

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

WALLAS GOMES ZOTELI

***A PERSONA RAPPER DE CRIOLO INSCRITA EM CANÇÕES DE
NÓ NA ORELHA***

**VITÓRIA
2016**

WALLAS GOMES ZOTELI

***A PERSONA RAPPER DE CRIOLO INSCRITA EM CANÇÕES DE
NÓ NA ORELHA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dra. Viviana Mónica Vermes.

VITÓRIA

2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Z89p Zoteli, Wallas Gomes, 1987-
A persona rapper de Criolo inscrita em canções de Nó na
Orelha / Wallas Gomes Zoteli. – 2016.
92 p.

Orientador: Viviana Mónica Vermes.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Criolo. 2. Músicos de rap. 3. Performance (Arte). 4. Música
e literatura. I. Vermes, Mónica. II. Universidade Federal do
Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.
Título.

CDU: 82

A PERSONA RAPPER DE CRIOLO INSCRITA EM CANÇÕES DE NÓ NA ORELHA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, aprovada em 30 de maio de 2016.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Dra. Viviana Mónica Vermes (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão

Dr. Jorge Luiz do Nascimento (UFES)
Examinador Titular Interno

Dra. Andressa Zoi Nathanailidis (UVV)
Examinadora Titular Externa

Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (UFES)
Examinador Suplente Interno

Dra. Andréia Penha Delmaschio (IFES)
Examinador Suplente Externo

DEDICATÓRIA

À minha avó DULCE EDITH CETTO ZOTELI, por seu amor incondicional por mim e meu por ela, por seu incansável amparo e por ser, mais que qualquer outra pessoa, minha referência moral desde meus primeiros dias como gente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas que de um modo ou de outro contribuíram para que eu completasse todo o percurso do mestrado e, em especial:

À minha orientadora MÓNICA, para a qual me faltam palavras suficientes para agradecer sua competência, direcionamento e resiliência com minhas dificuldades e por ser um modelo acadêmico no qual me espelho.

A JORGE, pela amizade construída nos últimos dois anos, por ser meu mentor e parceiro em estudos, leituras e divagações intermináveis acerca de canções e tantos outros assuntos e por sua sagacidade poética que admiro.

A VINICIUS, por ser o amigo que me inspira sempre com seus escritos literários e por ter me apresentado à obra de Criolo.

Aos amigos MICHELLE, GILLES, SELSO, LUIZ ANTONIO e LUIZ HENRIQUE, que de perto e com carinho especial acompanharam minha labuta e crescimento intelectual.

A CAPES e ao IFES CAMPUS GUARAPARI, por todo o suporte prático concedido para garantir as melhores condições para meus estudos de mestrando.

Aos PROFESSORES DO PPGL-UFES de quem pude ser estudante em cada disciplina cursada, por suas contribuições imprescindíveis para meu repertório teórico e discursivo.

Aos COLEGAS DO PPGL-UFES que compartilharam os melhores e piores episódios em cada intervalo, debate, congresso, entrega de trabalho e em tantos outros momentos.

A cada um dos meus AMIGOS E FAMILIARES que me oferecem o melhor suporte emocional possível, agora e em outras oportunidades.

A cada um dos meus PROFESSORES E ESTUDANTES que compuseram comigo etapas de meu trajeto como educador.

A CRIOLO, motivo de tanta especulação aqui.

EPÍGRAFE

Há algo especial em palavras cantadas. Elas estão removidas do banal, transcendendo o presente e dele distanciadas, destacando-se como arte e performance. E mesmo a canção aparentemente mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente.

RUTH FINNEGAN (2008)

RESUMO

Criolo autorrefere-se, com recorrência, como *rapper*/MC; trata-se da alcunha que, dentre outras atreladas a sua *persona* pública, melhor resgata e sublinha sua atuação no cenário do *rap* paulistano. Fundou a Rinha dos MCs, atuou na produção cinematográfica *Profissão MC* (2009), lançou o álbum independente de canções de *rap* *Ainda Há Tempo* (2006); e pontuam-se esses fatos a título de exemplo. No entanto, quando lança o álbum *Nó na Orelha* (2011), o que se ouve nas canções é um cuidadoso trabalho com melodias e dicções identificadas com outros gêneros musicais que não o *rap*, e isso se diz com maior ênfase em relação a cinco das dez faixas ali disponibilizadas; nelas, pretende-se investigar como o *rap* está inscrito e como o título de *rapper* mantém-se e atualiza-se. Articulam-se, como referencial teórico basilar, contribuições conceituais de Paul Zumthor (1993; 2010; 2014), Ruth Finnegan (2008), Simon Frith (1996), dentre outros. Assume-se a palavra cantada como objeto de estudos da performance, o que por seu turno torna-se passível de interesse em estudos literários; desse modo, conforme a abordagem zumthoriana, compreende-se canção no espectro abrangente da poesia oral, é tratada como obra e performance em meios auditivos, em sua complexa articulação na tríade texto-música-performance, sem esquecer da voz e do reconhecimento de gênero nesses meandros. É do escopo desta dissertação defender que a *persona* – conceito ancorado em Carl Jung (1981) e Marcel Mauss (2003) – *rapper* de Criolo está inscrita não só nas cinco canções de *rap*, mas também nas outras cinco em aparência menos identificadas com tal gênero. Portanto, do *corpus* coligido da audição do álbum em questão, foca-se nas cinco obras reconhecidas aqui como “canções não-*rap*”: “Bogotá”; “Não Existe Amor em SP”; “Freguês da Meia-noite”; “Samba Sambei”; “Linha de Frente”. Nelas, busca-se sublinhar elementos performáticos, no âmbito da palavra cantada, que demarcam a inscrição da *persona*/atitude *rapper* em outras estéticas musicais. Coteja-se pontualmente o *corpus* em foco com obras de outros cancionistas representantes de variados estilos e gêneros musicais para elaborar explicitações mais contundentes para reforçar afirmações interpretativas registradas em cada uma das leituras apresentadas.

PALAVRAS-CHAVE: Criolo. Álbum *Nó na Orelha*. *Persona rapper*. Canção como poesia oral. Estudos da performance.

ABSTRACT

Criolo author refers to himself, with recurrence, as rapper/MC; it is the nickname, among others pegged to his public *persona*, that best retrieves and highlights his role in the São Paulo rap scene. He founded *Rinha dos MCs*, acted in film production *Profissão MC* (2009), has launched an independent album of rap songs *Ainda Há Tempo* (2006); and punctuate these facts by way example. However, when released the *Nó na Orelha* album (2011), which is heard in the songs is a careful work with melodies and dictions identified with other musical genres than the rap, and it is said with greater emphasis on five of ten tracks available there; on them, we intend to investigate how the rap is inscribed and how the rapper title remains and updates. Articulated, as a basic theoretical, conceptual contributions of Paul Zumthor (1993; 2010; 2014), Ruth Finnegan (2008), Simon Frith (1996), among others. Assume the word sung as performance studies object, which in turn becomes liable to interest in literary studies; thus, according to *zumthorian* approach, it is understood song in the comprehensive spectrum of oral poetry, it is treated as a work and performance in auditory means, in its complex articulation in the triad text-music-performance, without forgetting the voice and gender recognition these intricacies. It is the scope of this paper to argue that *persona* - concept anchored in Carl Jung (1981) and Marcel Mauss (2003) – rapper of Criolo is inscribed not only on five rap songs, but also on the other five in appearance less identified with this genre. Therefore, the corpus collected from the hearing of the album in question, focuses on five works recognized here as "non-rap songs": "Bogotá"; "Não Existe Amor em SP"; "Freguês da Meia-noite"; "Samba Sambei"; "Linha de Frente". On them, we try to emphasize the performative elements within the sung word, which mark the entry of the *persona/attitude* rapper to other musical aesthetics. We compare punctually the corpus in focus to works by other *cancionistas* representatives of various musical styles and genres to develop more compelling clarifications to reinforce interpretive statements registered in each of the presented readings.

KEY WORDS: Criolo. *Nó na Orelha* album. *Persona* rapper. Song as oral poetry. Performance Studies.

SUMÁRIO

1 CRIOLO DE NÓ NA ORELHA, UMA INTRODUÇÃO	9
2 QUE ME GUIAM NESSA ESTRADA	21
2.1 SOBRE HÍBRIDOS E <i>PERSONA</i>	21
2.2 SOBRE PERFORMANCE.....	24
2.3 EM MEIOS AUDITIVOS.....	27
2.4 VOZ E GÊNERO.....	29
3 RAPE RAPPERS	33
3.1 “SE LIGA NO SOM”.....	33
3.2 CANTAR RAP: ENTRE O MERCADO E TRANSFORMAR O MUNDO.....	37
3.3 RAP EM SÃO PAULO: LIGAÇÃO COM O MOVIMENTO NEGRO.....	41
3.4 UMA E OUTRA COISA SOBRE RACIONAIS MC’S.....	48
4 ALGUNS CÁLICES DE CRIOLO	55
4.1 BEBENDO DO CÁLICE.....	55
4.2 CRIOLO E VINICIUS DE MORAES: CONTATO POR <i>PERFORMANCE</i>	59
4.3 “CRIOLO E A CANÇÃO PÓS-UTÓPICA”.....	63
4.4 CANÇÃO E RAP, CANÇÃO DE RAP, CANÇÃO DE <i>RAPPER</i>	65
5 LEITURA DA <i>PERSONA RAPPER</i> EM CINCO “CANÇÕES NÃO-RAP”	70
5.1 BOGOTÁ.....	70
5.2 NÃO EXISTE AMOR EM SP.....	73
5.3 FREGUÊS DA MEIA-NOITE.....	77
5.4 SAMBA SAMBEI.....	78
5.5 LINHA DE FRENTE.....	83
6 CONCLUSÃO	87
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89

1 CRIOLO DE NÓ NA ORELHA, UMA INTRODUÇÃO

*Pronto pra rimar um doido crioulo mestiço,
Eu não sou preto, eu não sou branco, eu sou do rap, eu sou bem isso*

(CRIOLO DOIDO, “Ainda Há Tempo”, 2006)

Kleber Cavalcante Gomes, 5/9/1975, São Paulo, SP. Criolo Doido: pseudônimo com que assinava à época do lançamento do primeiro álbum *Ainda Há Tempo*, em 2006. Extraídos da canção de *rap* homônima a seu álbum, lançado no mercado fonográfico por via independente com tiragem de quinhentas cópias fabricadas com o selo *SkyBlue Music*, os versos são rastros de posturas confirmadas ao longo da carreira do *rapper* até aqui: reiteração de sua identificação com o *rap* do movimento *hip-hop* e o mestiço como valor para afirmação de identidade tanto étnica quanto musical. Dez anos depois, alçado ao estrelado no universo *pop* nacional a partir do álbum *Nó na Orelha* (Oloko Records, 2011), Criolo, como chamado desde então, está em vias de relançar *Ainda Há Tempo* com as mesmas 22 faixas do álbum original. Promovido por turnê nacional iniciada no mês de abril de 2016, em São Paulo (SP), o disco ganha reedição física em CD e versão para plataformas digitais no mês de maio do mesmo ano. É uma espécie de retorno, já que Criolo canta, outra vez, Criolo Doido.

Sobretudo nestas páginas introdutórias, a seleção dos dados recolhidos acerca do *rapper* ampara-se na condição de reconhecer que não se pode abarcar a totalidade nem de uma vida nem de uma obra. Em vista da compatibilidade entre informações coletadas de entrevistas por ele concedidas em variados meios de divulgação, assim como de resenhas publicadas em páginas virtuais de crítica cultural, intenta-se organizar uma linha narrativa que resulte na construção de uma leitura coerente em torno da transgressão de sua carreira como *rapper*, em especial creditada à repercussão do segundo álbum. A trajetória artística de Criolo no cenário musical brasileiro, antes menos, agora mais emaranhada no *mainstream* do nosso cancionário, é pontuada por um discurso de pertencimento à periferia negra/mestiça há muito cantada pelo *rap* ligado ao movimento *hip-hop*, permeado por uma postura múltipla quando em relação a variadas referências literárias e musicais.

Esclarece-se também que se trata da narrativa que toma como ponto de referência o Criolo que está posto em *performance* em *Nó na Orelha*. Tal é a importância do referido álbum para a carreira do *rapper* que o percurso desenhado em episódios anteriores, em inversão cronológica, justifica-se e legitima-se face à reverberação da crítica em relação ao álbum, o qual garante e amplia a presença do novo pseudônimo nas páginas virtuais e impressas dedicadas a resenhas sobre música, nos comentários nas redes sociais e entre citações dos figurões da MPB. É capaz de elevar a cotação do primeiro álbum ao direcionar o olhar de críticos culturais para a riqueza estética e de discurso daquele. Antes de *Nó...*, poucos são os fatos elencados como relevantes na biografia do intérprete-*rapper* nas fontes desta pesquisa (revistas, *blogs*, programas de TV). Somente o que está em prol de reforçar argumentos de legitimação da originalidade do *rapper* parece ser posto em evidência: como, por exemplo, sua influência sobre os *rappers* das periferias paulistanas e o fato de ser filho de uma professora filósofa que já fora rodomoça.

É, no mínimo, instigante a tentativa de leitura de canções de um álbum que se torna a obra de agigantamento de um *rapper*, após 22 anos de carreira, numa merecida “reviravolta”; o mesmo álbum que oficializa fluxos entre sonoridades que rompem limites estéticos e temáticos supostos entre Música Popular Brasileira (MPB) e *rap*¹. Isso de modo algum é inédito, mas com certeza a experiência de Criolo nessa empreitada obteve êxito reconhecido pelo público e pela crítica, na medida também em que expressa que não se propõe ser híbrido tão somente, mas antes ser múltiplo, polifônico, polissêmico. É a partir do ponto que soa mais contraditório e restrito classificá-lo como *rapper* que esse título aparece mais fortemente associado a ele em programas de TV, *blogs* de crítica especializada, *shows*. MC, intérprete e compositor são alguns dos papéis públicos que Criolo tem assumido e que têm sido somados a sua *persona* artística.

Publica-se, na edição 183 da revista *Cult*, em setembro de 2013, entrevista com o *rapper*, conduzida pelo crítico musical Marcus Preto e intitulada “O pensar musicado de Criolo”. Logo nos parágrafos de apresentação, narra-se de maneira concisa, porém de pertinência certa, acerca de *Nó...*:

¹ Para um esclarecimento, sugiro a leitura de artigo: <http://namiradogroove.com.br/hip-hop/critica-criolo-no-na-orelha>. Onde aponta para o disco *Nó na Orelha* como um divisor de águas e explora as diversas facetas musicais do Criolo, flertando com outros gêneros além do *rap*.

Após duas décadas dedicadas ao rap, Criolo Doido (como assinava então) decidiu que estava na hora de parar com a música. Mas tinha algumas canções – não apenas de rap, mas também samba, bolero, balada. O baixista Marcelo Cabral ficou maravilhado com o material e, junto com Daniel Ganjaman (do coletivo Instituto), produziu as faixas. E aquele que seria o canto do cisne de Kleber Gomes na música se tronou o começo de uma história (PRETO, 2013, p. 7).

Em seguida, o entrevistador avalia que o álbum acabou criando uma ponte entre o *rap* e outras facções da música popular brasileira. Questionado se ele se vê em tal papel de ponte, Criolo diz “sou o equívoco, mas um equívoco com reticências”. Sobre o porquê de afirmar isso, responde:

Meu berço é o rap, sou filho de preto nordestino. Filho de benzedeira que, com 50 anos de idade, se formou em Filosofia. E eu digo que ela é filósofa não pelo diploma. Ninguém é filósofo porque fez Filosofia. Ela é filósofa porque sabe viver a vida. Por si só, todo mundo é um filósofo. Dona Vilani me ensinou isso. É a potencialidade humana. Os quereres, as inteligências, sobretudo as potencialidades. O problema são as potencialidades. Quando as descubro, não sei o que faço. E quando faço, me questiono. O grande lance é se questionar. Porque é tudo muito frágil. O pensar é frágil. O devaneio é forte. Eu sou filho de um senhor que foi metalúrgico a vida toda. E de uma senhora que foi rodomoça, servia cafezinho nas viagens de ônibus. Depois, foi empregada doméstica no Rio de Janeiro. Depois, lavadeira. E, com 40 anos de idade, voltou a estudar. E era benzedeira do bairro por mais de dez anos. E hoje tem mais de oito títulos. Então, essa incógnita já existe no seio de minha família há muitos anos (CRIOLO apud PRETO, 2013, p. 10).

Como de praxe no modo de construir seu discurso, Criolo não propõe uma resposta direta à questão. Tange a objetividade por vias de metáfora e exemplificação. Ao trazer à luz brevemente as narrativas de vida de seus pais para argumentar ser um equívoco confundido com ponte, permite-se pensar que essa construção de um artista em fluxo por diversas estéticas musicais é herança de uma estrutura familiar que não se restringiu a lugares-comuns, predestinação, seja lá que nome se dê. A diferença de formação do pai e da mãe já mostra que a ponte entre universos aparentemente conflitantes é possível. E que um mesmo indivíduo pode ser múltiplo, como o é sua mãe, que transita do papel de dona-de-casa, empregada doméstica, aluna do colegiado, mais tarde professora e filósofa. A *Revista Trip* dedicou-se, em mais de uma oportunidade, a entrevistar e conversar com Dona Vilani, mãe do *rapper*, por ter entendido que se credita com inequívoco predomínio sua influência na formação do modo de pensar e poetizar o mundo que o filho compartilha com seu público.

Dona Vilani é a pessoa que bem representa o movimento em torno de atravessar barreiras e conhecer novos modos de pensar e de se expressar. Certamente um exemplo de que não se deve conformar com os limites alheios sobre a trajetória individual. Dentre os episódios mais simbólicos de sua caminhada no mundo letrado, é recorrente a de quando era criança no sertão nordestino. Seu pai era artesão de couro e costumava ler para ela ocasionalmente, além de tê-la ensinado a ler e escrever seu nome. Mais tarde, já órfã, foi morar com a família de seu irmão mais velho, quando precisou ajudar a cuidar de seus sobrinhos. Conta ela que nesse percurso de infância-adolescência ocorreu sua autoalfabetização por meio dos jornais que embrulhavam a carne comprada no açougue. Ela corria depressa para casa antes que o sangue turvasse as letras impressas, pois era comparando e intuindo as letras do jornal com as que aprendera de seu nome com seu pai é que decodificava palavra por palavra, enunciado por enunciado. Já casada, a caminho da rodoviária para seguir como retirante para São Paulo, volta do meio do caminho e deixa metade das roupas para ocupar uma das malas com seus livros. Em suma, a mãe, com quem Criolo pôde estudar o Ensino Médio como sua colega, traz em sua bagagem biográfica uma relação de longa data com a língua escrita, uma busca por ultrapassar fronteiras limitantes. O gosto da palavra poética, tomada tal direção de análise, estaria no berço da família. Embora organizados de modos distintos, os discursos de Criolo e de sua mãe inspiram esse ambiente de respeito e cuidado pelo próximo e de compreender a educação como caminho para mudanças positivas. Mas essa é apenas uma das peças que compõem o mosaico que é o *rapper* em questão.

