece de forma explícita, mas apenas identificamos elementos que lançam bases para tal entendimento. No vídeo clipe produzido para esta canção, há a representação de um seqüestro, em que os atores que protagonizam as cenas são os próprios rappers do *Facção Central*. Tanto o vídeo quanto a canção foram caracterizados como apologia ao crime, principalmente porque, segundo a Justiça, o vídeo “ensinava” como conduzir um seqüestro.

A canção foi, na ocasião, proibida de ser interpretada nos shows, assim como a reprodução do vídeo, embora hoje façam parte do repertório do *Facção Central*. Nos álbuns seguintes do grupo, inúmeras canções se reportam à censura ao grupo. Estigmatizados por produzirem um discurso violento, eles não negam essa característica, ao contrário, afirmam-se relatores de uma realidade violenta e constantemente desafiam a promotoria pública em suas canções. Entretanto, Eduardo conclui sua resposta considerando que aprendeu algo com essa situação:

Isto Aqui é uma Guerra, foi um alerta entendeu? O que eu aprendi com aquilo? Tenho que ser mais explícito na hora de escrever, mais detalhista, entendeu? Tenho que deixar de maneira mais compreensiva, porque tem varias pessoas, vários cérebros, vários *manos* consumindo, então de repente, um entende, outro não entende, e a última coisa que você quer quando escreve uma letra é que tenha dupla. (TADDEO, 2009: 01)

Conforme as palavras de Eduardo é factível a preocupação dele como rapper, em relação às interpretações de suas canções, pois podem reforçar ou possibilitar a construção de estigmas que nem sempre correspondem à realidade de determinado discurso.

Em janeiro de 2005, um fato ocorrido durante um *show* do grupo *Racionais MC's*, na cidade de Bauru, levou o rapper Mano Brown a convocar uma reunião com representantes do rap das variadas vertentes, sobretudo de São Paulo, na qual colocaram em pauta justamente essa responsabilidade do rapper em relação às interpretações que se produzem de suas canções. O fato ocorrido foi que durante o *show*, em meio ao público, houve o assassinato de um fã, a multidão então carregou o corpo até o palco, aos pés de Mano Brown.

A reunião, que aconteceu em fevereiro do mesmo ano, conforme a jornalista Natália Viana, que documentou o encontro para a revista *Caros Amigos*, reuniu os *grandes* nomes do rap de São Paulo: Dexter, Xis, *Facção Central*, Rappin Hood, *Thaíde*, entre outros, e mais cerca de 200 rappers. O encontro foi restrito apenas aos rappers, ao escritor Ferréz e ao

²¹Reiterando, essas representações serão debatidas com maior contundência, tal como exigem, no capítulo seguinte, em que nos reportaremos inclusivamente ao discurso do *Facção Central*.

Milton Sales, produtor do *Racionais MC's*. A imprensa convidada só foi a revista *Rap Brasil*, o jornal *Estação Hip Hop* e alguns *fanzines*.

De acordo com Viana (2005), Mano Brown deixou claro que o tema da reunião eram os assassinatos nos shows, e que o motivo disso seria que os *manos* “pareciam não estar assimilando as letras direito. A idéia era deixar bem clara a separação entre rap e crime” (p. 07). Brown, conforme a jornalista declarou, se arrependia de ter escrito algumas músicas, como a canção *Artigo 157*, do álbum *Nada Como Um Dia Após o Outro* (2002), que fala sobre a vida de um ladrão, no qual o refrão da música consiste em: “Hoje sou ladrão/ Artigo 157/ As cachorras me amam / Os *playboy* se derretem/ Hoje eu sou ladrão/ Artigo 157/ A polícia bola um plano/ Sou herói dos pivetes.” Milton Sales, então declarou que “[...] é para quem escreve tomar cuidado, tem gente que só pensa em refrão, mas tem como trabalhar a letra toda, com poesia” (VIANA, 2005: 07). Muitas apreciações foram pronunciadas, inclusive de que apesar do rap e crime serem algo distintos, na opinião do rapper *Afro X* “[...] o rap está indiretamente ligado ao crime, porque a gente nunca vai perder a nossa raiz, que é a periferia. Estamos inseridos dentro deste contexto”. Neste sentido, Milton Sales ainda apontou que não são os temas que precisam ser mudados, mas é necessária uma melhor qualidade das letras para que não haja equívocos interpretativos, “[...] se os moleques se confundem, eu acho que é mais positivo que negativo. Vejo muito o lado de vários *manos* falarem ‘eu tava no crime, agora eu tô na música, tô vendo o mundo diferente’” (*op. cit.*).

A recepção do gênero musical rap, assim como de toda música, não é passiva, como citamos outrora, mas heterogênea, dinâmica e passível de (re)elaborações. Além disso, o discurso também não é perfeito, e os sentidos que ele produz podem não ser aqueles que o emissor objetivava.

Se nos reportarmos às palavras proferidas pelo rapper Eduardo, do grupo *Facção Central*, que considera que o “livro é frio é uma página branca, escrito em preto”, poderíamos analisar que ele avalia a leitura como uma atitude mais racional do que a fruição de uma canção em um show, por exemplo, o que resultaria em um melhor entendimento do discurso. Contudo, a música está inserida no universo dos sentimentos e da sensibilidade porque a

[...] música, além de seu estado de imaterialidade, atinge os sentidos do receptor, estando, portanto, fundamentalmente no universo da sensibilidade. Por tratar-se de um material marcado por objetivos essencialmente estéticos e artísticos, destinado à fruição pessoal e/ou coletiva, a canção também assume inevitavelmente a singularidade e características especiais próprias do autor e de seu universo cultural.” (VINCI DE MORAES, 2000: 09)

Neste sentido, conforme o educador espanhol Luis Torrego Egido (1999), um valor essencial da música é sua capacidade de comunicação, a qual consiste em uma comunicação intersubjetiva real entre as pessoas. Ao citar o investigador, também espanhol, Fernando González Lucini, Egido caracteriza essa comunicação como “[...] una especie de intimidad (la de su creator) que se abre y revela revestida de formas simbólicas (los sonidos) y se dirige a nosotros reclamando nuestra atención, nuestra libre y creativa participación, nuestra respuesta” (LUCINI *apud* EGIDO, 1999: 75). Desta forma, segundo Egido, a comunicação e a apelação que estão implícita na música se dirigem ao sentimento e, na sociedade contemporânea, mais que em qualquer outra época, uma necessidade de sentimento, “de ahí el extraordinario valor de la música.” (*Op. cit.*).

No documentário *Freestily Estilo de Vida*, o DJ e produtor musical *KL Jay*, também integrante do *Racionais MC's*, enfatiza que o rap conquista pelo ritmo, porque é música, antes de ser protesto, revolução, resistência, o rap é música.²² O DJ provavelmente se reporta a um debate histórico em relação ao rap, em que o discurso se sobressairia à música, ou seja, que no rap o importante é a canção possuir uma boa letra, um bom discurso. Essa concepção pode estar relacionada, talvez, ao fato do rap ser por excelência uma música que tem uma mensagem a ser transmitida, que expressa idéias e visões de mundo. Porém, observamos nos últimos anos, a profissionalização do produtor de rap, colocando a música rap em evidência. Além disso, também temos notado que ao contrário de tempos atrás, hoje ao se considerar a música do rap não se usa mais reiteradamente o termo *base*, mas o “instrumental” de rap. Talvez essa mudança acompanhe justamente esse movimento de aperfeiçoamento na produção das canções, pois tal qual o seu significado lingüístico, a *base* seria justamente um alicerce para o discurso, não constituinte deste.

Além dos modos de produção, a música necessita da difusão para se materializar na sociedade (VINCI DE MORAES, 2000: 211). Os meios de difusão da música popular, entretanto, perpassam, segundo Vinci de Moraes, um “momento de emergência desse novo quadro social e cultural atravessado pelos meios de comunicação de massa, principalmente, o binômio disco-rádio.” (*Idem, Ibidem*: 213). Este novo momento pode ser considerado a prevalência das novas tecnologias no que diz respeito à aquisição e reprodução musical, fundado principalmente na internet e nos novos formatos de arquivos de áudio, que vêm substituindo o CD, a dita pirataria, programas de edição musical, as produções independentes e os *selos* independentes que têm contribuído para a perda de espaço do mercado fonográfico, sobretudo, das *majors*.