No mesmo conjunto de entrevistas da *Revista Trip*, Bruno Torturra Nogueira, logo após o lançamento de *Nó...*, explora outras facetas do *rapper*, além dessa presença da mãe enquanto referência. Por uma pergunta e outra, fica-se sabendo que 12 anos foram dedicados ao trabalho como educador, parte deles como arte-educador, que faz as primeiras abordagens com crianças e adolescentes em situação de rua numa tentativa de resgatá-los para a escola. Criolo afirma que não gosta de falar tanto sobre o assunto por possuir extremo respeito pelo que tais profissionais fazem para provocar mudanças nas comunidades e, por isso, teme que abordar tal aspecto de sua atuação profissional se confunda com uma tentativa de divulgação de seu trabalho como *rapper*, como que numa estratégia apelativa.

Porém, por insistência do jornalista, que argumenta ser essa experiência parte do que e como o *rapper* vivenciou as mazelas de seu entorno, portanto tentando reforçar a ideia de que a canção é “a ponta de um *iceberg*” como Criolo diz, prosseguem a conversa. Abaixo, cita-se o trecho em que o MC se refere a tal trabalho com um misto de admiração e angústia e menciona novamente sua mãe como norte de suas ações:

[...] isso veio dessa vontade que aprendi com minha mãe, dessa sede de aprender e ajudar os outros. Desde criança eu passava na frente de escola e ficava imaginando que um dia eu queria dar aula ali... um dia tornei esse sonho realidade e virei arte-educador. Trabalhei com ONGs, em projetos de prefeitura. O trabalho era abordar as crianças, os adolescentes, criar uma relação para poder perguntar se o moleque precisa tomar um banho... comer... se quer uma muda de roupa. Sem ofender, descobrir se ele sabe onde está sua família. E acompanhar. Descobrir o porquê de aquela criança estar na rua. Se a família tem estrutura para receber essa criança de volta. Muitas vezes não tem... Não é um trabalho fácil. Por isso não gosto de falar, entende?

[...] Por isso digo que educação é, antes de mais nada, um ato de amor. Abrir um vínculo, minimamente, de um modo que não incomode, porque a rua é a casa dele. Você que é de fora. Precisa de muita coragem para se dar conta de que você está na frente de um indivíduo, que ele está vivo. Para viver essa ilusão de achar que está colaborando de alguma forma, aceitar o desfecho de um caso, a realidade das coisas básicas da vida... com sorte, encaminhar essa pessoa para... eita, meu Deus... esse mundo que está posto. Esse mundo que pensa que prendendo ou batendo na cara de um menino de rua vai resolver o problema de armas e drogas no Brasil. Mas também posso falar de zilhões de pessoas que estão na luta para tentar mudar isso, e não querem holofote. Fazem mudança é dentro de casa (CRIOLO apud NOGUEIRA, 2011).

É de fácil acesso nos sítios de compartilhamento de vídeos assistir à participação de Criolo em programas nos quais se pode conhecer mais sobre a sua relação com a periferia na qual cresceu. Recolheram-se as informações pulverizadas nessas fontes para servirem como fios elucidadores da rede contextual que fomenta a leitura de canções do álbum em estudo. Por ora, restringe-se a perceber que o *rapper* amadureceu como uma figura atuante e integrada frente às demandas de sua comunidade.

Criolo passa a ser consultado em entrevistas televisionadas ou de registro escrito acerca de uma variedade de assuntos que têm como ponto de contato o viés social. Em ascensão vertiginosa, passa a ocupar um lugar de fala delicado como formador de opinião, tendo ele enredado e catalisado carências e silêncios, que se estendem para além de barreiras classistas, geográficas. É um artista que tem seus canais de comunicação nas redes sociais, nos quais se posiciona sobre assuntos

contemporâneos, bem como presta apoio a causas, indica músicas aos fãs, divulga seus *shows* e trabalhos, entre outros serviços. O flerte com a MPB, posta num lugar de relativo destaque em sua obra, pode ter sido tão mais importante quanto a qualidade de suas canções para tamanha incensação de sua produção artística pela crítica. Possibilidade difícil de ser confirmada ou negada, num contexto em que cada aparição é *performance*, um jogo de múltiplas influências e consequências, indivisível. Não é a esse aspecto que este trabalho se dedica. Muito menos a verificar o quanto de *rap* e de outros estilos há em suas canções, tarefa que não nos parece produtiva em todo caso.

Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento, Ney Matogrosso, Gal Costa, entre outros desses ditos monstros da MPB se relacionaram com as canções do *rapper*, cada um a seu modo. No decorrer deste trabalho, tais contatos estarão dispostos ora de modo mais breve ora mais detalhado em oportunidades pontuais e de alguma pertinência argumentativa.

De acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Criolo começou a carreira de *rapper* no ano de 1989. Em 2006, criou, juntamente com DJ DanDan, na periferia da cidade de São Paulo, o evento Rinha dos MCs², que abriga batalhas de *freestyle*³, *shows* semanais, exposições de grafite e fotografias. No mesmo ano, lançou *Ainda Há Tempo* (2006), nessa época assinando-se com o pseudônimo Criolo Doido, o que causava certa confusão com sambista carioca homônimo, Crioulo Doido (pseudônimo adotado pelo anteriormente conhecido Bom Criolo).

No ano de 2011, chega o segundo disco, intitulado *Nó na Orelha*, produzido por Marcelo Cabral e Daniel Ganjaman. Foi lançado no Sesc Vila Mariana, em São Paulo. Logo depois o *rapper* seguiu em turnê pelas capitais do Rio de Janeiro e de outros estados. 2011 também foi o ano que o marcou como um dos principais

² Projeto paulistano que tem como objetivo reunir grandes nomes do improviso e promover a cultura do rap e do hip-hop.

³ Duelo de improvisação entre MCs. Há as batalhas de sangue e as de conhecimento. A primeira ocorre com temas pré-estabelecidos pelos organizadores ou pela plateia. Já na segunda, os participantes devem atacar um ao outro verbalmente.

consagrados no VMB⁴ (*Video Music Brasil 2011*, MTV), indicado em cinco categorias, vencedor em três: "Artista Revelação do Ano"; "Melhor Disco" com *Nó na Orelha*; e "Melhor Música" com a composição "Não Existe Amor em SP", dividindo a interpretação da música com Caetano Veloso, que lhe entregou do prêmio. O também *rapper* Emicida, na ocasião, foi premiado nas categorias melhor clipe e artista do ano.

A convite de Plínio Profeta, destacou-se como uma das atrações do "Festival Faro MPB", evento da casa de *shows* Studio RJ, do Rio de Janeiro. Ainda naquele ano, Chico Buarque de Hollanda incluiu em seus *shows* parte da letra (paródia) feita por Criolo para a composição "Cálice" (Chico Buarque e Gilberto Gil), fato que será explorado com maior detalhamento no capítulo 4.

No ano de 2012, foi eleito no setor "Música" para a premiação "Faz Diferença" do jornal O Globo. Ao lado de Emicida, fez o *show* de abertura do festival "Sonoridades", criado e apresentado por Nelson Motta no espaço Oi Futuro de Ipanema, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Ainda naquele ano, foi um dos vencedores do "23º Prêmio da Música Brasileira - Homenagem a João Bosco", ⁵em várias categorias: "Álbum Pop" (por *Nó na Orelha*), "Cantor Pop" e "Revelação do Ano". Na ocasião, prestou homenagem a João Bosco interpretando o samba "De Frente pro Crime" (João Bosco e Aldir Blanc), em evento realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Também fez *show* na Fundação Progresso, no Rio de Janeiro. Participou em Londres do "Festival *Black2Black*", com curadoria brasileira de Gilberto Gil, no qual apresentou em dueto com o músico da Etiópia Mulatu Astatke, criador do gênero musical conhecido mundialmente como *ethio-jazz*. Com Emicida, realizou

⁴ O prêmio criado pela MTV Americana teve sua versão brasileira. Neste prêmio a TV de vídeo clipes premia realizações entre uma premiação e outra. Na edição de 2011 o reconhecimento do *rapper* pela MPB foi oficializado publicamente nessa edição.

⁵ Cabe mencionar que é hoje o principal prêmio em legitimidade de premiação dos músicos brasileiros, bem como do mercado fonográfico, visto que anterior a ele havia o Sharp que cumpria o papel de premiar a música brasileira nos anos 90. Nesse sentido, cabe ressaltar a relevância de um prêmio de música brasileira reconhecer no *rapper* sua potência criativa e suas interconexões temáticas e melódicas.

cinco *shows* no palco do Sesc Pompeia e logo depois no Espaço das Américas, em São Paulo, do qual gerou um DVD da dupla, *Criolo e Emicida – Ao Vivo*.⁶

Em 2013, novamente em dupla com Emicida, fez *show* na Fundação Progresso, na Lapa, bairro do centro do Rio de Janeiro, lançando o DVD gravado pelos dois no ano anterior, produzido por Paula Lavigne e dirigido por Andrucha Waddington e Ricardo Della Rosa. No DVD, sucessos de carreira de ambos os compositores, destacando-se as faixas "Não Existe Amor em SP", "Bogotá" e "Subirusdoistiuzin", as três de autoria de Criolo e ainda "Zica, Vai Lá", "Triunfo", "A Cada Vento" e "Dedo na Ferida", as quatro de autoria de Emicida. Entre os convidados especiais, Rodrigo Campos (cavaco), MC Evandro Fióti e o *rapper* Mano Brown⁷ do Racionais MCs, nas faixas "Capítulo 4, Versículo 3" e "Vida Loka I", ambas de sua autoria. A dupla fez *shows* de lançamento do DVD em Curitiba, Florianópolis e São Paulo.

No ano de 2014, é a vez do álbum *Convoque seu Buda*, produzido por Daniel Ganjamam e Marcelo Cabral, seus parceiros nas músicas "Cartão de Visita", "Casa de Papelão", "Duas de Cinco", "Esquiva da Esgrima" e "Plano de Voo". O disco foi apresentado na Fundação Progresso, no Rio de Janeiro. Ainda em 2014, apresentou-se em duo ao lado de Milton Nascimento no *show Linha de Frente*, realizado em Belo Horizonte, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Ao lado de Ivete Sangalo, em 2015, apresentou o *show Nivea Viva Tim Maia*, na casa Vivo Rio, no Rio de Janeiro. Com direção de Daniel Ganjaman e orquestrado por Monique Gardenberg, o repertório exclusivo de músicas lançadas por Tim seguiu em turnê por cidades brasileiras como Porto Alegre (RS), Recife (PE), Salvador (BA), Fortaleza (CE), Brasília (DF), Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP). Criolo ainda fez uma pequena temporada do *show Convoque seu Buda*, no Circo Voador. Nesse mesmo ano, foi lançado, pelo selo *Universal Music*, o álbum *Viva Tim Maia*, gravação de estúdio, resultante da turnê patrocinada pela marca de

⁶ Uma menção que não pode passar despercebidamente, o trânsito de ambos no circuito do *rap*, *hip-hop* e MPB. Os dois artistas são contemporâneos e referem-se muito às suas histórias com o *rap* dos *rappers* mais antigos e suas bases.

⁷ A questão geracional do *rap* pode ser compreendida neste convite feito a Mano Brown, pois, sendo de uma geração de *rap/hip-hop* anterior à de Criolo e Emicida, é sempre reverenciado em suas letras e composições, além de convites para participações especiais em gravações de cd's e dvd's. Além disso, aponta-se para a questão geracional também da MPB, como na nota 5.

cosméticos Nivea, em que novamente dividiu vocais com a cantora Ivete Sangalo em algumas das treze faixas do disco. Entre os intérpretes do álbum, destacam-se Gui Amabis, banda 3 na Massa, Márcia Castro e Ney Matogrosso.

De modo mais sintético, sua discografia assim está estabelecida até a presente data:

- 2000: *Ainda há tempo* - Independente (CD);
- 2011: *Nó na orelha* - Independente (CD);
- 2013: *Criolo e Emicida - Ao Vivo* - Universal Music (DVD);
- 2014: *Convoque seu Buda* - Oloko Records (CD);
- 2015: *Viva Tim Maia* (c/ Ivete Sangalo) - Universal Music (CD).

É produtivo prestar atenção como a partir de um diálogo mais abertamente iniciado com a canção “Cálice”, divulgado na rede pouco antes do lançamento de *Nó na Orelha*, deflagra-se um movimento de enredamento do *rapper* nesse seletivo grupo emepibista e de outros nomes fortes do mercado musical como Ivete Sangalo. Muito se disse que no álbum *Nó...* o *rap* se encontra muito mais na postura e na temática das canções do que propriamente na sonoridade. Para efeito de organizar as análises que serão realizadas nesta dissertação, – doravante denominada de “trabalho” –, há no álbum dois grupos de canções com distinções passíveis de serem identificadas desde a primeira audição: um primeiro, identificado com a batida do *rap* como se reconhece no contexto brasileiro, e um segundo, que resvala da proposta sonora do *rap*. O que pode ser uma primeira justificativa para o título do álbum, do qual se elencam as faixas:

ORDEM	TÍTULO DA FAIXA	DURAÇÃO
1	"Bogotá"	4:40
2	"Subirusdoistiozin"	3:33
3	"Não Existe Amor em SP"	4:40
4	"Mariô" (compôs com o parceiro Kiko Dinucci)	3:37
5	"Freguês da Meia-noite"	4:09
6	"Grajaeux"	2:36

7	"Samba Sambei"	3:42
8	"Sucrilhos"	4:00
9	"Lion Man"	3:25
10	"Linha de Frente"	4:30
DURAÇÃO TOTAL		38:56

Uma vez alçado ao sucesso para um público mais amplo por meio de um álbum com tantas tranças musicais, como evidenciar que sua alcunha de *rapper*/MC permaneça significativa e em evidência ao lado de outros títulos/funções que lhe vão sendo atribuídos e/ou recuperados (compositor, intérprete, arte-educador, ponte, artista revelação)? Parte-se do pressuposto de que a *persona* artística Criolo é fusão de diversas facetas que constrói em sua *performance* nos meios midiáticos, dentre elas a *persona rapper*. Julga-se uma faceta importante na medida em que identificado com o circuito MPB, marca-se como diferencial com potência de atualização para o gênero e também de apelo mercadológico; fornece indícios para a manutenção da leitura sobre Criolo como mito de ponte entre *rap* e MPB⁸; legitima as mais de duas décadas de carreira no cenário do *rap*; mantém a relação umbilical com o público da periferia identificado com o movimento *hip-hop*.

Outro ponto importante é o fato de que o título de *rapper*/MC é atribuído recorrentemente a ele nas diversas entrevistas concedidas por Criolo, bem como é evidente sua gratidão ao *rap* como meio para expressão de suas ideias e sentimentos. Além disso, participou de produções cinematográficas que o contextualizam de modo incontornável com essa realidade, como, por exemplo, o filme *Profissão MC* (2007). Portanto, Criolo grifa essa *persona rapper* no seu discurso autobiográfico e, enquanto pessoa pública, apresenta-se na pele desse personagem, seja no cinema, seja nos programas (da TV ou em outras mídias) por onde passa, fazendo justiça a sua faceta de formador do Rinha dos MCs. Em termos de *performance* enquanto artista, enfim, não declina do papel de *rapper*/MC.

⁸ No blog Feito de Samba há uma pequena nota sobre o disco datada do ano de 2012. Chama a atenção para um cd de rap num blog que se chama "Feito de Samba", propondo mais uma vez a potência musical de exploração das várias músicas populares brasileiras nas *performances* do Criolo. Para uma leitura: <https://feitodesamba.wordpress.com/2012/04/23/no-na-orelha/>.

Por outro lado, o ato de continuar a se intitular ou a ser referido assim já teria perdido o sentido se não houvesse uma reverberação desse mito/verdade na sua obra. E é essa seara que se pretende explorar aqui, com olhar focado sobre canções de *Nó...*, que por vezes parece colocar isso em xeque. A tese aqui defendida, e que alicerça as notas de leitura no capítulo devido, é a de que a *persona rapper* está inscrita por meio de diversos gestos performáticos que dialogam com ou se originam da palavra poética posta viva pela voz nas canções. O alcance desta leitura em direção à poesia oral de Criolo não intenta cobrir a totalidade de nuances polissêmicas que nos oferecem os versos cantados/falados, mas destacar aqueles que se insinuaram com maior evidência para nossa perspectiva de ouvintes-leitores, a partir do lugar de fala e escuta que nos cabe enquanto acadêmicos, como também apontar relações dos versos com outros elementos performáticos que nos chegam aos ouvidos. Acredita-se, contudo, que tal exercício de leitura pode vir a ser útil como contribuição para pensar as relações entre MPB e *rap* exaustiva e recorrentemente debatidas por críticos culturais. Aqui não se enfrenta a questão em sua abrangência teórica e conceitual em nível macro, mas tangencia-se, lida-se com um fio desse tecido tão denso de aparentes distinções entre gêneros musicais. Essa catálise de elementos que inscrevem a *persona rapper* para dentro da canção é a suspeita aqui defendida de que o discurso externo à obra não permaneça a esmo e fadado a ser invalidado. Em vista do que está posto, torna-se fundamental enxergar o álbum como um projeto/obra que propõe um movimento dialógico entre as canções nele contidas; ler essa *persona rapper/MC* que navega e habita entre as palavras que canta em diferentes texturas musicais ganha relevância se se apostar que há intercâmbio de referências de fato e que o alicerce do *rap* continua vigoroso em sua perspectiva enquanto realizador de arte.

Trata-se aqui de letra de canção não como letra de música escrita, mas como palavra cantada, corporificada pela voz humana e registrada por meio de aparatos de gravação. Quando se cita algum verso escrito, entenda-o como orientador cartográfico de análise, para nos localizar um ponto de execução, não como objeto em si. A letra registrada em papel, a qual serve nesta proposta como ferramenta de orientação, é uma encarnação da canção. O objeto aqui não deve ser compreendido como algo a ser lido com os olhos, mas lido com os ouvidos, entre os nós que o

fazem poético. No caso, também se destaca que a voz não será o elemento principal de análise, porém tangente todo o tempo, pois se por meio dela a palavra se corporifica, é por ela que trilhará nossa leitura-audição. Como opção para se dedicar a elementos que nos tocam o ouvir, escolheu-se analisar as *performances* registradas no álbum *Nó...*, como veículo oficial de circulação e divulgação. Excluem-se, portanto, para as leituras/análises, elementos visuais ligados a gestos faciais, motores, vestimentas, luzes, reações corporais as mais diversas. Trata-se de uma pesquisa de forte vocação literária, uma vez que procura na palavra a postura cifrada, à espera de ser desnudada; contudo a palavra flagrada em seu corpo sonoro, ainda que mediatizado.

Há que serem consideradas três condições para orientar nossas leituras das canções:

- conciliar dados inéditos e contribuições de resenhas profissionais nas análises;
- a *persona rapper* é o que catalisa todos os elementos que mantêm o *rap* presente na *performance* das canções;
- por meio da *performance* em meios auditivos, a atenção sobre o elemento verbal como dinamizador do objeto poético se coloca mais em foco.

Tendo inventariado um conjunto de pontos que permitem apresentar Criolo pré e pós *Nó na Orelha*, cessa-se o primeiro movimento deste trabalho.