²²Exibido pela *MTV* em 07 nov. 2009.

É importante considerar primeiramente a relação do rap com a indústria fonográfica. Reiterando, alguns *selos* independentes já atuavam no universo da música *black* ainda na década de 1970, no qual o *selo Zimbábue*, em 1986, lançou a primeira coletânea de rap no Brasil. Conforme Fiuza (2001), a atuação das pequenas gravadoras vem ocupando espaço no mercado fonográfico, embora não abalem de fato o “poder das multinacionais”, as pequenas gravadoras “[...] têm atuado em segmentos, ou seja, têm se especializado em gêneros musicais, como a música *tecno*, o *rap*, o *rock* ou mesmo a chamada MPB mais clássica” (p. 44, grifo do autor).

Após o fenômeno de vendas do disco *Sobrevivendo no Inferno* do *Racionais MC's*, as gravadoras vislumbravam no rap um *nicho* de mercado promissor. Conforme Marcos Zibordi (2005b), em 2000 e 2001, a *Warner* lançou DJ Jamaika, Pavilhão 9 e Xis. Este, segundo o jornalista, tinha “visibilidade e qualidade artística suficientes para incentivar novas contratações. Seu *Fortificando a Desobediência*, do final de 2000, prometia. Não aconteceu e o artista, novamente independente, não fala sobre o assunto” (p. 26).

O *Jigaboo* foi contratado pela *EMI*, de acordo com Zibordi, mas foi desligado quando a gravadora cortou metade do elenco em 2002. Entre o período citado, o jornalista salienta que os únicos que deram certo nas multinacionais foram Marcelo D2 e Gabriel o Pensador. De 2002 a 2005 não houve lançamentos de rap pelas *majors*, até que a *Universal* lançou Helião e Negra Li e Cabal.

Ainda segundo o jornalista, quem investiu realmente no rap foi a independente *Trama*, que no mesmo período lançou mais álbuns que as cinco *majors* juntas: foram 15 discos lançados pela *Trama* em 2000 e 2001, mas que no final das contas venderam apenas 200.000 cópias. Zibordi aponta também que a produção independente torna o custo do álbum bem mais baixo, embora haja necessidade da distribuição, mas que muitas gravadoras independentes já fazem esse trabalho. Um “elo importante do novo panorama do mercado musical brasileiro”, conforme Zibordi é a distribuidora *Universal*, que comercializa os discos do *Racionais MC's*, *Happin Hood*, *GOG*, *A Família* e *Facção Central*. O jornalista pergunta ao proprietário da distribuidora, Benjamim Martins, se os álbuns desses grupos são difíceis de vender, e ele responde que “nas grandes redes sim [...] mas estamos quebrando a resistência das grandes enquanto chegamos aos pequenos” (ZIBORDI, 2005: 27).

Atualmente os integrantes do grupo *Racionais MC's* são donos da gravadora *Cosa Nostra* e outros rappers possuem seus próprios selos, uma alternativa para buscar a sustentabilidade na produção do gênero musical. Embora esses canais de distribuição de discos sejam uma forma de ampliar as possibilidades de vendas dos CD's de rap, um dos principais meios de divulgação e aquisição desses materiais é pela internet. Rappers locais,

por exemplo, disponibilizam seus álbuns pela internet, o qual se caracteriza como um meio de socializar essa produção, e mesmo os discos de grupos representativos, como os supracitados, não são difíceis de encontrar nos *blogs*, *You Tube*, *MySpace*, nas comunidades do *Orkut*, *sites*, entre outros. O rapper GOG, por exemplo, disponibiliza toda sua produção em seu site oficial. Além disso, conforme Yúdice (2007), o controle que a indústria fonográfica quer exercer sobre a maneira de adquirir e escutar música gera uma experiência rebelde antes nunca vista (p. 26). Uma evidência desse controle foi o fechamento da comunidade *Discografias*, do *Orkut*, que socializava arquivos de música em formato *MP3*. O membro da comunidade tanto poderia *baixar* arquivos, quanto disponibilizar outros. Embora a comunidade fosse extinta, por meio de uma liminar judicial movida pelas *majors*, logo foi substituída por outra semelhante. Portanto,

[...] la ‘música paralela’ la creacion de nuevos sitios de circulación y distribución y los sitios de socialización [*social networking*] como o You Tube o MySpace van creando una mayor diversidad de mercados. Y cada vez más los artistas entran en estos nuevos circuitos de circulación y distribución, fuera del ámbito de las *majors*, inaugurando un cambio radical en el modelo de negocio. (YÚDICE, 2007: 26-27, grifo do autor)

Yúdice aponta deste modo que as novas tecnologias fazem com que a circulação e a comercialização musical não sejam feitas apenas conforme os padrões da indústria fonográfica, possibilitando outras experiências por diversas temporalidades e espaços, mediante novas tecnologias, que, “nos permiten liberarnos de la oferta limitada a que nos tenían condenados la industria del entretenimiento.” (Idem *Ibidem*: 95-96). Bem como,

[...] o surgimento de pequenos selos decorre, dentre outros fatores, da relatividade da uniformização cultural que se depreende da grande indústria fonográfica. Afinal, a “música das ruas” e os seus nichos, necessariamente, não precisa ser divulgada pela indústria e sua mídia. (FIUZA, 2001: 44)

Essa relatividade da uniformização cultural e, ainda, conforme o jornalista Zibordi (2005), “por trás da precariedade” das produções caseiras, resultantes das novas tecnologias, “gestam outro tipo de músico, um criador que domina todo o processo técnico de elaboração sonora” (p. 27). Ainda segundo o DJ *Hum* a tecnologia além de baratear as produções e ampliar a possibilidade para mais gente gravar, permitiu que os DJ se tornassem produtores e “fizessem experiências musicais” (*op. cit.*).

Se no processo de produção, gravação e difusão, as novas tecnologias e os *selos independentes* permitiram o rap trilhar caminhos alheios à indústria fonográfica, isto possibilitou, em certa medida, uma autonomia para gêneros considerados marginalizados como o rap, uma vez que não são canções com um potencial mercadológico como a música

pop, por exemplo. Pois, de acordo com Fiuza (2001), a globalização possibilitou que as *majors* “influenciassem a produção musical, determinando preferências e diferenciando o ‘velho do novo’, ‘o local do mundial’, ‘o antigo do moderno’” (p. 10). Citando Ortiz, Fiuza aponta ainda a perda de interesse pela “mensagem melismaticamente construída, fixando-se no encadeamento do ritmo. Para isso a pop music, sobretudo quando veiculada em inglês, é ideal” (ORTIZ *apud* FIUZA, 2001: 10). Neste sentido, a música pop, ainda conforme Fiuza, “tende a obscurecer a mensagem da música, nivelando-a de acordo com os diferentes interesses, sejam políticos ou puramente mercadológicos” (FIUZA, 2001: 10).

Essa relativa autônoma em relação à indústria fonográfica possibilitou ao rap, ou pelo menos aos que possuem o interesse em seu caráter mobilizador, manter o seu caráter contestatório. Ao colocar em pauta o debate sobre a “arte engajada” ou a “arte pela arte”, Magnani (1996) afirma que “parece-nos decorrer da autonomia da arte [...] de que arte nem ‘deve’ nem ‘não deve’: a arte é simplesmente arte” (p. 25). Concordamos com Magnani de que a “arte em si”, a obra, não é engajada e sim o artista como “criatura humana e social”. Assim, se “seu engajamento for autêntico, não deixará de transparecer na obra, pois que consubstanciará a personalidade do criador, isto é, a totalidade do seu espírito, nela incluindo-se a atividade estética” (MAGNANI, 1996: 25).

Referências Bibliográficas

ALVES, César. **Pergunte a quem conhece**: Thaíde. São Paulo: Labortexto, 2004.

ARALDI, Juciane; Fialho, Vânia M.; SOUZA, Jusamara. **Hip Hop da Rua pra Escola**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e Cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CONTADOR, Antonio Concorda; FERREIRA, Emanuel Lemos. **Ritmo e Poesia**: Os Caminhos do Rap. Lisboa: Assirio e Alvim, 1997.