2 QUE ME GUIAM NESSA ESTRADA

2.1 SOBRE HÍBRIDOS E *PERSONA*

À frente da Rinha dos MCs, Criolo participou ativamente na renovação do *rap* de São Paulo, que viveu períodos de baixa criatividade em meados da última década. Em 2006, ainda sob a alcunha *Criolo Doido*, divulgou o álbum *Ainda Há Tempo*, com *hits* das rinhas como “É O Teste” e “Demorô”, além de “Chuva Ácida”, composições que já evidenciavam seus notáveis talentos como *rapper*. Acompanhado de sua banda, formada pelos músicos Daniel Ganjaman (teclados) e Marcelo Cabral (baixo elétrico e acústico), Guilherme Held (guitarra), Maurício Alves (percussão), Thiago França (sax tenor e flauta), Hugo Hori (sax barítono), Gustavo Souza (trompete), DJ Dan Dan (voz) e Curumim (bateria), Criolo apresenta ao público dez faixas que instigam e desafiam os ouvidos de quem espera encontrar no álbum canções de *rap* que sigam sonoridades fiéis às já identificadas com o gênero no cenário brasileiro, a exemplo do estilo *gangsta-rap*⁹ do Racionais MC’s que se tornou um quadro de referência relativamente “hegemônico” no cenário do *rap* brasileiro.

Nas canções de *rap*, a afirmação do/a MC como pertencente a uma cultura de periferia reside de maneira recorrente em representar o seu espaço, a sua relação com o lar/entorno urbano. Daí, as referências aos bairros e às cidades serem constantes, oriundas da necessidade de demarcação do seu território de atuação, ou remetidas aos contornos eutópicos ou mesmo distópicos desses sujeitos com e em suas comunidades em conflito. Arte popular dita pós-moderna, o *rap* tem se mostrado como um dos gêneros musicais de maior relevância na cultura popular contemporânea, especialmente a urbana, uma vez que se configura como oferta simbólica heterogênea renovada por constantes interações do local com redes nacionais e transnacionais. É expressão poética musical híbrida tanto quando se

⁹Forma de música *hip-hop* que se tornou estilo dominante do gênero na década de 1990, é uma reflexão e produto do estilo de vida muitas vezes violento das cidades norte-americanas que sofrem com a pobreza e os perigos do uso e tráfico de drogas. A romantização dos comportamentos antissociais está no centro de grande parte das produções, bem como o dia a dia dos jovens que vivem aquela realidade.

refere a seu processo de composição, quanto a sua abordagem pela indústria cultural como estilo musical (SCHUSTERMAN, 1988, p. 144). No caso de Criolo, há contato e rede de trocas simbólicas com cancionistas da MPB.

Alerta Paul Zumthor que *gênero* se mostra um termo perigoso como tendo seu conteúdo questionado com recorrência e em muitas áreas a que se aplica, prestando-se muito mal à universalização (ZUMTHOR, 2010, p. 49). No entanto, o medievalista emprega-o por ser uma noção que facilita englobar determinadas variedades do discurso: espontaneamente identificadas como tais; referentes a um saber social relativo a ações tidas como significativas; respondendo a uma expectativa específica. Dessa formulação acerca de gênero, a qual não se pretende definitiva, comunga-se nas considerações elencadas.

É crucial assumir também a noção de *hibridação* a partir de Néstor García Canclini (2008). Nela, considera-se que contrapontos antitéticos, como tradição-modernidade, culto-popular, hegemônico-subalterno, urbano-rural, antes delimitados na modernidade, passam a coexistir e a ser envolvidos em misturas de ocorrência intensamente frequente, o que gera as denominadas hibridações ou processos híbridos. Na visão desse estudioso, tal conceito torna-se potente, pois é intensificado pelos processos globalizadores, que não rompem com o tradicional, e sim mesclam características e fazem a justaposição de diferentes estruturas, práticas e objetos em função da geração de outros novos. Coloca-se também que o processo de hibridação traz em sua reflexão a configuração e a reconfiguração dos lugares e das identidades, conforme coloca o autor:

A ênfase na hibridação não enclausura apenas a pretensão de estabelecer identidades “puras” ou “autênticas”. Além disso, põe em evidência o risco de delimitar identidades locais autocontidas ou que tentem afirmar-se como radicalmente opostas à sociedade nacional ou à globalização (CANCLINI, 2008, p. 23).

É possível pensar, por essa via, as contradições que se denunciam por discursos de *rappers* do movimento *hip-hop* de periferia, que volta e meia eclodem negando determinadas produções como sendo “não-*rap*”, sem legitimidade naquele meio. Vide casos como o de Gabriel O Pensador e Chorão, para ficar em dois exemplos. Em si isso marca uma contradição, já que o *rap*, em seu aspecto pós-moderno, é marcado por suas *colagens*, experimentações, atravessando fronteiras de apropriação de sons alheios.

Criolo, como já mencionado, agrega, em torno de seu nome-grife, uma série de títulos quanto mais avança nos espaços de divulgação midiáticos. Contudo, sua projeção na mídia não dispensa uma autoimagem da qual tem orgulho e que afirma sempre que possível: a de *rapper*/MC da periferia do Grajaú. Essa se constitui uma *persona* cara à carreira e à legitimação de Criolo, porque traz consigo uma série de facetas contíguas: morador de periferia do Grajaú, filho de dona Vilani, fundador da Rinha dos MCs, frequentador do Samba da 27 e outras ligadas ao seu mito de origem que, embora extrapolem sua carreira atrelada ao movimento *hip-hop*, servem-lhe como “licenças morais”. Toma-se, em um alcance, a noção de *persona* como *personagem*, considerando sensível genealogia do termo como arquétipo, do psicanalista suíço Carl Jung, significando quem ou o quê está falando, pensando ou manifestando algo. Jung coloca que a *persona* é uma “simples máscara da psique coletiva, máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel no qual fala a psique coletiva” (JUNG, 1981, p. 146). Mais adiante, postula que:

Ao analisarmos a *persona*, dissolvemos a máscara e descobrimos que, aparentando ser individual, ela é no fundo coletiva; em outras palavras, a *persona* não passa de uma máscara da psique coletiva. No fundo, nada tem de *real*; ela representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade, acerca daquilo que ‘alguém parece ser’: nome, título, ocupação, isto ou aquilo. De certo modo, tais dados são reais; mas, em relação à individualidade essencial da pessoa, representam algo de secundário, uma vez que resultam de um compromisso no qual outros podem ter uma quota maior do que a do indivíduo em questão. A *persona* é uma aparência, uma realidade bidimensional, como se poderia designá-la ironicamente (*Ibidem*, 146-147).

Ao estudar o culto totêmico de alguns povos, Marcel Mauss observou em suas máscaras, danças e rituais a presença de pessoas representando seus antepassados perpetuados em pássaros, trovão, focas e outros animais. Nas sociedades em que os seres humanos se utilizam de máscaras para perpetuar o antepassado, “o homem fabrica-se uma personalidade sobreposta, verdadeira no caso do ritual, fingida no caso do jogo” (MAUSS, 2003, p. 381). Na formulação da categoria *pessoa*, Marcel Mauss faz uso do conceito de *persona*, situando-o na Índia, na China e em Roma.

Foca-se aqui a noção de *persona* latina, que coloca o indivíduo como uma pessoa. Nessa via, a pessoa é mais do que um elemento de organização, um nome

ou o direito a um personagem e a uma máscara ritual, é um fato fundamental do direito (*Ibidem*, p. 385). Em Roma, todos os homens livres eram considerados cidadãos romanos e possuíam uma *persona* civil. O cidadão romano tinha direito ao nome, ao prenome e ao cognome, advindo de sua família (*Ibidem*, p. 387). Quanto ao escravo romano, não era considerado pessoa, pois naquela visão, não tinha personalidade, não possuía seu corpo, não tinha antepassados, nome, cognome, bens próprios (*Ibidem*, p. 389).

A pessoa humana, enquanto fato moral evidenciado por Mauss, expressa o mesmo sentido que *persona*, máscara, que por sua vez admite em sua acepção

[...] significar o personagem que cada um é e quer ser, seu caráter [...] a verdadeira face [...] Mas significa também personalidade humana ou mesmo divina. Tudo depende do contexto. Estende-se a palavra *persona* ao indivíduo em sua natureza nua, arrancada toda máscara, conservando-se, em contraposição, o sentido do artifício: o sentido do que é a intimidade dessa pessoa e o sentido do que é personagem (MAUSS, 2003, p. 390).

Se se permitir o embaralhamento do conceito oriundo de Jung no âmbito do personagem que se manifesta, com a gênese do conceito de *persona* como máscara, explorado em Marcel Mauss, pode-se apropriar-se dessa sobreposição entre ambos para se firmar a noção de *persona rapper/MC* como projeção midiática de um personagem criado a partir da pessoa que o sustenta. Uma máscara sócio-artística que valida um determinado discurso, marcando uma das facetas de Criolo e tornando-o personagem de si mesmo.

2.2 SOBRE PERFORMANCE

No traçado de Ruth Finnegan, coloca-se a canção como fenômeno amplamente difundido por todos os tempos e culturas, passível de ser considerado um universal da vida humana. Em certas ocorrências, restrita a especialistas, em outras, acompanhada de sons instrumentais elaborados com apoio de tecnologias complexas, acaba existindo na experiência de todos. “Em última instância, tudo o que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe” (FINNEGAN, 2008, p. 15). Seja a canção mais simples a considerada, ainda assim se apresenta

complexa na simultaneidade entre texto, música e *performance*. A autora indica também que a canção é com frequência tomada como a combinação de “música” e ‘poesia’. Em outro ponto de sua análise, acrescenta a *performance* como parte da natureza cancional, sendo que naquele momento da *performance* todos os elementos se aglutinam: texto, música e tudo o mais são facetas anteriores e superpostas de um ato performatizado indivisível.

Inventariando a canção no amplo espectro da poesia oral, Paul Zumthor (2010) nos fornece licença teórica relevante e bem fundamentada para tratá-la dentro do escopo dos estudos literários em íntima relação com os estudos da *performance*, uma vez que cada canção se estabelece como obra de poesia oral: a obra é aquilo que é comunicado poeticamente, aqui e neste momento (texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais); contempla a totalidade dos fatores da *performance* (ZUMTHOR, 2010, p. 84; 2014, p. 73). Em diferenciação acerca do conceito de *texto* em seu campo de estudos, o autor define-o como sequência linguística percebida auditivamente (*Ibidem*, p. 84). Salienta também que a “*performance* é o único modo vivo de comunicação poética” (*Idem*, 2014, p. 37). Por vivo, lê-se também e mais pragmaticamente *eficaz*. É elemento importante da forma, ao mesmo tempo que constitutivo dela. Relativamente ao texto, a *performance* funciona como uma sonorização, a que o texto reage e se adapta, modificando-se. Assim Zumthor justifica sua necessidade de adotar como procedimento analítico considerar primeiro as formas linguísticas, depois as outras, assumindo a artificialidade em tal corte, bem como a abertura em cada uma das duas séries, pois factualmente uma só existe pela outra (ZUMTHOR, 2010, p. 85).

Acerca da noção zumthoriana de *performance*, ela se constitui o momento crucial em uma série de operações logicamente distintas, das quais enumeram-se cinco fases da existência do poema: 1. produção; 2. transmissão; 3. recepção; 4. conservação; 5. repetição. Nessa perspectiva, a *performance* abrange as fases 2 e 3; em caso de improvisação, 1, 2 e 3 (*Ibidem*, 2010, p. 32).

No intuito de explorar as interfaces discursivas e interpretativas a partir do *rap* como gênero musical híbrido, adotam-se as canções do álbum em estudo como *performances mediatizadas*, mantendo-as assim como objetos artísticos compatíveis com a teoria literária, uma vez que veiculam e atualizam um discurso com

enunciados inequivocamente poéticos. Trata-se do uso da gravação de áudio editada em estúdio como objeto de análise de estudos de performance, como se lerá. A fim de trazer maior clareza, o termo *performance mediatizada*, de Zumthor, trata daquela que ocorre quando a intensidade da presença é parcialmente plena; mesmo que se concretize pela voz, falta nessa mediação o elemento visual, como na *performance* feita por meio do rádio ou do disco, em que ocorre a audição sem a visualização. Nesses casos, a oposição entre *performance* e leitura tende a se reduzir. Se por um lado ela se configura como *performance*, na medida em que conserva alguns traços de sua execução “real”, por outro ela também se dá como leitura, na medida em que se apresenta em uma presença-ausência típica dos meios de comunicação.

Assim, no estudo da canção midiática, o termo *performance* diria respeito aos elementos dinamicamente relacionados e inscritos na obra e aos mecanismos que possibilitam a esses elementos serem reconhecidos pelo público. Um desses elementos, por exemplo, é a voz, principalmente quando se alia ao que o autor suíço desenvolve sobre o termo “vocalidade”, partindo-se então da concepção de “fenômeno da voz humana”, ao admitir e valorizar a voz como portadora da linguagem, já que “na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes” (ZUMTHOR, 1993, p. 18-21). Considera ainda a voz, não somente nela mesma, mas em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa plenamente. (*Idem*, 2014, p. 31). Sobre isso, também cabe a instigante colocação em obra que aproxima *performance* e leitura:

A linguagem corrente, fora de toda ideia preconcebida do que é a poesia, emprega, às vezes, a propósito de um texto literário, expressões tais como: esse poema ou esse romance, ou essa página *me fala, me diz*. Ou então invocamos o *tom* de tal autor. Essas são, sem dúvida, metáforas, e que apelam mais a uma vocalidade sentida como presença, como está para além de algo concreto. Essas expressões manifestam um sentimento confuso dos vínculos naturais que existem entre a linguagem e a voz; a vasta zona de qualidades comuns em que as duas se encontram e que permite, quando as designamos, incessantes resvalos semânticos, voz se empregando por palavra ou o inverso (ZUMTHOR, 2014, p. 80).

2.3 EM MEIOS AUDITIVOS

Utiliza-se o termo canção popular midiática para abordar a canção produzida, distribuída e ouvida por intermédio dos meios de comunicação de massa. É fato que a canção popular midiática surgiu e foi moldada por recursos da indústria fonográfica, desenvolvendo, aos poucos, seu modo midiático de ser. Entre os extremos virtuais da música erudita e da música folclórica (tratadas em muitos casos também pelo adjetivo “popular”), a canção popular midiática tem entre suas principais características o jogo performático. Com a introdução dos meios auditivos e audiovisuais, aspectos relevantes desse jogo foram reconfigurados, pois passou a existir a possibilidade de uma defasagem entre o momento da execução da música (e por extensão, dentro deste âmbito, da canção) e sua escuta.

Simon Frith (1996, p. 221) mostra que no ocidente o fenômeno musical já se deu de diversas formas e postula três estágios da relação música-técnica:

- estágio 1: o **folk**, a música seria guardada no corpo das pessoas e dos instrumentos e só poderia ser executada em uma situação *performance*;
- estágio 2: o **artístico**, as peças são guardadas através da notação musical e também só podem ser ouvidas caso alguém as execute em algum instrumento;
- estágio 3: o **pop**, a música é guardada tecnologicamente, em fonogramas, discos, fitas, e pode ser resgatada mecânica, digital, eletrônica, tecnicamente.

Compreender essa relação nos importa na medida em que também determina o modo como o ouvinte se relaciona com a música e, mais especificamente, o modo como ele a performatiza. Desde a popularização de meios como rádio, disco, televisão, assiste-se aos espaços para a *performance* da canção sendo criados e modificados, e isso pode colocar questões mais profundas do que pode parecer à primeira vista. Uma dessas questões se refere precisamente à *performance*. Em uma postura mais romântica seriam alardeadas as perdas provocadas por tais “novidades”. A *performance* ‘modificada’ pelos meios técnicos perderia sua corporeidade, tornando-se apenas um vestígio de uma apresentação original. Mas desde Marshall McLuhan (1962), angaria-se a consciência de que a história das

mentalidades e dos modos de pensar, e por extensão da cultura ocidental, é orientada à evolução dos meios e modos de comunicação.

Nas perspectivas de Paul Zumthor e Simon Frith, existe uma *performance* própria dos meios técnicos, na qual grande parte da concretização se daria ao trabalho do ouvinte. Isso ocorre, em síntese, por dois motivos. Em uma gravação, por trás do som gravado há uma gestualidade própria, uma plasticidade que evidencia a presença de um corpo. Por outro lado, a própria audição é performática. Como sugere Danilo Fraga Dantas (2005),

se há um corpo em uma canção ouvida por um meio auditivo, de certo não podemos mais vê-lo. Mas seu sexo, pulsações, sentimentos, estão impressos de alguma forma na mídia sonora. Assim, na canção gravada haveria traços performáticos que guiariam o ouvinte em sua escuta. Uma vez ouvintes, estamos aptos a reconhecer tais traços e “dar vida” à canção com base em nossas próprias experiências, quer sejam elas cotidianas, por conhecer as diversas entonações, interjeições, quer musicais, por conhecer os diversos gêneros musicais e suas convenções (DANTAS, 2005, p. 6).

Em Zumthor, “a transmissão pela mídia implica, em geral, inscrição nos ‘arquivos’ sonoros” (ZUMTHOR, 2010, p. 65). Por essa via, o *texto* é liberado das amarras do imediatismo temporal: no momento da *performance*, a canção e o poema passam a existir no presente e, de modo virtual, no futuro. Sua limitação se restringe somente à resistência material do disco, da fita ou quaisquer outros dispositivos.

Considerar as especificidades da *performance* mediatizada nos leva para longe de uma concepção romântica e metafísica, na qual o som gravado não passaria de cópia de uma apresentação originária. A própria ideia de se pensar uma *performance* dita “original”, à qual a tecnologia nos permitiria acesso apenas a uma simulação se denuncia como um equívoco. A canção midiática está intimamente ligada à tecnologia, desde sua produção. As tecnologias de estúdio possibilitam a criação de *performances* ideais partindo de fragmentos de eventos reais, da coleção de diferentes *takes* e regravações. A tecnologia possibilita uma experiência musical que seria irrealizável ao vivo (FRITH, 1996 p. 228). Para Simon, o que se ouve por mediação tecnológica assim é algo sem existência anterior, que não pode ter ocorrido como uma *performance*, algo acontecido em um tempo e espaço singular e que, mesmo assim, acontece agora, em um tempo e espaço igualmente singulares (*Ibidem*, p. 211).

Assim, “real” ou mediatizada, é na ação do público que a *performance* emerge. Para Simon Frith, ouvir música popular não só é ouvir uma *performance*, com também ‘ouvir’ é uma *performance* (*Ibidem*, p. 204), ou mesmo, ouvir uma canção é, por vias sinestésicas, assisti-la performatizada, no palco (*Ibidem*, p. 211). A escuta se cria em um espaço-tempo próprio. Cada vez que a canção é escutada, a *performance* se faz presente. Se o suporte midiático apaga as referências espaciais da voz viva, o ouvinte as cria a partir da gestualidade presente no som. Assim, a *performance* nos meios técnicos não desaparece, se transforma, se interioriza. Cabe ao analista, por um lado, identificar quais são os elementos de *performance* presentes na gravação e, de outro, demonstrar quais possibilitam ao ouvinte performatizar a canção.

2.4 VOZ E GÊNERO

No arcabouço teórico zumthoriano, há espaço assegurado para se abordar intérprete e ouvinte, o que oferece mais clareza quando se pensa canção em *performance*. O primeiro deles, o intérprete, é definido como aquele indivíduo que se percebe pela audição e pela visão, no ato da *performance*, a voz e o gesto. Pode ele ser compositor da totalidade ou de parte daquilo que diz ou canta. É observável empiricamente que o público adota para o intérprete o mesmo comportamento em relação ao autor. A lembrança e o título de uma canção se associam ao nome de um dos cantores que a propagam, ao limite de soar como coisa sua (ZUMTHOR, 2010, p. 239) Em outra posição, garante-se que o ouvinte “faz parte” da *performance*, ocupando papel tão importante quanto o do intérprete nessa dinâmica. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível e individual. Assim como o leitor aferrado a um livro, o ouvinte, desde que assuma o seu risco, se compromete a uma interpretação da qual não garante a justeza, a fidelidade à intenção dita original (*Ibidem*, p. 257).