DUARTE, Geni Rosa. A Arte na (da) Periferia: sobre... vivências. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (org) **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

EGIDO, Luis Torregro. **Canción de Autor y Educación Popular (1960-1980)**. Madri: Ediciones de La Torre, 1999.

MAGNANI, José G. Cantor; SOUZA, Bruna Mantese de. (org). **Jovens na MetrÓpole**: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e comunicação na linguagem da música**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

RICHARD, Big. **Hip Hop Consciência e Atitude**. São Paulo: Livro Ponto, 2005.

SHETATA, Mano. Malandro ou Vacilão?. In: TONI C. (org). **Livro Vermelho do Hip Hop**. São Paulo: CEMJ, 2005a.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. Cultura Rock e Arte de Massa. In: Braga, José Luiz (et.al). **A Encenação dos Sentidos: mídia, cultura e política**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

TELLA, Marco A. P. Rap, memória e identidade. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (org) **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

VINCI DE MORAES, José Gerardo. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.20, n.39, p. 203-221, 2000.

YÚDICE, George. A funkriização do Rio. In: HERSCHMANN, Micael. (org) **Abalando os anos 90**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Referências da Internet

BURTHA, Nelboy Dastha. Afrika Bambaataa: **O Arquiteto da Cultura Hip-hop revela curiosidades acerca do Movimento que conquistou o Planeta**. Disponível em: <<http://www.zulunationbrasil.com.br/entrevistas/afrika.html>>. Acesso em 25 mar. 2009.

ENCICLOPÉDIA LIVRE WIKIPÉDIA. **MySpac**. 2009. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/MySpace>> Acesso em 05 jul. 2009.

GOMES, Álvaro Cardoso; LEÃO, Márcia Aparecida. **O Código dos Marginalizados: a linguagem do Rap**. Disponível em: <http://www.zulunationbrasil.com.br/artigos/A_Linguagem_do_Rap.pdf>. Acesso em 15 abr. 2009.

IFPI. **International Federation of the Phonographic Industry**. 2009. Disponível em: <http://www.ifpi.org/content/section_news/20010906.html>. Acesso em 12. fev. 2009.

MC ADIKTO. **MC Adikto: o discípulo quer mais**. São Paulo, 2008. Portal Rap Nacional. São Paulo, 2008. Entrevista concedida a Portal Rap Nacional. Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/destaque.asp?id=296>>. Acesso em 12 abr. 2009.

MORENO, Rosangela Carrilo. Práticas educativas de protesto na adolescência: movimento Hip Hop. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO ADOLESCENTE, 2., 2005, São Paulo. **Anais...** Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000082005000200055&lng=en&nrm=abn>. Acesso em 07 fev. 2009.

NOTICIÁRIO PERIFÉRICO. **Biografia da Semana é Sobre uma das Maiores Lendas Viva Do Hip Hop: Afrika Bambaataa**. 2009. Disponível em: <<http://hiphop-rapnews.blogspot.com/2007/10/biografia-da-semana-sobre-uma-das.html>>. Acesso em 22 mar. 2009.

PIMENTEL, Spency. **O livro Vermelho do Hip Hop**. 2002. Disponível em: <<http://www.realhiphop.com.br/mar/textos/librovermelho.rtf>>. Acesso em 20 jul. 2005.

TADDEO, Carlos Eduardo. **Eduardo**. São Paulo, 2008. Interferência. São Paulo, dez. 2008. Entrevista concedida a Ferréz. Disponível em <<http://interferencia.art.br/2008/12/016-eduardo/>>. Acesso em 03 out. 2009.

YOSHINAGA, Gilberto. **Resistência, Arte e Política: Registro Histórico do Rap no Brasil**. 2001. Disponível em <http://www.bocadaforte.com.br/site/?url=biblioteca_detalhes.php&id=2>. Acesso em 10 mar. 2009.

ZULU NATION. **Seção Hip Hop History**. 2009. Disponível em: <www.zulunation.com>. Acesso em 25. mar. 2009.

Artigo recebido em 10/03/2011

Artigo aceito em 15/07/2011