Ainda na seara das relações entre intérprete e ouvinte por meio da *performance*, acrescenta-se a seguinte colocação, que comporta abrangência suficiente para abarcar a complexidade do ato comunicativo em processo:

Voz implica ouvido. Mas há dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro, o daquele que fala e o do ouvinte. Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto. Uma vez lançado ao mundo, no turbilhão de sensações que a agridem, a criança exhibe o prazer que experimenta com a maravilhosa abertura de seu ouvido. O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao seu redor, o que vem de trás quanto o que está na frente. A visão também capta, certamente, um espaço; mas um espaço orientado e cuja orientação exige movimentos particulares do corpo. É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima (ZUMTHOR, 2014, 83-84).

Munidos desses referenciais teóricos, partir-se-á da leitura discursiva no que por ora são chamados de *enunciados cancionais* nas canções registradas no álbum *Nó...*, de Criolo, enquanto *performances mediatizadas*. Entre questões passíveis de discussões posteriores a partir do pretendido estudo, mencionam-se:

- associações entre sonoridades e temas poéticos;
- quebra, manutenção ou ressignificação do hermetismo do *rap* no plano linguístico, bem como seu papel de representação de identidade local;
- identificações com públicos não-iniciados com o contexto de produção/consumo do *rap* nas periferias, oriundo do movimento *hip-hop*;
- a interação entre as canções de *rap/não-rap* permitem pensar as tensões na noção de gênero musical;
- enfim, analisar a relação do álbum com os paradigmas de práticas e representação do *rap* em seus códigos estéticos pós-modernos.

Demarca-se neste trabalho o lugar de ouvinte ocupado por quem desenvolve as leituras das canções como *performances* mediatizadas em meios auditivos, considerando-as passíveis de classificação como poesia oral. Busca-se inventariar, em primeiro plano, a partir da palavra poética, e em segundo, de suas relações com outros elementos performáticos, como a *persona rapper* projeta-se dentro de cada obra, sendo ao mesmo tempo cifrada e sublinhada dentro de outras dicções que Criolo vem assumindo em sua carreira. Para tanto, assumem-se duas orientações de base: a primeira refere-se a trazer a voz como elemento de especial interesse para se lidar com a palavra poética em gêneros orais; segundo, admitir as relações entre a *performance* e o gênero musical. Tais orientações, e muito do referencial aqui trilhado, são devidas à abordagem elucidativa organizada por Dantas (2005), em seu artigo “A dança invisível: sugestões para tratar da *performance* nos meios

auditivos”. Simon Frith (1996) detalha, em seu estudo, quatro maneiras de tratar a voz na canção midiática: instrumento musical, corpo, pessoa e personagem.

Em um primeiro momento, a voz pode ser encarada como qualquer outro instrumento musical, com timbre, volume e amplitude sonora. Cada canção, cada gênero musical apresenta um tipo de voz que lhe seja peculiar, bem como um tipo de uso peculiar para tal voz. Antes mesmo de saber-se o que se canta, o modo de cantar já revela muito sobre a canção.

Entre voz e corpo, há uma relação importante para o processo de escuta, pois ao trazer o corpo da voz para o nosso próprio corpo, escuta-se a canção. Ouvir uma voz é ouvir um evento físico, o som que emana de um corpo. Tal corpo, como também a “personalidade” do cantor ou da banda, está presente em nuance na voz.

Quando se escutam canções circulantes na mídia, não se pode ignorar a tensão constante entre a imagem do artista e a *performance* de cada canção. Enquanto ouvintes, assume-se que se pode ouvir a vida de uma pessoa em sua voz (FRITH, 1996, p. 186). Por isso, a mesma canção absorve sentidos diferentes cantada por outras pessoas.

Registra-se ainda o modo como o cantor interpreta uma canção, desde a entonação das frases até alguns problemas na escolha da voz enunciativa, no que se refere a voz como personagem. O *pop* é prioritariamente formato canção, envolve o uso de voz e palavras, por isso também se apresenta como uma forma dramática. Cantores pop não somente expressam suas emoções, mas também as interpretam (*Ibidem*, p. 212).

Nas fronteiras do questionamento sobre a *performance*, o estudo da enunciação traz algumas contribuições para se entender a voz na canção popular. Quando interpreta a canção, o cantor se submete a uma situação enunciativa complexa. Por um lado, há o personagem apresentado como protagonista da canção. Por outro, o cantor e narrador, com certa atitude e o tom da voz, mas que também se confunde com o personagem. Nisso também se inclui a personalidade do cantor, o que se sabe acerca dele ou em que se é levado a acreditar pela publicidade.

Outros elementos, como ruídos ou timbres típicos de algum período musical também ancoram o processo de audição. Segundo o conceito de *atmosfera* explorado por Heloísa de Araújo Duarte Valente, um determinado som gravado tem a potência de inspirar determinada atmosfera, transportando-nos a um tempo e espaço particulares e, por consequência, a uma *performance*. “A partir da memória da experiência sensível a recepção pode ser reconstruída, mesmo que parcialmente” (VALENTE, 2003, p. 101). No que toca à relação entre *performance* e gênero, diz-se a respeito dos diversos modos de como pensar a performance da canção popular. No primeiro plano, a relação da canção com o(s) gênero(s) musical(is) de que ela faz parte influencia na escolha dos timbres dos instrumentos, das entonações da voz, entre outros elementos performáticos. No segundo, é na relação com os diversos gêneros musicais que a *performance* se caracteriza. É a partir do conhecimento das convenções dos gêneros musicais que o ouvinte “dá vida” à canção, resgatando o conceito de “obra”, segundo Paul Zumthor.

Quanto ao papel das regras de gênero na *performance* da canção, Simon Frith se coloca de forma contundente ao postular que a relação entre música e *performance* é uma questão de convenção (FRITH, 1996, p. 220). Para ele, a *performance* segue uma regra que vem do gênero que comporta a canção. Do mesmo modo, ao se conceituar o gênero musical, é preciso levar em consideração sua inegável ligação com a *performance*. Na perspectiva deste estudioso, as regras de *performance* tendem a ser naturalizadas, seja na dita alta ou na baixa cultura (*Ibidem*, p. 209). Esse conhecimento dos gêneros musicais, na contribuição de Heloísa Valente, “é resultado de um aprendizado que vem desde a primeira infância, os sons inculcados na memória constituem o repertório do cidadão comum, não obstante suas diferenças culturais ou regionais, não podendo ser removidos com facilidade” (VALENTE, 2003, p. 34).

3 RAPE RAPPERS

3.1 “SE LIGA NO SOM”

Há dois lugares-comuns amplamente difundidos acerca do *rap*: o primeiro, a consagrada interpretação da etimologia da palavra como sigla para *rhythm and poetry* (ritmo e poesia); o segundo, o recorrente mito de origem do gênero que remete ao início dos anos 1970 e ao Bronx, bairro “periférico” nova-iorquino.

Concorrem, no entanto, outras versões e construções tanto em relação à interpretação etimológica quanto ao mito de origem; defender qualquer uma delas conota uma espécie de alinhamento ideológico, o que repercute no modo como o *rap* se situa no mundo social. MCs brasileiros, como Mano Brown, do Racionais MC’s, defendem ser sigla para “Revolução Através das Palavras”, bem como já se disse que poderia corresponder a “Ritmo, Amor e Poesia”. Não é raro encontrar quem prefira afirmar que o *rap* tenha nascido nas savanas africanas, nas narrativas dos *griôs* (poetas e cantadores tidos como sábios). Para alguns *rappers* e críticos brasileiros, trata-se de uma variante do repente e da embolada nordestinos. Segundo os dicionários Merriam Webster e Online Etymology Dictionary, a palavra *rap* como verbo tem registro em dicionários de inglês desde o século XIV; entre seus sentidos mais recorrentes, citam-se *criticar* e *bater*.

H. Rap Brown é como assina sua autobiografia *Die Nigger Die!* (Morra Preto Morra!), lançada em 1969, Jamil Abdullah Al-Amin (à época ainda atendendo pelo nome Hubert Geroid Brown), um dos nomes de maior repercussão dos Panteras Negras, grupo ativista do movimento negro norte-americano dos anos 1960. Desse modo, incorpora a palavra *rap* em seu nome, precedendo qualquer registro relacionado à manifestação musical. Entre as memórias de infância no livro, relata-nos sobre quando brincava nas ruas dos bairros com outras crianças. Com frequência, desafiavam-se num jogo de provocações e insultos construídos com rimas. Eram *the dozens* (as dúzias). H. Rap Brown se julgava bom nessas rimas, rendia os adversários com suas rimas escatológicas e levava a roda de amigos à

gargalhada. Nas palavras dele, “*That’s why they call me Rap, ‘cause I could rap*” (“É por isso que me chamam de Rap, porque eu sabia rapear”).

De acordo com o pesquisador Roger Abrahams, em seu estudo *Deep Down in the Jungle*, publicado no início dos anos 1960, concursos verbais representam uma fatia consideravelmente grande da conversa entre homens afro-americanos no bairro de Camingerly, na Filadélfia. Ali era comum que reuniões de homens se transformassem em *sounding*: sessões de provocação e jactância, por meio de provérbios, frases de efeito, piadas. Autores como David Toop e Tricia Rose lembram também a tradição denominada *toasting*, um brinde às avessas, no qual, em vez de homenagem, faz-se uma detração utilizando-se de discurso rimado e longo. Com discurso marcadamente violento, escatológico, obsceno e misógino, essa prática era comum como passatempo contra o tédio em ambientes como os do serviço militar, da prisão, dos desempregados ou dos jovens entediados em bairros pobres.

Jogos de improviso verbal são reconhecidos em diversas tradições mundo afora, conforme indicam historiadores como Johan Huizinga e Peter Burke. Na França, por exemplo, *gaber* era considerado uma arte, em especial como prelúdio a combates ou como parte de banquetes. Uma prática que remonta aos tempos de Carlos Magno, no século IX. Embora de origem incerta, a palavra encontra equivalente aproximado tanto no inglês antigo quanto no alemão culto medieval: no primeiro, significa “glória”, “pompa”, “arrogância”; no segundo, “clamor”, “troça”, “escárnio”. Em português, usa-se “gabar” como sinônimo para jactar-se e vangloriar-se. Nas letras de *rap* e nos duelos de improviso em geral, é comum mesclar passagens de autoengrandecimento com ataques ao outro. Em terras brasileiras, as rimas escatológicas do jogo verbal “gererê gererê LSD”, por exemplo, assemelhavam-se às *the dozens* norte-americanas. Além disso, cururu, embolada, partido-alto e repente são outras modalidades nossas passíveis de serem empenhadas nessa equivalência. Portanto, torneios de injúrias, concursos de jactância e outros tipos de desafios de rima não são exclusivos dos negros norte-americanos.

Quando H. Rap Brown escolheu o termo para incorporar a seu nome, a palavra não designava um estilo musical, mas estava ligada a essas várias práticas

vocais. Alinhado a isso, parece provável que o gênero *rap* tenha ganhado esse nome como extensão do uso da palavra “rap”, já dicionarizada. Por outro lado, como sigla, o termo se firma como um achado poderoso, pois reúne um aspecto com recorrência associado às manifestações musicais africanas (o ritmo) a outro, que tem grande legitimidade nos circuitos culturais ditos hegemônicos (a poesia). Acaba que a própria definição da palavra defende uma ideia: letras de *rap* são poesia.

No que se refere à origem geográfica do *rap* ser atribuída ao Bronx, faz-se necessário ponderar ao menos duas ondas de imigração. A primeira delas diz respeito à vinda de centenas de milhares de africanos, das mais diferentes origens, devido aos regimes escravocratas nas Américas. *Blues, jazz, rock, soul, reggae, funk, disco* e *rap* são gêneros criados a partir do contato por seguidas gerações de afrodescendentes com as tradições musicais europeias levadas para terras norte-americanas desde a chegada dos primeiros colonos ingleses. Após o final da Segunda Guerra Mundial, uma segunda onda migratória ocorre quando porto-riquenhos, jamaicanos e cubanos chegam ao país em busca de melhores condições de trabalho. Estabeleceram-se, no mais das vezes, nas periferias das grandes cidades, uma vez que o custo de vida era relativamente baixo e as ofertas de emprego estavam próximas. Conviveram com imigrantes latinos e também com afro-americanos estabelecidos no país havia gerações.

No início dos anos 1970, o Bronx, no extremo norte da ilha de Manhattan, em Nova York, era uma região em situação de degradação e abandono. Predominantemente negro, o bairro nova-iorquino tinha seus jovens expostos à violência urbana crescente e às guerras brutais entre gangues. Com pouca oferta de espaços de esporte, lazer e cultura, nos finais de semana dos meses de verão, alguns desses imigrantes acoplavam poderosos equipamentos de som a carrocerias de caminhões e carros grandes (os chamados *sound systems*). Inspirados nos *disc jockeys* dos programas de rádio, se autodenominavam DJs. Tocavam discos de *funk, soul* e *reggae*, e com isso criavam um clima de festa nas ruas. Entre e durante as músicas, se colocavam como mestres de cerimônia (daí a sigla MC — *master of ceremony*), utilizando o microfone para se comunicar com o público. Dessa forma, de início, DJ e MC eram funções sobrepostas desempenhadas por uma mesma pessoa, a exemplo do que faziam Kool Herc e Grandmaster Flash, famosos nas ruas do bairro por agitarem essas festas.

Kool Herc ficou conhecido, sobretudo, por ter sido o primeiro a usar a técnica de repetir ciclicamente um mesmo trecho curto, com ideias compactas e eficazes de bateria, baixo e guitarra, nomeado de *breakbeat* (batida com breque). Era preciso, contudo, ter dois exemplares de cada disco, um para cada vitrola, surgindo a técnica conhecida como *backspin* ou *back to back*, um marco de enorme impacto no meio musical. Por outro lado, foi outro DJ, Grandmaster Flash, quem sistematizou a ideia ao desenvolver uma técnica que permitia “voltar o disco” com exatidão para o mesmo ponto. Flash também explorou outra invenção, o *scratch* (arranhão), atribuída originalmente a Grand Wizard Theodore, e que se tornou uma das marcas registradas dos DJs de *rap*.

Em vista de a tarefa do DJ estar se envolvendo de técnicas cada vez mais complexas, a animação da festa passaria a ser desempenhada por um especialista, o MC. Herc passou a contar com a colaboração de um amigo, Coke La Rock, que, ao microfone, pedia que as pessoas não parassem de dançar, apresentava os dançarinos ou os amigos, criava apelidos, arriscava tiradas engraçadas ou sem sentido, mas com sonoridade divertida. Também improvisando, o DJ e MC Lovebug Starski teria criado uma espécie de refrão: *Hip hop you don't stop that makes your body rock* [quadril, salto, não pare, isso faz seu corpo balançar]. Associar a palavra “*hip*” (quadril/segundo a última moda) à “*hop*” (pular/dançar) passou a ser expressão potente para comunicar algo do tipo “não pare de mexer os quadris, não pare de dançar, essa é a última moda”. Essa música cheia de *breaks* passou a ser coreografada por dançarinos de rua apelidados de *b-boys* (*break boys*), que passaram a competir em equipes por meio de demonstrações enriquecidas por virtuosismo de movimentos.

Em suma, o *hip-hop* se associa etimologicamente ao movimento dos quadris, à dança, à festa. Identificá-lo como um movimento cultural no geral fortemente politizado se deve a uma construção posterior. Enquanto *rap* costuma sugerir uma acepção exclusivamente musical, *hip-hop* se tornou o termo mais geral, englobando também dança, moda, grafite, estilo de vida e atuação política. Não é fácil distinguir, muito menos separar as dimensões festivas e críticas do *rap* e do *hip-hop*, e por essa aparente contradição têm sido gerados debates acalorados nas últimas décadas.

3.2 CANTAR RAP: ENTRE O MERCADO E TRANSFORMAR O MUNDO

Ao longo da década de 1970, MCs e DJs do Bronx concebiam o *rap* como uma música sobretudo ligada às festas de rua, demorando mais a gravar discos de *rap* do que músicos que conheceram o gênero um pouco depois. Datado de 1979, o primeiro registro fonográfico do *rap* é tido como “*King Tim III (Personality Jock)*”, pelo grupo de *funk* e *disco* Fat-back, gravado fora dos aparatos da indústria fonográfica. Tateava-se na direção de produzir seus próprios discos.

A gravação de discos surgiu como oportunidade para os *rappers* no final dos anos de 1970. Bases musicais com *backspin* e *scracht* se fixariam juntamente com os versos “falados”, escritos antes e estabilizados em forma de letras de música. Muitos DJs e MCs relutavam em gravar um disco, acreditando que sua música só tinha sentido como “*performances* ao vivo”, geralmente ocorridas nas festas. De todo modo, Sylvia Robinson, cantora, compositora e produtora, resolveu explorar o potencial de mercado das músicas dessas festas. Juntamente com seu marido, Joe Robinson, criou o selo Sugar Hill Records para lançar o single “*Rapper’s Delight*”, de autoria dela em parceria com três MCs. A base musical foi inspirada na música “*Good Times*”, do grupo Chic. Gravando em loop um trecho de um sucesso da música disco recente, ela serviu como base para MCs colocarem suas rimas e se tornou um modelo seguido por outros produtores, ainda no mesmo ano.

Foi o primeiro *rap* a chegar às paradas de sucesso, entrou no Top 40 da Billboard e se transformou num hit internacional. Apesar da relativa artificialidade, devido ao fato de ter sido um grupo “criado”, “*Rapper’s Delight*” impulsionou a gravação de outros discos de *rap*, de novos artistas e de ícones como Grandmaster Flash. Bobby Robinson, dono do selo Enjoy Records, convidou Sha-Rock, divulgada como única MC naquela época, a gravar “*Rappin and Rockin’ the House*” com o grupo The Funky Four. Grandmaster Flash também foi convidado, gravando o single “*Superrappin*”.

Quando o baixista Bernard Edwards e o guitarrista Nile Rodgers, fundadores do grupo Chic, ouviram o *rap* numa boate em Nova York, ameaçaram processar Sylva e Joe. Nile e Bernard foram colocados como coautores, recebendo direitos

autorais por essa nova canção. É a primeira de uma série de polêmicas envolvendo direitos autorais no *rap*. Hoje existem dezenas de aparelhos ou programas de computador que extraem *samples* (amostras) de gravações, tornando a criação de bases para novas músicas um potencial inesgotável. A disseminação dos *samplers* ampliou polêmicas. Trechos curtos de grandes *hits* passaram a ser sampleados pelos DJ's para comporem suas bases. Quando essas novas músicas começaram a gerar lucros consideráveis e com grande alcance de público, artistas e gravadoras fizeram questão de garantir seus créditos autorais e em dinheiro.

Na cultura *hip-hop*, o disco é um meio de propagação central, pois, como produto comercial, circula no mercado, a mais poderosa e abrangente rede de sociabilidade dos nossos tempos. Deve-se lembrar que, desde quando estabelecido por Theodor Adorno e Max Horkheimer (1944¹⁰), o termo "indústria cultural", a despeito de ter sido tratado por eles de forma absolutamente negativa, transformou-se no espaço essencial de divulgação e debate de produção artística do século XX. Cita-se, como exemplo, a estreia, em outros países, de filmes como *Wild Style* e *A loucura do ritmo*, entre 1983 e 1984, que determinou o êxito da disseminação das práticas dos quatro elementos da cultura *hip-hop*. Misturando documentário e ficção, retratavam as práticas do DJ, do MC, do *break dance* e do *street art* (grafite).

De todo modo, com a expansão do mercado, outros elementos da cultura *hip-hop* são propagados como que por extensão: roupas e acessórios usados pelos *rappers* nas capas dos discos, os grafites do cenário das fotos. As coreografias nas *performances* dos MCs, seja em videoclipes, programas de televisão ou em shows informavam uma linguagem corporal do *break*. Tudo plurossignificava o áudio.

A relação entre cultura e mercado figura no rol das preocupações dos *rappers*, antes mesmo de o gênero se tornar um sucesso da indústria fonográfica. Se por um lado era possível disseminar em larga escala os elementos reconhecidos como legítimos dessa cultura, por outro se temia a perda de controle sobre a produção de significados. Essa tensão permanece até os dias atuais.

¹⁰ ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. "A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas". IN: *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

Zulu Nation, criada em 1977 pelo músico Afrika Bambaataa, é considerada como a primeira organização comunitária do *hip-hop*. Seu intento era o de combater a violência entre gangues, convertendo sua rivalidade em competições entre DJs e MCs, *break* e grafite, ou seja, os quatro elementos da cultura *hip-hop*. O conhecimento passou a ser defendido como um quinto elemento, em contraponto à redução do *rap* a um produto do mercado. Para Bambaataa, o *rap* possui grande potencialidade como instrumento de transformação. Daí começou uma ligação mais intensa com as lutas do chamado movimento negro. A tendência do *rap* a partir dos anos 80 foi politizar-se face às diversas e perversas formas de desigualdade sócio-racial. De todo modo, isso não significa que antes o gênero não fosse estruturador para a valorização da identidade negra, afinal a música, a dança, o estilo de se vestir são, por suas vias, produtores de significado.

Música disco, *street funk*, Bo Diddley, cantores de *bebop* e blues, Cab Calloway, Pigmeat Markham, comédicos e sapateadores, The Last Poets, Gil Scott Heron, Muhammed Ali, grupos vocais *a capella*, rimas de pular corda, cânticos e ditos da prisão e do Exército, *signifying* e *dozens*, Malcom X, os Panteras Negras, DJs de rádio dos anos 1950, particularmente Douglas “Jocko” Henderson, a cantora soul Millie Jackson, griôs da Nigéria e da Gâmbia. Essa longa lista, passível de ser organizada com base nos estudos de David Toop e Tricia Rose, refere-se a supostas influências que moldaram as marcas do canto-falado do gênero *rap*. Independente dos significados históricos e sociais de cada uma delas, servem-nos como indicações inspiradoras no que diz respeito a observar um critério que parece insistente: a reivindicação de linhagem afro-americana, evidente no elenco de ícones mobilizados. Em especial, ao listar lideranças do movimento negro norte-americano, como Malcom X e os Panteras Negras, bem como os *griôs* africanos, evidencia-se um recorte racial das abordagens. Embora haja razoável consenso científico acerca da não validade do conceito biológico de raça, isso não o exclui como categoria social, sendo um marcador poderoso que opera aquém e além das fronteiras nacionais.

Entre os muitos gêneros musicais que compõem a extensa trilha sonora do Atlântico Negro, termo/conceito cunhado pelo historiador Paul Gilroy para valorizar a criação cultural em situação de diáspora, está o *rap*. As letras de suas canções e o discurso dos artistas discutem preconceito, violência e segregação racial, como

também seus efeitos, entre eles a violência urbana. Muitos *rappers* começaram a escrever letras engajadas em questões assim a partir do início dos anos 1980, mobilizando o quinto elemento, o conhecimento. “*The message*” é tido como um dos primeiros raps a adotar essa concepção. A letra descreve as condições precárias da vida de um bairro pobre na periferia norte-americana.

Nada comparável, porém, à repercussão da produção do grupo Public Enemy, surgido em 1987 e rapidamente bem aceito pelo público e pela crítica. O grupo foi convidado por Spike Lee para compor uma música especialmente para a trilha sonora do filme *Faça a coisa certa* (1989). A faixa “Fight the Power” se tornou um marco na história do *rap*, com os versos, que em tradução livre, significariam “Elvis era um herói para a maioria/ Mas pra mim ele nunca significou nada, tá ligado/ Ele era um otário racista/ É simples assim/ Que ele se foda e John Wayne também/ Porque eu sou negro e me orgulho disso”. No rol dos ídolos norte-americanos, o músico Elvis Presley e o ator John Wayne são vistos de maneira crítica na letra do grupo, sendo tratados como ídolos da população branca, mas não para a negra. Mesmo que as lutas raciais e sociais tenham se desenvolvido em condições muito diferentes quando se comparam o contexto norte-americano e o brasileiro, a mensagem do Public Enemy repercutiu com impacto inequívoco por aqui.

3.3 RAP EM SÃO PAULO: LIGAÇÃO COM O MOVIMENTO NEGRO

Desde sua origem, o *rap* é a cidade, tendo as ocupações de rua no seu DNA, e São Paulo, a maior concentração humana da América Latina, parece ter sido estrategicamente escolhida para que o movimento pudesse vivenciar seus problemas, suas tensões e contradições sociais no cenário urbano. É nesse contexto de exclusão e de marginalização que o *rap* se encaixa como meio de luta e de sobrevivência no Brasil. A expansão imobiliária e industrial de São Paulo, a partir da década de 1930, deu início a um crescimento populacional desordenado da cidade – leia-se a emersão das favelas. São Paulo cresceu enormemente, reforçando seu potencial econômico e, por consequência, atraindo moradores novos oriundos, em especial, do Nordeste, seduzidos pelo imaginário do sucesso, pela

oferta de emprego e pela possibilidade de fuga da seca que assolava a região. Na década de 1960, São Paulo já era a maior metrópole brasileira e seus problemas sociais e estruturais se avolumaram.

No Brasil, já em sua recepção, o *rap* foi entendido como algo próprio do negro, pois as imagens e referências que chegavam dos *rappers* estadunidenses tinham esse perfil. Daí que a população negra das periferias de São Paulo foi naturalmente atraída por um movimento cultural feito “por” e “para” negros desde a sua gênese africana. Uma vez que *hip-hop* e *rap* se configuram ao mesmo tempo como formas de manifestação cultural e canais de contestação político-sociais, tem-se razões suficientes para que jovens paulistanos os tivessem recebido como se essa arte fosse capaz de dar voz a todo um segmento social acostumado com a opressão, o silêncio e a marginalidade.

Conforme Rita Godet, “a discussão que opõe as teorias racistas às teorias da mestiçagem examina as relações entre as culturas popular e acadêmica no seio de uma sociedade ainda amplamente iletrada” (GODET, 2005, p. 120). A autora comenta ainda que “as ideias eugênicas que dominavam a intelectualidade brasileira no início do século [XX] e que se refletem nas obras de Sílvio Romero, Tobias Barreto, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues; e as que valorizavam o processo de mestiçagem, sendo representativa desta tendência a obra de Manuel Querino” (*Idem, ibidem*). Para a autora, essa segunda vertente se expandiu a partir dos anos 1930, representada por Artur Ramos e Gilberto Freyre, levantando a bandeira da tolerância étnica (*Ibidem*, p.121). No entanto, atualmente, é observável que isso ainda não se desenvolveu satisfatoriamente no Brasil a ponto de apaziguar as relações sociais modernas. Dessa forma, a sociedade brasileira se mantém sustentada sobre um ideal utópico de democracia racial em relação à mestiçagem e à miscigenação.

O “ideal de branqueamento”, defendido por Sílvio Romero e Nina Rodrigues opõe-se à proposta de miscigenação e tem como alicerce a ideia de que uma etnia “superior” (caucasiana) poderia assimilar as “inferiores” (negra e mestiça). (FIGUEIREDO, 2005). Da mesma forma, Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala* (1933), procurou estabelecer uma conexão entre a identidade mestiça do

povo brasileiro e o discurso nacional. Para ele, além de a “mestiçagem” ser um dos elementos constitutivos do Brasil, o país se identifica na hibridez étnico-cultural.

A mestiçagem se liga intimamente à história do Brasil, pois estava nos começos da nação e isso torna a pátria brasileira diferente e original, herdando um valor positivo.

Desde o longo período escravista, o negro busca nas organizações corporativas da negritude e nos movimentos sociais um amparo coletivo às suas demandas individuais. A partir do momento em que ocorre uma ruptura em algumas dessas instituições de classe, as pessoas a ela ligadas também podem se desestruturar. Mano Brown discute o distanciamento e a discriminação que ocorre entre os próprios negros, provocados principalmente pela ascensão social e cultural. Esses “novos negros”, segundo ele, perdem a sua negritude ao tentar ser como o branco, passando a não se identificar mais com sua etnia de origem, tampouco com os hábitos e costumes do branco. Com a expressão “ficam chatos pra caramba”, o *rapper* se refere à perda da ideologia étnica e do sentimento de grupo em relação à sua comunidade e ao seu grupo social de origem, num processo segregacionista entre os próprios negros, como descreve Sant’Ana (1998).

Registros indicam que as primeiras manifestações públicas de *rap* no Brasil surgiram em *shows* apresentados em 1986 no Teatro Mambembe, em São Paulo, pelo DJ Théo Werneck. Nas periferias paulistanas, logo no início as comunidades começaram a chamá-lo de “*funk* falado” devido à simples sobreposição da poesia à batida musical feita por um DJ. O *rapper* Thaíde afirma que o primeiro registro fonográfico totalmente de *rap* nacional foi a coletânea *Hip-Hop Cultura de Rua*, lançada em 1988 pela gravadora Eldorado (BARBOSA, 2008, p.67).

Em São Paulo, o *hip-hop* pôde contar com o apoio do poder público na divulgação do movimento e na organização dos grupos e das “Posses”, durante a gestão da Prefeita Erundina (1989) (FÉLIX, 2005, p. 129). Com o suporte de lideranças do Partido dos Trabalhadores (*Ibidem*, p. 102-110), criou-se o Movimento *Hip-Hop* Organizado, idealizado por Milton Salles. Segundo Rocha, Salles pretendia “fazer uma revolução cultural no país” (ROCHA, 2001, p. 52), um movimento político através da música, incorporando novos sentidos e novos conteúdos às letras.

O largo da estação São Bento do metrô paulistano é onde ocorriam os encontros dos *rappers*, grupos à época ainda em formação e, por vezes, na praça Roosevelt. Segundo Gimeno, a transposição de parte dos *rappers* para a praça Roosevelt, movidos pelo ideal do Movimento *Hip-Hop* Organizado, durou de 1989 até 1991 (GIMENO, 2009, p.44). Consolidou-se a ideia de que o *rap*, além de entretenimento, deveria significar um posicionamento político claro frente aos problemas da população pobre e negra do país. Criou-se o Sindicato Negro (1989-1991) com o propósito de discutir questões relacionadas ao racismo, à situação social dos negros das favelas e à violência policial. A ocupação das praças públicas no centro da cidade traz consigo uma ideia de tomada de poder pela periferia, através da assunção de um ideal que denota vitória, uma conquista de espaço e de território. Com a repressão das Instituições, contudo, o movimento retornou para seu local de origem e, com ele, foram extintas as atividades do Sindicato Negro, razão pela qual começaram a surgir as “Posses” nas periferias da cidade (GIMENO, 2009, p. 44).

Desde suas primeiras manifestações, o *rap* não foi bem aceito pela alta sociedade de classe alta paulistana, pois as pessoas o consideravam violento e tipicamente de periferia. Essa estranheza é atribuída também à ruptura com os padrões musicais da época (MPB e *rock* nacional), somada às mensagens de cunho social e político, chegando a ser confundido como uma espécie de exortação à violência. Para Dabène, o *rap* escreve e fala sobre a violência para exorcizá-la ou canalizá-la, mas também para denunciá-la, rejeitá-la e sublimá-la (DABÈNE, 2006, p.127).

A partir da década de 1990, o *rap* ganhou as emissoras de rádio, fazendo com que a indústria fonográfica começasse a dar mais atenção a esse estilo musical. Os primeiros *rappers* que fizeram sucesso no Brasil foram Thaíde e DJ Hum, Racionais MC's, Pavilhão 9, Detentos do RAP, Câmbio Negro, Xis & Dentinho, Planet Hemp, Gabriel - o Pensador. Aos poucos, o *rap* começou a vencer alguns preconceitos iniciais. Arrefecendo, por conseguinte, a imagem de apologia à violência, saiu da periferia para ganhar o grande público e atualmente está incorporado ao cenário musical brasileiro, ora como música de consumo, ora como arte de protesto.

Na leitura do DJ Hum, o *hip-hop* se apresenta em três fases no Brasil. A primeira ocorreu quando surgiu o Racionais MC's, nominada "momento de reflexão" e considerada importante por ter estimulado a autoestima das pessoas da periferia. Na segunda, o *hip-hop* se tornou "mesmice", com "muita gente igual", ficando estagnado desde a metade dos anos 1990 até praticamente o início do século XXI. É quando surgiram empresários, produtores e grupos de *rap* fazendo um trabalho sem qualidade e querendo que a música tocasse "sem ter fundamento no que diziam, com imagens contraditórias, hipocrisia demais da música *rap*, o cara falava uma coisa e fazia outra". A terceira começa junto com o surgimento do projeto Motirô, contrapondo-se àquela "mesmice" do final da década de 1990. Trata-se de um projeto montado pelo DJ Hum, com pessoas da "velha escola", empenhadas em fazer um *hip-hop* comercial direcionado às pistas de dança e aos clubes. "É importante ter as denúncias, é importante ter as críticas, e melhor ainda se tiver os protestos inteligentes sendo feitos, com conteúdo. Mas tem outros lados, tem gente que namora, casa, se dá bem, que constrói patrimônios na periferia. É isso que artistas de *hip-hop* não entenderam ou não foram buscar entender". O Motirô foi pensado para manter a tradição dos bailes. Na opinião do DJ, é preciso manter-se em constante evolução e disposto a atualizar-se, mas continuar sustentando as tradições.

Com a rua em seu DNA, o *rap* utiliza uma linguagem propositadamente oral, a mesma variante linguística presente nas comunidades e nos guetos, não se trata de o centro ditar uma norma à periferia, mas o contrário: são os iguais falando entre si, dentro dos propósitos comunitários de luta e de oposição ao padrão social. Essa espécie de "nova linguagem", ou "socioleto", de acordo com Zima (1985), reflete exatamente o conjunto das formas e dos meios de expressões de uma língua, característicos de um grupo social. Algumas expressões e termos criados ou adaptados pelo movimento *hip-hop* assumem significações específicas nos contextos em que são utilizados, como "mano, mina, função, pizza, playboy ou simplesmente boy, bombojaco, circular, pisante, artigo, vagabundo, o bicho vai pegar, treta, play, picape, lagartixa, comédia, pipoco, melodia, peso, bagulho, salão, bombeta, vacilão, levar uma letra" (*apud* BARBOSA, 2008, p. 21). Um termo que é muito comum ouvir entre jovens frequentadores de bailes é a expressão *underground* que, literalmente significa "subterrâneo", mas que no contexto utilizado

pelo público é entendida como “alternativo”. O termo faz referência à possibilidade de ir a uma festa para dançar ao som de músicas que não são tocadas nas rádios ou em qualquer baile ou noite *black* (*Ibidem* p. 22). Percebe-se, portanto, que existe uma identificação do *rap* com o que é diferente e marginal.

Em quase sua totalidade, as letras de *rap* carregam registro à margem das regras gramaticais, como reflexo de uma incipiência provável dos seus autores em relação aos padrões formais de escrita. Se, por um lado, a gramática faz parte do código erudito, portanto escrito, por outro, o discurso do *rap* é oral, informal, coloquial. Dessa forma, os *rappers* criam seus próprios códigos de comunicação, fazendo com que a realidade crua da periferia e a mensagem que o movimento busca transmitir se imponha a tradições e padrões eruditos.

Algumas letras de *rap* são legítimos manifestos pela sua extensão e pelo acentuado tom exortativo. É frequente que o discurso do *rap* siga um estilo narrativo marcado por referências às dificuldades das comunidades periféricas, à discriminação, à violência e às heroicas batalhas em nome da sobrevivência diária, protagonizadas pela população negra e pobre das favelas das grandes cidades brasileiras.

O DJ Thaíde, ao defender uma mudança na temática das canções de *rap*, bem como uma relação mais próxima com a mídia, procura seguir uma lógica pessoal coerente, sem radicalizações e sem muita relação com o consumismo exacerbado defendido pela variante *gangsta-rap*. Em direção semelhante, o DJ KL Jay defende uma modernização do *rap* para que a música alcance todas as classes sociais, tanto por meio da atualização temática como pela sua divulgação na chamada grande mídia.

O *rap* brasileiro demonstra uma tendência à absorção do estilo *gangsta-rap*, sem estender esse comportamento a todos os *rappers*, grupos e repertórios/canções. Mas se faz necessário apontar algumas evidências pontuais dessa variante na construção do movimento no Brasil, como a capa do álbum *Nada como um dia após outro dia* (2002), do Racionais MC's, onde há um carro de luxo e, no chão, à frente, uma garrafa de bebida alcoólica e uma taça de *champagne*. No clipe de “Mulher elétrica” (*Tá na chuva*, 2009), Mano Brown aparece usando uma

corrente com um cifrão “\$” pendurado, seguindo uma tendência de *rappers* estadunidenses que evidenciam luxo e riqueza, uma espécie de apologia e exaltação ao capitalismo.

Depois de três anos de negociação, a revista *Rolling Stone* conseguiu entrevistar Mano Brown, na edição nº 39, de dezembro de 2009. Reportagem de Danilo Georges intitulada “Entre a aparência e a essência”. A foto do líder do Racionais MC’s escolhida para a capa lembra o estilo de alguns astros do *hip-hop* estadunidense: camiseta regata, músculos à mostra e uma larga corrente de prata, com uma cruz pendurada. O jornalista ainda registra que o público-alvo da revista é basicamente formado por jovens de classe média, em sua maioria fãs de músicas *pop*. Por isso, a importância de estampar na capa a imagem de um *rapper* tido por muitos como símbolo da resistência negra e ícone de uma geração de pessoas da periferia é algo a ser pensado. Para a revista, dialogar com outro público é essencial para expandir o mercado, considerando que a indústria do *hip-hop* produz grandes cifrões para muita gente, com roupas, coturnos, joias, bebidas alcoólicas.

Como o *rap* assumiu uma gênese de concepção libertária, não poderia se entregar à mídia para promover o seu trabalho, sob pena de se tornar “um mero produto dos meios de comunicação”, segundo o produtor Milton Salles. O produtor teria orientado o líder Mano Brown e o grupo Racionais MC’s sobre que “a TV Globo não era a coisa mais importante do mundo”, conforme afirma a revista *Rolling Stone* (dez. 2009). Para Salles, o *rap* é uma música livre, cujo movimento nasceu na rua. Por essa razão, os grupos deveriam ir para a rua mostrar o seu trabalho, procurar se fortalecer junto à sua base, aos destinatários da sua música, pois, se o trabalho fosse bem consistente, o respaldo popular viria naturalmente.

É sabido que os *rappers* do Racionais MC’s não dão entrevistas e não aparecem em determinados meios de comunicação por considerá-los elementos nocivos à sociedade, por não cumprirem o papel de informar de maneira isenta e de educar por intermédio da sua programação, exceção feita à revista “Caros Amigos”, ao programa Roda Viva (TV Cultura), à MTV e à revista *Rolling Stone*. A postura independente do grupo autoriza seus integrantes a criticarem o posicionamento de outros *rappers*, como MV Bill. Segundo o *rapper* Edy Rock (*Ibidem*, p.82), “a imprensa tem por objetivo dividir e desestruturar o movimento *hip-hop*, ao passo que

absorve para dentro da sua ideologia *rappers* até então engajados, como MV Bill e Marcelo D2”. Milton Salles teria declarado que “o MV Bill cobra cinco mil reais para dar palestras, mesmo que sejam em áreas carentes, e ofusca pessoas do movimento na Cidade de Deus que teriam tanto talento quanto ele” (*apud* BARBOSA, 2008, p.82). A concepção libertária do *rap* como unidade começa a dar sinais de prevalência de vontades individuais, podendo fragilizar a gênese ideológica do movimento e deixá-lo mais vulnerável à ação do mercado fonográfico tradicional e da mídia televisiva.

À revista “Caros Amigos”, Mano Brown argumenta que a presença de *rappers* em programas de emissoras como Globo e SBT “significa o começo da derrota dos rebeldes”, pois essas emissoras não permitem “livre expressão artística, o que resultaria na anulação da metralhadora giratória de críticas sociais do grupo”. DJ Thaíde, DJ Hum e DJ KL Jay, em outra linha, defendem o uso da força da televisão, e da mídia de forma geral, para dar destaque ao *rap* e aos demais elementos do *hip-hop*. Esses artistas entendem que não existem condições de desenvolvimento sem que as pessoas façam uso da força da mídia “de maneira positiva”. DJ Thaíde, contudo, reconhece que, para ser usada “de forma positiva” e para que se tenha independência plena dentro dos meios de comunicação, os *rappers* precisariam ter o próprio canal de televisão, a própria estação de rádio, e fazer as coisas à maneira deles. Com esse posicionamento, percebe-se que alguns representantes da cultura negra brasileira - artistas, antropólogos, pensadores - possuem um projeto de constituir uma “elite negra”, evidenciando-se, assim, um modelo de “projeto-resistência” apresentado por Castells (1999, p. 18). Subjaz uma intenção de afrontamento que tende ao acirramento das fronteiras entre centro e periferia, já muito enrijecidas.

Verifica-se a diferença entre *hip-hop* e do *rap* também em sua busca pelo poder, na expectativa de se constituir em uma estrutura de comando, com leis e regulamentos próprios, com emissoras de TV, de rádio, visando a exercer algum tipo de influência sobre a população, assim como as atuais redes o fazem. Há sim o valor incorporado à criação das suas próprias marcas em nome de um “forte apelo identitário pela negritude”, mas também pode ser que esses movimentos estejam buscando uma independência utópica da atual sociedade, o que poderá levá-los a enrijecer ainda mais os muros do gueto, contrariamente à ideia de romper as

barreiras e negociar um espaço comum entre os agentes sociais. É observável da parte desses movimentos musicais, e não mais totalmente ideológicos, um fascínio pelo diferente, pelo marginal, a partir da certeza de que esse exotismo é que atrai o mundo econômico. Essas contradições podem estar funcionando, ainda, como um alibi diante das periferias, para que suas ações capitalistas, vividas sob esse argumento, sejam vistas tão-somente como “resistência” e afrontamento à elite, e não como abandono das suas ideologias.

3.4 UMA E OUTRA COISA SOBRE RACIONAIS MC'S

Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira) e Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), da Zona Sul de São Paulo; Edy Rock (Edivaldo Pereira Alves) e KL Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões), da Zona Norte. Em 1988, com o apoio do produtor Milton Salles, essas duas duplas de músicos amadores e independentes, atuando à época em suas respectivas comunidades, passam a formar o grupo *rapper* Racionais MC's, militante da cultura *hip-hop*, com raízes no bairro do Capão Redondo, região periférica-sul da Capital paulista.

À eficácia que o discurso de Mano Brown tem de arrastar multidões para os shows credita-se considerável parcela do amplo reconhecimento conquistado dentro e fora da mídia, das favelas e do país. É comum que esses espetáculos, vertidos em grandes cultos evangelizadores orientados a ideais revolucionários, reúnam plateias ensandecidas, que se reconhecem no discurso do líder, ao passo que suas queixas e anseios individuais estão em evidência no palco. Além disso, tal reconhecimento se deve também ao mito criado via ausência deliberada dos quatro *rappers* nos meios de comunicação mais populares, o que instigou incontornável interesse da mídia: um comportamento revolucionário e arredo que representa uma das suas contradições e que torna possível relacionar essa postura bipolar a uma estratégia de *marketing* para favorecer, em primeira instância, o próprio grupo e, por extensão, o *rap* em si.

Alinhados à consideração de Volnei José Righi para o termo “revolucionário”, ao adjetivar tais *rappers*, também será entendido num espectro que abranja desde inovação estilística do fazer artístico até completa desestabilização dos padrões instituídos de fazer música, cultura, política e crítica social.

No que se refere à política e à sociedade, a “revolução” proposta pelo Racionais, em sua ideologia e em seu trabalho, busca legitimar o grupo dentro de uma escala de poder, ditando normas e padrões de linguagem, comportamento e obediência, inicialmente para as comunidades que viram o RAP nascer. Há momentos em que essa “revolução” se confunde com um cenário de guerrilha armada, incitando o embate direto da comunidade, dos “manos”, dos “pretos”, contra a força policial (RIGHI, 2012, p. 85).

Seja pelos temas específicos das letras, seja pelo modo como são abordados, o papel revolucionário do grupo, sobretudo no início da carreira, por vezes confunde-se com o *gangsta-rap*. No primeiro motivo, os temas se relacionam à periferia, à violência, à repressão estatal, ao tráfico de drogas, à exclusão e às guerras internas nas favelas; no segundo, abordam-se tais temas com uma voz ácida, virulenta e contestadora do sujeito da enunciação, pelo local de onde surge essa voz destoante e, ainda, pela pulverização de destinatários.

Jorge Luiz do Nascimento postula que “para os rapazes de São Paulo, o RAP não é jogo, é guerra, e os *rappers*, conscientes de sua missão, são considerados guerreiros”. Argumenta o professor que “várias são as passagens em que as *metáforas bélicas* são utilizadas como confirmação de que existe uma batalha que está sendo perdida pelos *Manos*” (NASCIMENTO, 2006, p. 3).

O distanciamento dos meios de comunicação de massa, com conseqüente promoção de mitos e *marketing*, contudo, não são prerrogativas exclusivas do Racionais MC's. Para ficar só em um exemplo brasileiro, basta mencionar a banda Legião Urbana, que também não costumava se apresentar na TV aberta, assumindo um comportamento rebelde típico do *rock* nacional dos anos 1980 e 1990, muito embora seus trabalhos fossem tema da programação massificada da televisão nacional. Contestador no discurso, na atuação e na divulgação, desde sua formação, o grupo Racionais MC's recebeu o estigma de grupo panfletário, do *underground*, de periferia e marginal. Divulgava seus trabalhos e *shows* por meio de panfletos espalhados pelas diversas favelas de São Paulo. Atualmente, conta um sítio virtual oficial para isso: www.racionaisoficial.com.br.

Festas e encontros promovidos pelos Racionais, ainda que divulgados dentro da legalidade, eram alvos frequentes da repressão policial, sob o argumento de incitação à violência e afrontamento direto ao Estado e à corporação policial. Eventos como o do Vale do Anhangabaú, na capital paulista, em novembro de 1994, e em Bauru (SP), em janeiro de 2005, servem como exemplo disso. No Vale do Anhangabaú, o evento “Rap no Vale” terminou em confusão, quebra-quebra e com a prisão dos membros do grupo. A Polícia Militar deteve os *rappers* com a alegação de que suas músicas incitavam as pessoas ao crime e à violência. Os policiais subiram ao palco na hora em que o grupo cantava o *rap* “Homem na estrada” (1993), cujo refrão diz: “Não confio na polícia, raça do caralho”. Em Bauru, fontes jornalísticas como “O Globo” informaram que o *show* serviu de cenário para um acerto de contas entre dois jovens, tendo sido um deles baleado e morto no local. O corpo do homem morto foi carregado pela plateia e depositado sobre o palco. Relata o DJ KL Jay que os *rappers* fizeram uma oração de “Pai nosso” e encerraram as apresentações (*apud* BARBOSA, 2008, p. 108). Em repercussão ao episódio, o líder dos Racionais convocou uma reunião com *rappers* e demais pessoas ligadas ao movimento, em 15 de março de 2005, para debater o papel do *rap* e discutir qual seria sua participação nesse cenário de violência urbana.

A revista *Trip*, no mesmo ano, publicou decisões que teriam sido tomadas no encontro, como a extinção radical do grupo Racionais MC’s naquela data, mas Mano Brown retrocedeu à decisão no dia seguinte. Propôs-se a proibição da venda de bebidas alcoólicas nos *shows* e colocou-se em pauta a necessidade de profissionalizar o *rap* brasileiro. Por profissionalizar, entenda-se centralizar o controle do *hip-hop* nas mãos de profissionais do ramo, mais comprometidos com as causas defendidas por essa cultura, que procura representar uma ideologia pacificadora e evangelizadora. Até então, o *rap* era associado ao crime, às drogas e à violência pelo Estado e alguns segmentos da sociedade, por isso as intervenções policiais repressoras eram comuns em eventos como os citados.

Estigmatizado pela violência urbana, o distrito de Capão Redondo, berço do Racionais MC’s, está localizado na zona sul de São Paulo, distante aproximadamente 23 km da Avenida Paulista, o centro econômico-financeiro do país e uma das áreas urbanas mais caras do território nacional. Por um viés artístico e de forma inteligente, o grupo age nas lacunas deixadas pelo poder público. Em especial

até o álbum *Nada como um dia após outro dia*, criticam a omissão do Estado: quanto a não promover políticas públicas de combate à miséria, à violência, à exclusão e à discriminação étnica e social; quanto à falta de valorização da educação nas séries iniciais e de providências contra a evasão escolar; quanto a não estimular a prática da arte e das culturas regionais. Segundo esse discurso, a presença do Estado na vida das pessoas de classes mais baixas funciona tão-somente como um ente de repressão e de exclusão, e não de promoção da integração social solidária.

Direcionam os rappers seu discurso para a periferia, adotando linguagem da comunidade que pode funcionar, ainda, como reforço à proposta identitária do gueto. O discurso oral que a periferia põe em cena é construído dentro dos limites geográficos dessas comunidades, daí o uso desse vocabulário não ultrapassar essas fronteiras de modo fácil, além do que poderia não ser compreendido. Afrontando o código linguístico por meio da criação de formas cifradas/codificadas de comunicação, pode-se atingir de forma agressiva um bem comum à sociedade civil brasileira e às instituições, a língua.

Em outra direção, elementos temáticos nas composições dos Racionais podem ser identificados na canção popular brasileira considerada letrada, bem como na própria literatura. O *rap* deles tem influência da MPB, de canções de Jorge Ben e de Tim Maia, com melodias e temáticas afro-brasileiras, influenciadas pelo *funk* e pelo *soul*, conforme refere Andrade (1999). Acrescenta-se, com Rosa (2005), que o próprio nome do grupo foi inspirado em Tim Maia, no álbum *Racional*, da década de 1970.

Seguindo a linha de análise que desenvolve Righi (2012), é possível também estabelecer diálogo temático entre a canção “Geni e o zepelim”, de Chico Buarque, e “Mulheres vulgares” e “Mulher elétrica”, de Mano Brown, pelo recorte da diabolização da mulher. No primeiro, o eu lírico expõe a temática feminina, bem como ironiza o comportamento e a visão machistas de senso comum sobre a mulher. No segundo, faz-se a pecha diabólica atribuída à mulher sob uma perspectiva mais literal do machismo popular. Ela é protagonista pervertida e imoral, única responsável por sua condição marginal. Em outro cotejo, agora entre “Roda viva” (Chico Buarque) e “Voz ativa” (Mano Brown), o enunciador incita à resistência contra a absorção das identidades produzidas pelo “sistema” e contra o apagamento

das culturas em favor de uma homogeneização sociocultural, a qual favoreceria os órgãos de controle e de repressão estatais. Em “O meu guri” (Chico) e “O homem na estrada” (Brown), expõe-se a visão ingênua de um pai em relação à vida criminoso e à ascensão econômica do filho. Em ambas, a marginalidade se torna atalho para a fama, alcançada somente ao morrer, quando da divulgação dos corpos mortos expostos pela polícia no jornal como troféus, às custas de violência e de muito sangue.

No âmbito da canção popular brasileira, Righi recorre também à canção “Domingo no parque” (Gilberto Gil) para analisar “Fim de semana no parque” (Mano Brown). Tanto em uma quanto em outra, o cotidiano das relações familiares e sociais é dramatizado em um espaço público violento e suas letras também atuam na representação dos contrastes entre ricos e pobres que dividem o mesmo espaço. As imagens dos personagens “José” e “João” também aparecem em “Diário de um detento” (Mano Brown) e no poema “E agora, José?”, de Carlos Drummond de Andrade, para representar um sujeito qualquer em conflito. O título do *rap* “Fim de semana no parque” pode ser observado inclusive sob a ótica geográfica da periferia, afinal “Fim de semana” também é o nome de uma avenida, local de desova de cadáveres humanos, localizada no “Parque” São Luís, em São Paulo, próxima ao Bairro Capão Redondo.

Righi defende ainda a possibilidade de observar relações entre as canções do Racionais e a tradição literária brasileira. Acerca disso, argumenta que

sob a temática de um “defunto-autor”, que conta suas reminiscências e faz um histórico nostálgico da sua existência no momento em que é vitimado por uma arma de fogo, vislumbramos uma relação entre os séculos XIX e XX com o texto “O delírio” (*Memórias póstumas de Brás Cubas*: Machado de Assis, 1881), os poemas “Condenado à morte” e “Emparedado” (*Evocações*: Cruz e Sousa, 1898) e o *rap* “Rapaz comum” (MB: 1997). Além desse recurso de memória, os textos ensaiam uma proposta de mudança de vida, de “remissão dos pecados”, ao mesmo tempo em que desejariam ter uma nova oportunidade para consertar seus erros, o que não é mais possível face ao reconhecimento da morte que já lhes chegara (RIGHI, 2012, p. 90).

Comenta o jornalista Carlos Rennó, em reportagem da Revista Época (nº 12, de 10 de agosto de 1998), que “a radicalização da violência social no Brasil não poderia deixar de ter sua expressão igualmente violenta e radical na música brasileira: o

Racionais MC”. O jornalista faz, ainda, um comparativo entre o papel do Racionais e o de Chico Buarque (nesse último, em especial na década de 60). Segundo afirma, em comum há a ideologia, de esquerda. No entanto, aponta em Chico um componente utópico pouco provável num jovem da periferia paulistana como os que formavam os Racionais. Enquanto Chico, oriundo de uma família de classe média e profundamente intelectualizada, interpreta de forma magistral uma tragédia a que assiste com envolvimento e humanidade, os *rappers* dos Racionais não apenas narram, como também são personagens reais do processo de crescente miséria num país com um índice de desigualdade quase sem igual no mundo. Tanto as letras de Chico quanto as do Racionais apresentam alta qualidade artística, a par das significações políticas e intenções de conscientização que engatilham.

Adverte Righi (2012), contudo, que o tal componente utópico não deveria ser ampliado para toda a obra de Chico Buarque, e ilustra isso com a canção “Geni e o zepelim”, na qual o enunciador constata o preconceito e a exclusão em relação à mulher, mas não projeta uma utopia. O pesquisador reflete que o texto de Chico é irônico ao reproduzir o pensamento do senso comum da sociedade, o que se faz presente também no *rap*. Vê-se a utopia ceder lugar a uma visão realista e talvez trágica, na qual a personagem “Geni” estaria condenada à exclusão, metaforizada pelas “pedras”, pedradas e cuspidas como sentença por seu ato imoral.

Versos como “seu filho me imita/no meio de vocês/ele é o mais esperto” (“Negro drama”, 2002) e “eu entrei pelo rádio, peguei o seu filho” (“Vida Loka”, 2002) podem problematizar acerca do alcance de público. É inequívoco que o *rap* do Racionais MC’s já é um produto de consumo em variados extratos sociais, bem como outros elementos da cultura *hip-hop*. Marca-se, no entanto, a diferença por meio da forma como essas canções são consumidas em cada caso.

Em termos genéricos, para a periferia, o *rap* funcionaria como veículo de transformação social, de valorização étnico-cultural, de cunho didático-evangelizador; por outro lado, para os jovens das classes mais altas da sociedade, seria ouvido como mais um *hit* de consumo musical, dançante, na moda em casas de shows e mídia massiva, representando um discurso de contestação e de rebeldia. No entanto, o Racionais não renega sua origem no Capão Redondo, o que se revela também uma estratégia mercadológica exitosa. Em seus primeiros

interlocutores, na periferia, o *rap* se fortalece para ser projetado nacional e internacionalmente pela indústria fonográfica.

Usam a linguagem da periferia, impregnada de expressões típicas das comunidades pobres, tentando comunicar-se de modo mais eficaz com o público jovem de baixa renda. As letras das canções fazem um discurso contra a opressão sobre a população marginalizada na periferia e procuram passar uma postura contra a submissão e a miséria. Em geral, as letras de suas canções abordam a realidade das periferias urbanas brasileiras, discutindo o crime, a pobreza, o preconceito étnico e social, as drogas e a consciência política.

4 ALGUNS CÁLICES DE CRIOLO

4.1 BEBENDO DO CÁLICE

A ditadura segue, meu amigo Milton
 A repressão segue, meu amigo Chico
 Me chamam Criolo, o meu berço é o *rap*
 Mas não existem fronteiras pra minha poesia

(CRIOLO DOIDO, “Cálice”, 2010)

Criolo explicita a herança da ditadura na insegurança das ruas e na manutenção das desigualdades. Por essa via, atualiza uma canção emblemática do protesto contra o regime militar (VILLAÇA, 24 mai. 2014). Segundo o crítico, isso traça para o *rap* um caminho diverso do rompimento com uma classe média que apoiou esta ditadura em marchas pela Família. Alinha-se com a outra parcela desta mesma classe média, a que sacrificou seus filhos numa luta armada sem esperança. Independente de concordar ou não com a visão de Tulio Villaça, a concatenação de seus argumentos se põe plausível, segue raciocínio coerente:

A classe C, Nova Classe Média, ou seja o nome que receba dos sociólogos, a parcela da população brasileira que nos últimos 10 anos ascendeu ligeiramente com as políticas afirmativas, o aumento real do salário mínimo e a expansão do emprego, ao tornar-se mercado, leva a música do gueto de onde veio a novos lugares (VILLAÇA, 24 mai. 2014).

Como argumenta o crítico, essas transformações sociais seguem em consonância com mudanças estéticas e musicais. Aproximar a música que representa esta parcela da população da voz institucionalizada inclui mimeses e reconhecimentos. De Racionais a Emicida, o foco está no discurso proferido de modo ligeiro. Se os Racionais se apresentam como os bardos do submundo, Emicida, sem negar sua origem, discursa sobre uma gama mais variada de assuntos, e a sonoridade geral propõe-se a acompanhamentos mais suaves.

Em artigo intitulado “Notas sobre ‘Cálice’ (2010, 1973, 1978, 2011)”, publicado em 2014 pela Música Brasileira em Revista, o pesquisador Walter Garcia discute a

forma artística e a atuação mercadológica da canção “Cálice” (Gilberto Gil/ Chico Buarque), em 1973 e em 1978; do vídeo *Criolo Doido – Cálice*, de 2010; e da canção “Rap de Cálice” (Chico Buarque), de 2011. Recursos musicais e poéticos de “Cálice” (Criolo) e de “Rap de Cálice” (Chico), bem como as relações entre esses recursos e aspectos de forte relevância das atuações de Chico, Gil, Milton e Criolo no mercado são postos à interpretação considerando-se o processo histórico brasileiro na década de 1970 e também nos últimos anos.

Descrita como se se assemelhasse muito a um improviso em meio a uma situação cotidiana, a cena registrada em *Criolo Doido – Cálice* remete a um dia qualquer, enquanto se escolhe o que comer, beber, consumir, e os versos são entoados em tom casual e sem acompanhamento instrumental. Walter Garcia elenca uma série de elementos performativos que, somados à *performance* do rapper, ajudam para a construção da verossimilhança tangente ao improviso do vídeo *Criolo Doido – Cálice*:

- o tempo do vídeo (1:26);
- a locação;
- os movimentos de câmera;
- a atuação do funcionário.

Garcia detalha que tais movimentos de câmera se restringem a nos aproximar, ora mais, ora menos, do rosto do *rapper*, a girar lentamente para a direita ou para a esquerda. Exibem Criolo em primeiro plano, a lanchonete metonimicamente enquadrada, o que reitera o caráter circunstancial do lugar e da situação. Do funcionário, é a aba do boné que mais denuncia sua presença ali; este serve o *rapper* e para ele dirigem-se alguns versos. A atuação dessa figura silenciosa, que ignora o *rapper*, tem contribuição na sensação de improviso que o vídeo nos transmite. Assemelha-se a gravações de imagens casuais captadas em celular, o que evocaria afinidade com versos improvisados e com a veiculação no *YouTube*. Além disso, ainda há os ruídos do trânsito, que adentram supostamente pela porta do estabelecimento, aberto para a rua.

O referido vídeo condensa alguns dados da formação poética e musical do *rapper*, e isso recria e potencializa experiências tanto de Kleber Cavalcante Gomes

quanto de um grande número de jovens que habitam nas periferias das grandes cidades brasileiras:

- a) no âmbito da cultura Hip Hop, as batalhas de *freestyle*, eventos em que MC's duelam improvisando versos;
- b) ainda no âmbito do Hip Hop, a “ideia da veracidade, do seja você mesmo” (PIMENTEL, 2007, p. 119); tal ideia leva à expressão musicada da dor (NOGUEIRA, 23 set. 2011), bem como do pensamento sobre “a sua realidade em sua cidade”, tendo o rapper vivido, desde cedo, “em um ambiente extremamente hostil, no extremo sul da Zona Sul de São Paulo” (PRETO, 2013, p. 10-11);
- c) a recitação de poemas e de letras de canções nos saraus literários, eventos que têm como marco inicial os encontros da Cooperifa, desde outubro de 2001, e que, aumentando de número “em todas as regiões de São Paulo” e publicando coletâneas, se constituem num amplo espaço de desenvolvimento e de consolidação da Literatura Periférica a partir de 2005 (LEITE, 2014);
- d) a MPB que, desde criança, Kleber ouviu cantarolada por “seus pais e vizinhos” (NISHIMURA, 2013, p. 21) (GARCIA, 2014, p. 136-137).

Em uma análise objetiva e clara, Garcia sintetiza que pensamento e musicalidade se equilibram para recriar e criticar a realidade cotidiana. No vídeo, o olhar do *rapper* se projeta para o alto quando o refrão é repetido, e isso precisa o efeito de prece do trecho, que não só sintetiza o sofrimento, como também estende o relato e a crítica de uma situação sócio-histórica denunciada na ocasião. No refrão de Gilberto Gil e de Chico Buarque, uma prece estilizada (“Pai, afasta de mim esse cálice”), também relatava e criticava a censura e a tortura.

No Cálice de Criolo, não se dispensam gírias como *fritar*, ato de consumir crack; *brisa*, efeito gerado por consumo de entorpecentes; *biqueira*, pontos de comércio de drogas ilícitas; *biate*, adaptação do inglês *bitch*. Por essa via, a crônica se constrói com a oralidade dos lugares e dos confrontos narrados. Entre a primeira e a segunda estrofes, ocorre contraposição entre, respectivamente, a barbárie da violência e o *esforço civilizatório* (termo cunhado por Maria Rita Kehl) dos saraus literários, ao qual a cultura e a educação institucionalizadas tentariam impor o silêncio como resposta.

Quando o *rapper* se dirige a Milton e a Chico, retoma tanto o título de outra canção de Chico Buarque, “Meu caro amigo” (em parceria com Francis Hime), quanto o quase homônimo LP de 1976, *Meus caros amigos*, em que a canção aparece. Nem adulação nem desprezo. Nem confronto propriamente.

Segundo o pesquisador, há mais um aviso, pois se entende que o tom da obra atual de ambos os compositores, que não fala do autoritarismo, que se mantém. É inegável que o poder de crítica da MPB tradicional se enfraqueceu desde a década de 1980 quanto à sua abordagem ou mesmo seu impacto para tratar das violências que acometem a sociedade brasileira. Apesar disso, *Criolo Doido – Cálice* torna-se importante marco para evidenciar o rap legitimando a MPB como matéria-prima de culturas das periferias, o que de algum modo soa como atualização, quando não uma chamada à ativa. O vídeo, contudo, não se exclui de ser homenagem do *rapper* a Milton e a Chico. E foi exatamente a essa camada de homenagem que Chico Buarque respondeu com “Rap de Cálice”, composição que incluiu na sua turnê de 2011, “Na carreira”, e no DVD resultante dela (2012).

Pontua-se o fato de que “o rap da rapaziada” se refira a um clube. Como é empiricamente sabido, candidatos a frequentar clubes devem ser aceitos por seus sócios. Chico Buarque reconhece que necessitou ser aceito em um lugar social alheio, onde também se produzem canções com alta elaboração estética. Em seu próprio campo, Chico, com elegância, retribui, cita a sua composição “Paratodos” (1993) e legitima Criolo. Via de mão dupla. Como contribui Villaça, “no fundo é pura bobagem especular quem absorve quem aqui, não se trata disso”. Ele continua, ao afirmar que se trata de notar que “o rap não chegou para ficar, mas que já está aí há muito tempo, e agora amplia sua liberdade para ser o que quiser” (VILLAÇA, 24 mai. 2014).

Por décadas, em circuitos mais alternativos, mas sempre com vigor, o futuro do rap é difícil de ser previsto. A história da MPB, desde sua gênese, tem se estabelecido como processo de contínuo de alargar fronteiras, receber de modo gradativo novos paradigmas. Essa aproximação não implica em descaracterização do rap, embora se preveja sua exploração comercial, como se deu com outros gêneros, o que não exclui a manutenção de grandes criadores, tornados tradicionais, e seu público.

Justifica Walter Garcia, em diálogo com Marcia Tosta Dias (2008), que é certo que a cotação da MPB vem caindo, mas isso não denota que tenha declinado do papel de principal selo de qualidade da canção popular brasileira (GARCIA, 2014, p. 143). Nos anos 2000, por exemplo, os novos CDs de Chico Buarque e os DVDs com registros de suas turnês começaram a ser lançados pela Biscoito Fino e não por

uma transnacional de enorme impacto de mercado. Atualmente, o mercado fonográfico hegemônico não oculta que os seus objetivos se voltam para o lucro: a *repetição sem limites do sempre igual da indústria cultural* está posta sem pudor ao público. Selecionar cantores e cantoras se tornou espetáculo glamoroso, em meio à distribuição de prêmios e de humilhações, alavancando os tradicionais shows de calouros a outro patamar. Enquanto as pequenas gravadoras investem no *marketing* dirigido e em ações localizadas, as grandes empresas de música gravada enredam parceiros e interesses para garantir exposição em espaços privilegiados da grande mídia, como programas de rádio e de TV, novelas, publicidade etc. (DIAS, 2008, p. 186; 192). E por isso ainda é relevante e valoroso ser aceito no clube da MPB, em especial quando se é apresentado por Chico Buarque.

Alerta o crítico, ao final do artigo, que à crônica da ditadura e da repressão atuais, a composição de Chico (“Rap de Cálice”) não responde. Em tom de crítica ácida e sutil, Garcia provoca: “No show da MPB, os versos de Criolo nem sintetizam sofrimento nem relatam ou criticam o cotidiano das periferias urbanas: os versos do ‘refrão doído’ (repare-se no ótimo artesanato de Chico) são as ótimas referências de um ‘jovem artista’” (GARCIA, 2014, p. 144).

4.2 CRIOLO E VINICIUS DE MORAES: CONTATO POR *PERFORMANCE*

Em outro trabalho, “A vez do *rap* no morro: os *rappers* relendo as canções de Vinicius de Moraes”, a pesquisadora Isabela Moraes se propôs a ler criticamente versões das canções “O morro não tem vez”, “Samba da Bênção” e “Canto de Ossanha”, de Vinicius de Moraes, pelos *rappers* Criolo, Rael da Rima e Terra Preta, no programa exibido pela Rede Globo, *Som Brasil*, em 2007. As releituras em questão suscitam sentidos inéditos, que permitem também a aparição de novos valores por meio da mudança de gênero musical, entoação, bem como das rimas e intervenções dos *rappers*. Em suma, há a ressignificação das canções para o contexto sócio-histórico contemporâneo.

Na canção “O morro não tem vez”, escrita por Vinicius em parceria com Tom Jobim, o título anuncia que não prima pela leveza da lírica apaixonada da Bossa

Nova, predominante na época (anos 1950-60), situando-se mais próxima do que comumente se denomina como música de protesto. Sertão, morro, malandros, operários, camponeses estrelam as narrativas ditas engajadas com a crítica social brasileira desde os anos 1950. Seguindo a leitura de Isabela Morais, nota-se, nesse caso, que o eu lírico da canção não é um habitante do morro e nem se dirige aos habitantes de lá, mas sim a uma outra classe. Não se fala “ao povo”, mas “sobre o povo” para a sua própria classe, quando não para um espectro mais geral de classes dominantes. O verso “quando derem vez ao morro toda a cidade vai cantar” sublinha a importância da música nos discursos sobre o morro. O livro organizado por Alba Maria Zaluar e Marcos Alvito Pereira de Souza, *Um Século de Favela* (2004), demonstra como, ao longo do século XX paulatinamente vai se constituindo nas letras das canções populares uma identificação entre morro, favela, samba e escola de samba, com música e dança reforçando laços de pertencimento, solidariedade e amizade entre os moradores.

Focando agora na versão dos *rappers*, o ritmo é a batida do *rap*, o que já informa outra entoação na canção. Menos melódica. Mais falada, citada. A harmonia e os arranjos deixam a canção com atmosfera mais tensa e séria. Quem canta agora, ao contrário, são sujeitos inseridos na realidade do morro, numa espécie de inversão da dicção entoada pelo eu lírico da versão original. Pensando na questão da representação, tal qual a trabalha Regina Dalcastagnè, tem-se aqui uma quebra do paradigma predominante na representação do discurso dos marginalizados que, deixando de ser feito por vozes mais autorizadas, passa a ser produzido por eles próprios (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17) Desse modo, menciona-se a violência policial vivenciada no cotidiano. Sem ser discurso pessimista, a mensagem é que seja possível mudar a situação, “virar o jogo”. Evidencia-se o orgulho do pertencimento a um lugar, à periferia, identificada com o morro. Reitera-se o mesmo orgulho cantado pelos sambistas do morro. Nesta versão, morro: tanto a favela quanto a periferia em geral. Criolo enfatiza a atmosfera pesada e não idealizada do morro, cuja situação é posta como sintomática e reversível. Os três cantam juntos “*Morro!*”, o que frisa o orgulho dessa condição.

“Samba da Bênção”, uma homenagem ao samba, é a primeira canção de Vinicius de Moraes em parceria com Baden Powell a ser apresentada no programa. Composta em 1962, ano do encontro dos parceiros, faz parte da primeira leva de canções da

dupla e antecipa elementos de uma futura coletânea, os Afro Sambas. Vinicius de Moraes mescla a lírica da canção com a sua poesia. Entre um verso e outro cantado, recita algumas rimas, como a receita da mulher amada, o desejo de aproveitar a vida e enfim a louvação e o pedido de bênção aos sambistas desde a geração de Sinhô, aos sambistas do Estácio, à geração de 1930, aos contemporâneos, como Tom Jobim e ao próprio Baden Powell. Na primeira estrofe, enfatiza a ambivalência do samba: não deve ser feito apenas da alegria, mas também de um “bocado de tristeza”. Em seguida, reitera que o samba é “tristeza que balança”, condenando quem faz samba apenas com a alegria, como se fosse piada. Como característico de sua criação poética, na última estrofe, Vinicius de Moraes clama por amor e responde a uma querela dos debates historiográficos da época sobre o samba: o lugar de seu nascimento. Ele arrisca: “Ponha um pouco de amor numa cadência/ E vai ver que ninguém no mundo vence/ A beleza que tem um samba, não/ Porque o samba nasceu lá na Bahia” (MORAES, POWELL, 1966).

A versão apresentada no *Som Brasil* começa com o violão de Marcel Powell homenageando o pai, Baden. Criolo começa a cantar na sequência. Ao fim da primeira estrofe, levanta o dedo indicador para a entrada do DJ e do restante da banda e começa seu *rap*, que é a primeira parte de “Ainda há tempo”, canção de *rap* já citada anteriormente neste trabalho. O enfoque do *rap* de Criolo, segundo Moraes, evoca sentido atualizado para o samba de Vinicius, contemplando tema mais explorado pelo poeta em outra canção, “Marcha da Quarta-feira de Cinzas”, na qual aborda a falta de atenção entre as pessoas (MORAIS, 2012, p. 9). Criolo, como quem atende ao pedido de “ponha um pouco de amor numa cadência”, faz seu *rap* sobre a importância do amor e a indiferença entre as pessoas nas grandes cidades, tema recorrente para o *rapper* em suas narrativas sobre São Paulo e periferias. Criolo dialoga com Vinicius ao tratar o caráter ambivalente do amor, capaz tanto de curar quanto de provocar a dor. A segunda estrofe cantada da versão vinicianiana foi suprimida na versão dos *rappers*. Logo depois da rima de Rael, Criolo retoma a canção no último verso, que dialoga com a rima que ele havia feito: “ponha um pouco de amor numa cadência”.

Das três canções sob análise, “Canto de Ossanha” é sem dúvida a mais regravada, em diversas leituras. Primeira faixa do álbum *Os Afro Sambas* (1966), da dupla Vinicius de Moraes e Baden Powell, a letra da canção sugere movimento.

Uma das características mais marcantes da versão de 1966 é o caráter coletivo da canção, que mantém um diálogo com as formas populares, se utilizando do recurso da “responsividade”: uma voz puxa um verso e o coro responde.

Terra Preta puxa o canto, que os outros dois *rappers* respondem. Nesta versão, a segunda estrofe, tal como em “Samba da Bênção”, também não foi cantada. Após o primeiro refrão, cantado em solo por Rael da Rima, ele e Terra Preta iniciam um diálogo que remete ao ambiente do terreiro e ao orixá e se refere à “mandinga de amor” que só pode ser feita por intermédio de Ossanha. Essa “mandinga de amor” representa uma atitude bastante comum entre uma parcela dos brasileiros que, mesmo devotos de outras religiões, por vezes procuram terreiros de candomblé¹¹, umbanda, jogadores de búzios e benzedeiros em busca de solucionar problemas imediatos. Rael da Rima canta um *rap* relatando a dificuldade em se relacionar seriamente e desorientado diante de mais uma oportunidade de se envolver. A linguagem manipulada pelos *rappers* se distingue de forma clara do tipo de linguagem cunhada por Vinicius de Moraes, e por motivos evidentes: há uma distância de tempo e espaço entre eles, mas não uma distância qualquer. É uma distância de classes e de pertencimento a lugares sociais, e trânsito por diferentes lugares sociais, muito distintos e singulares. Uma característica marcante do discurso dos *rappers* é a utilização da linguagem corrente do ambiente no qual convivem, do qual vêm, como recurso de construção de suas canções de *rap*. É, em si, também forma de transgressão, de determinar um território, marcar uma singularidade, amplificar uma voz. Os *rappers* traduzem os sentidos suscitados pela lírica viciniana (e também powelliana) para a sua percepção contemporânea das relações, como também para a sua linguagem. O discurso sobre a importância dos afetos e a crença na transformação, tão caros a Vinicius, estão presentes também nas falas dos *rappers*.

¹¹ Religião derivada do animismo, original da região das atuais Nigéria e Benin, trazida para o Brasil por africanos escravizados e aqui estabelecida, na qual sacerdotes e adeptos encenam, em cerimônias públicas e privadas, uma convivência com forças da natureza e ancestrais.

4.3 “CRIOLO E A CANÇÃO PÓS-UTÓPICA”

A sigla MPB continua se redimensionando e Criolo se torna significativo para pensar as mudanças que envolvem a abrangência do termo. Em *Ainda Há Tempo* (2006), o *rapper* faz referências a si mesmo, recurso comum no *rap*, como nas canções “É o teste” e “Demorô”. Há muitos versos que constroem pontes com o autor, sem buscar a referência direta, por uma pretensa transparência da linguagem com o objetivo de valorizar um discurso político. A partir de *Nó na Orelha* (2011), a subjetividade de Criolo passa a ser mais múltipla, indiciada pela presença de outros estilos musicais. Entre o primeiro álbum e os subsequentes, inclusive, há mudança significativa do *rapper* em relação à palavra cantada. A canção mantém forte cunho político, mas agora com outros procedimentos, distintos dos encontrados nos repertórios de *rap* brasileiro ligado ao movimento *hip-hop*. O alcance midiático aumenta, a poesia passa a transitar entre a construção de múltiplas subjetividades, bem como aumenta a recorrência a um sujeito que cresceu no cotidiano da região periférica de São Paulo, Grajaú. No trabalho “Criolo e a canção pós-utópica” (2015), do qual se parafraseiam as informações desta parte, o pesquisador Alexandre Carvalho Pitta se refere a Criolo também pelo título de cancionista.

Para tal, utiliza a análise da canção “Cartão de Visita”, do álbum *Convoque seu Buda* (2014). No início, o som de um rádio sendo sintonizado. Nela, fragmentos de outras canções se embaralham e são colocados em reverse. A canção então é iniciada, com clima de balada noturna, remetendo às discotecas dos anos 1970. Esse clima de festa é contraposto ao tom de confronto e ironia do primeiro verso do refrão (“Acha que tá bom, tá mamão, uma festa”), o que abre caminho para compreender a presença de paradoxo por meio de breve e irônica análise socioeconômica. Na 5ª estrofe, retorna o olhar descritivo nos dois primeiros versos, porém o tom coloquial é mais evidente, o que reforça as opressões e paradoxos cantados. Serviçais e patrícios ocupam o mesmo espaço, mas há um abismo separando-os.

A canção “Cartão de Visita” é espaço de criação de Criolo, no intento de singularizar e ressignificar suas experiências, sem utilizar a referencialidade. O uso

de *samples* e citações exemplifica como se constrói uma música de *rap*. Trata-se de vasculhar e reerguer fragmentos e vivências que constroem um sujeito lírico já fraturado, o que é marca do pós-moderno. Em vez de cristalizar um momento a partir da imagem poética. Recorte, apropriação e colagem são formas de colher as ruínas, tomar para si objetos culturais e da sociedade de consumo que circulam, contudo colocados como impróprios para sujeitos sem estilo de letrado.

Criolo convive com os efeitos nefastos do modelo econômico que se estabeleceu durante a ditadura e com a democracia neoliberal após os anos de chumbo e consolida disparidades sociais já acentuadas nestes tempos. *Rapper* iniciado no final dos anos 1980 em meio ao espaço urbano onde essas problemáticas se chocam, ruínas de um país prometido a todos, mas alcançado por poucos. Identifica-se o viés pós-utópico em sua canção, em duas direções: a de questionar o Brasil-potência em evidência no cancioneiro nacional; a das técnicas para compor suas músicas, associando-o à noção de poema pós-utópico, de Haroldo de Campos. A partir de intertextualidade e estilhaços desse mundo transformado, Criolo promove uma ferida narcísica no Brasil sob a égide da mestiçagem, sustentada pela noção da suposta democracia racial, amparada na promessa de felicidade de um país que evidenciaria isso na harmonia das suas etnias constituintes, com um passado de opressões superado. Violência, racismo e grande número de favelas são transmutados em versos e rimas, numa interlocução entre o local e o global marcantes em seu estilo.

Ele está atrelado a essa tradição de ruptura, em que a criação implica consumo e crítica. Como metáfora trabalhada pelo pesquisador a partir de “Cartão de Visita” (2014) e “Rádio Criolo” (2006), Criolo é um rádio que possui a capacidade de captar diversas frequências e se constituir a partir dessa atividade. Desde as rádios piratas, de vozes silenciadas e esquecidas pelo *mainstream*, a frequências mais abrangentes da cultura nacional e internacional, Criolo mistura Buda, Xangô, Chandon e SAMU, maracatu, *funk*, *reggae* e *rap*. Tem assim um cancioneiro multifacetado, alinhavado com a perícia de quem tenta fazer das ruínas de sua condição marginal um projeto de autoafirmação e de empoderamento para os que se reconhecem em sua arte.

O *rap*, com o recurso dos *samples*, dessacraliza e se apropria de diversos fragmentos de sons, discursos e melodias. Pensar Criolo como um rádio que sintoniza as frequências circundantes é considerá-lo um consumidor e manejador de diversas linguagens. O DJ, ao samplear canções da MPB, e o *rapper*, ao trabalhar tematicamente, geralmente em paródia, sobre esses *samples* ou sobre os poetas consagrados pelo cânone nacional, atuam como críticos da cultura e da sociedade, e críticos da lírica e da canção brasileira. Utilizam a criação como espaço de discussão.

Exemplos da postura crítica de Criolo não faltam. Menciona o pesquisador Pitta o trecho da entrevista da Ponte Jornalismo: “a certeza na quebrada é que você vai ser nada” (PITTA, 2015, p. 11) ou ainda a canção “Sangue no cais”, em homenagem ao movimento Ocupe Estelita, que defende a ocupação pública de uma área nas margens do rio Capibaribe, em Recife-PE, feita com batida de *funk* mesclada com uma harmonia construída para sustentar uma tensão, o que condiz com o viés crítico da letra. Santuza Cambraia Naves (2010) afirma que a canção popular suplantou o teatro, o cinema e as artes plásticas como espaço para debates estéticos e culturais. Compositores populares, de modo análogo aos músicos modernistas como Heitor Villa-Lobos, passaram a comentar aspectos da vida, do político e do cultural, estabelecendo-se como formadores de opinião. O compositor assume a identidade de intelectual a partir do embaralhamento de materiais culturais, abandonando a dicotomia cultura erudita/popular. Isso ganha contornos mais firmes a partir dos anos 1960, em especial na canção popular. José Miguel Wisnik (2004) indica que o saber poético-musical da canção brasileira proporciona um aprender com o corpo e a desconstrução do considerado ser intelectual.

4.4 CANÇÃO E *RAP*, CANÇÃO DE *RAP*, CANÇÃO DE *RAPPER*

Em meados dos anos 1960, a concepção de Música Popular Brasileira (MPB) surge entre músicos populares, artistas de outras áreas e intelectuais esquerdistas, alguns oriundos do Centro Popular de Cultura (CPC), criado em 1961 por estudantes vinculados à União Nacional dos Estudantes (UNE) e fechado em 1964, com o golpe

militar. Orientada à perspectiva predominante entre os intelectuais da cultura da época, a sigla MPB relacionava-se com a criação de uma linguagem artística em consonância com o ideal de brasilidade e amparada nas manifestações culturais dos segmentos populares. A valorização do nacional criou certa ambivalência: por um lado, não se registaram restrições à fórmula “bossa-novista” de estilizar o samba por informações musicais estrangeiras, como o *cool jazz*; por outro, ascendeu uma rejeição notável às manifestações do rock norte-americano em terras brasileiras como a Jovem Guarda.

Concepções como “nacional” e “popular”, tal qual trabalhadas pela MPB, retomaram certo ideal modernista de Mário de Andrade, de “costurar” o Brasil pelo caminho da música. Para Mário, tratava-se de alimentar a música erudita pelo “populário”, canções populares ou folclóricas não cooptadas pelo processo de modernização. Por isso, na interpretação de Naves, o que os compositores da geração pós-bossa-nova fazem é atualizar tal projeto musical modernista (NAVES, 2006, ago. 2006). A canção nem sempre foi utilizada como veículo para propagar programas doutrinários, uma vez que predominava entre os músicos um cuidado muito grande com a elaboração formal. Não se pode limitar, portanto, a canção da MPB dos anos de 1960 à música de protesto. A afirmação de que a música engajada se preocupava com a mensagem em detrimento da forma não procede, afinal a MPB primava pelo preciosismo prosódico: letra e música em interação equilibrada. O compositor popular eximia-se de fazer discursos politizados de sentido literal, já que os aspectos musicais e poéticos da canção remetiam a segmentos populares numa “atitude” política. “Ponteio”, vencedora do III Festival da TV Record de 1967, entre outras composições de Edu Lobo, em parceria com José Carlos Capinam, é representativa desse tipo de procedimento.

A sigla MPB permanece familiar, embora tenha tido seu significado modificado com o passar das décadas, desde os anos 1960. Encontramo-la nas lojas de produtos musicais, no rádio, na televisão, nos títulos de *playlists* de páginas virtuais, citações em resenhas de jornais e blogs, só a exemplo. Fato é que a MPB divide em tempos atuais o cenário musical com várias outras musicalidades, como também fato é que outras ideias relativas à cultura têm se popularizado e informam, em linhas gerais, outras musicalidades. Fundamentada na concepção modernista das “três raças” em termos culturais, pressupondo uma musicalidade que resulta do

encontro de informações europeias, africanas e indígenas, a MPB convive com sonoridades que negam frontalmente esse postulado. A exemplo disso, a corrente tradicional do *rap* representada pelo Racionais MC's se orienta por uma redefinição de nacionalidade, não se confunde com os limites geográficos do Estado-nação e não afirma a miscigenação em termos culturais, mas sim o fortalecimento da etnia negra. Reforçam-se, dentro desse estilo, identidades cuja ancestralidade é atribuída a povos de localidades diferentes, criando-se um mapeamento alternativo e que obedece ao um corte transversal no planeta, privilegiando redutos negros dos Estados Unidos, do Caribe, da África e do Brasil, principalmente os periféricos. Em outras vertentes do *rap*, como aconteceu com roqueiros brasileiros dos anos 1980, relaciona-se intimamente com a MPB, o que significa, de certa maneira, a troca de uma doutrina por outra: em lugar da bandeira da negritude, a volta do ideal da mestiçagem. Se Marcelo D2 realiza um casamento do *rap* com o samba e a bossa nova, há uma série de experiências, no Brasil, de junção do *rap* com a MPB, na qual Criolo pode ser considerado um exemplo caro.

Na oposição entre os estudiosos José Ramos Tinhorão e José Miguel Wisnik, que se manifesta em muitos pontos no campo de crítica da música popular, houve uma tensão importante, em relação ao *rap*, que pode ser útil para se continuar na questão da discussão acerca de *rap* e canção, canção de *rap*. Num apelo nacionalista e idealizador da pureza da cultura popular, Tinhorão foi, como de costume, incisivo na afirmação de que não se tinha necessidade de se produzir *rap*, já que existiam o cordel, a embolada e o repente (WISNIK, 2004, p. 332). Contraditório, já que o historiador musical valoriza o *rap* em entrevista concedida à revista *Época*, em 2004. Wisnik afirma, a partir do episódio, que se considera, além de maior conhecedor do crítico, o responsável pela única alteração substancial das ideias do historiador desde o início de suas críticas na década de 1960, por demonstrar para ele a riqueza do *rap* brasileiro (WISNIK, 2004, p. 333).

Chico Buarque, o autor da declaração de que a canção havia chegado ao fim, porque não se tem visto mais repercussão do cancionário tradicional, ainda aponta o *rap*, termo de rasura do discurso de Tinhorão, como sinal da negação da canção como tradicionalmente conhecida, estando ela plasmada e aprisionada no século passado. O que se vem questionando, de fato, são o esgotamento formal e o deslocamento da função da canção, num contexto em que são modificados os

aspectos culturais, ideológicos e até técnicos. A entrevista de Chico Buarque, cujo título é “Chico contra o cinismo”, foi concedida a Fernando de Barros e Silva para o *Jornal Folha de São Paulo* em 26 de dezembro de 2004. O compositor debateria novamente o assunto, mas sem muitos acréscimos importantes em relação à entrevista para a *Folha* na série de DVDs, mais especificamente o número 7 (na parte dos extras, no tópico *Chico fala*) produzida por Roberto de Oliveira, sobre a obra de Chico Buarque lançada em 2005. O assunto ainda foi discutido por Francisco Bosco, em seu texto “Cinema-canção”, publicado no livro *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*, em 2007, e no ensaio “Cancionistas invisíveis”, de Luiz Tatit.

Tatit defende ser um equívoco postular que o *rap* está tirando o espaço da canção, argumentando que nada seja potencialmente radical como canção tal qual uma fala explícita que neutraliza oscilações românticas da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria-prima (TATIT, 2007, p. 231). Ao tratar o *rap* como canção, o contexto musical ganha vitalidade com esse gênero corrosivo e cortante. Contudo, como lembra o jornalista Fernando de Barros e Silva, tomar o fim da canção ao pé da letra parece tão equivocados quanto imaginar, em outro extremo, que se está diante de um mero artifício retórico (SILVA, nov. 2009). Em abordagem comparativa, ele reforça a ideia de que o argumento de Tatit oscila entre a platidão, na direção de que o *rap* também é canção, e a satisfação, na de que a canção continua seu percurso com viço. Se é apontado Tinhorão como pensador grosseiro, Tatit deve sê-lo como fino demais. O fim da canção deixa de ser um problema de inscrição pertinente no presente, tanto se for tomado como fato consumado (Tinhorão) quanto como quimera (Tatit).

Sem corroborar as perspectivas negativas em relação à vitalidade da canção, Wisnik, de forma didática, numa série de aulas-show¹², afirmou que, se a palavra cantada encontra-se em todas as culturas e se mostra tão universal quanto a língua, não se há de decretar a morte da canção (WISNIK, 2009). Ao mencionar o *rap*, gênero rítmico e contido em variação melódica, classifica-o como interferência na

¹² Essa série foi gravada pelo Instituto Moreira Salles, que a disponibilizou em seu *site*, em 7 de abril de 2009, com o nome de *O fim da canção*. O parceiro da empreitada foi Arthur Nestrovski, que participa há muito tempo das *performances* com seu violão e apresentando seus conhecimentos teóricos. As aulas que foram gravadas em quatro blocos (Promessa de felicidade, Visões do paraíso, Tropicália e O fim do fim da canção) não têm, segundo Wisnik (2009), o intuito de fazer um panorama da música brasileira, mas sim de dar um mergulho em certos temas históricos relativos à canção.

transformação da canção. Produto importado dos guetos norte-americanos, encontra no cenário brasileiro um espaço marginal, de negros e excluídos para ascender, originando-se assim um novo *rap*. Isso serve para defender que *rap* também é música e que ele não provocou o fim da canção, mas consiste em outra forma de afirmação musical. Em meio a discussões assim, o que se destaca no discurso daqueles que acreditam no desaparecimento da canção é também a negação de outras formas de fazer música, como o *rap*. Este último é de proveniência popular e aos poucos tem sua relevância reconhecida quando se trata de música. Já está esclarecido, ou ao menos defendido de maneira crítica em considerações de pesquisadores renomados como Santuza Cambraia Naves, Luiz Tatit e José Miguel Wisnik. O que tem ocorrido é a expansão das variedades cancionais, não o fim delas.

5 LEITURA DA *PERSONA RAPPER* EM CINCO “CANÇÕES NÃO-RAP”

5.1 BOGOTÁ

Fique atento, irmão, fique atento
 Quando uma pessoa lhe oferece um caminho mais curto
 Quando uma pessoa lhe oferece um caminho mais curto
 Fique atento

(*refrão*)

Vamos embora para Bogotá
 Muambar, muambei
 Vamos cruzar Transamazônica
 Pra levar pra freguês
 Vai ser melhor do que em Pasárgada
 Agradar até o rei

Se você quer amor, chegue aqui
 Se quer esquecer a dor, venha pra cá
 Pois a ilusão é doce como o mel
 E cada um sabe o preço do papel
 Quem tem e de onde vem
 És qualité no exterior

(*repete-se o refrão*)

Desde pequeno sabe o que é isso:
 No fio da navalha, brincar no precipício
 A vida e a morte, escolha seu troféu
 Pois cada um sabe o preço do papel
 Quem tem e de onde vem
 És qualité no exterior

(*repete-se o refrão 2X*)

Muambar, muambei
 Pra levar pra freguês
 Agradar até o rei

É a primeira faixa do álbum e começa a justificar o nó na orelha anunciado no título, pois quebra-se a expectativa de tratar-se de um álbum de canções de *rap* exclusivamente. Enquanto sonoridade, há referências musicais de *soul*, de *afrobeat*¹³ nigeriano, com presença marcante de trompetes e percussões, além de ser uma canção dançante, rítmica, remetendo também ao formato típico do

¹³ Gênero musical e movimento cultural criado por Fela Kuti, na Nigéria (África), nos anos 70. Tem como base a percussão africana, com ricas improvisações e identidade contemporânea, mesclando música *yoruba* com *jazz*, *highlife* e *funk*, em uma marcante presença de vocais.

guitarreado nortista. Em leitura mais ousada de referenciais estéticos, pode-se cotejá-la com as batidas do Funk Como Le Gusta. Nota-se a opção por construir o arranjo calcado na sonoridade de banda em vez de uma progressão feita por DJ na versão do álbum. Pode-se afirmar, face a este conjunto, que se trata de uma “música negra de mestiço”, fiel ao espírito de construção pós-moderno com que Criolo produz suas canções. Já nos versos iniciais cantados pelo artista, fica exposta a sua indignação do artista com a escancarada rota do tráfico internacional de drogas (“Vamos cruzar Transamazônica / para levar pra freguês”) e com as nefastas consequências do uso de drogas sobre os sujeitos. Fala-se de “muambas”, toneladas de drogas e armas que são traficadas todos os dias no país, e insiste-se mesmo assim em culpabilizar aquele moleque na rua por crimes (“Desde pequeno sabe o que é isso: / No fio da navalha, brincar no precipício”), sem perspectivas para um futuro promissor a longo prazo, por sua condição de vulnerabilidade social.

O eu-lírico, a voz que conduz a canção, pendula entre um aliciador para o mercado do tráfico e o nômade da periferia que vê no comércio de drogas oportunidades. E ambas podem ser sintetizadas numa única voz-poética de fato, e que pode ser sintetizada nos sagazes versos reiteradamente cantados ao longo da canção, “Muambar, muambei”. No entanto, antes de iniciar essa personagem que alicia, predominante nos versos, há uma estrofe de introdução que possui uma dicção quase que de orientação, em tom pedagógico (“Fique atento, irmão, fique atento / Quando uma pessoa lhe oferece um caminho mais curto”), alertando sobre os perigos dos caminhos fáceis. Ora, essa pedagogia da rua é algo marcante para o entoador da canção, uma vez que Criolo trabalhou como educador social por mais de um punhado de anos, como se viu. A sonoridade dançante exemplifica a ideia acerca de convites tentadores. Esse tom pedagógico também encontra reflexo entre os *raps* produzidos dentro do contexto *hip-hop*, já que, além de valorizar sua identidade com sujeito periférico, também tem outro papel, que é o da conscientização para caminhos mais exitosos, e nisso combatem de forma poética a trilha que muitos manos seguem pelo tráfico e o consumo de drogas ilícitas. E isso aponta para uma possível alusão ao Racionais MC’s, que tem construído muito de suas canções de *rap* nessa seara temática, influenciando declaradamente na obra de Criolo, como é o caso aqui.

É constatável, ao longo da audição da canção, a presença contundente de verbos em modo imperativo. No início, “fique atento” (em que se pode ouvir ressoar a voz do educador social, do orientador) serve como alerta para o que será sedutoramente apresentado depois pela voz que convida a criança, o parente, a esposa a seguir o mesmo caminho; aí os verbos ganham tom de convite. Enfim, numa atitude didática, Criolo exemplifica, como personagem, o tipo de perigo cifrado naquelas palavras cantadas. Para potencializar isso, constrói uma série de imagens com o intuito de tratar o convidado (da periferia) como sobrevivente e para potencializar esse caráter de margem da sociedade: alguém que precisa sobreviver no inferno (numa licença intertextual a Racionais). Referências definitivas relacionadas às drogas vêm por palavras como “caminho mais curto”, “levar pra freguês”, “a ilusão é doce como o mel”, “preço do papel”, sendo papel ambíguo na contiguidade com os versos seguintes: “Todo mundo sabe o preço do papel/quem tem e de onde vem”. Papel, no caso, seria a cocaína/LSD. Mas em outra possibilidade de leitura, também o lugar no mundo, sua função, sua sina.

Quanto ao registro linguístico mais formal adotado por Criolo, permite-se reforçar o tom conscientizador como se numa abordagem na rua, numa posição de orientador. É o registro que, unido a um diálogo com a tradição literária (como na referência a Manuel Bandeira), permite fazer analogia também à sedução dos prazeres ofertados pelas drogas.

O *rapper* se inscreve como *persona* também ao trazer nesta canção que introduz o álbum inequívoca influência de sonoridades afros, ligadas à identidade transnacional cantada por *rappers*, acionando, pelo viés musical, sua negritude, já evidente no pseudônimo Criolo. Cruzar fronteiras também é imagem importante dessa canção que consegue antecipar o que se seguirá no álbum, o cruzamento de fronteiras, levando e trazendo referências.

Há intertextualidade com o poema "Vou-me embora pra Pasárgada", de Manuel Bandeira; e está na comparação de Bogotá, capital da Colômbia e lugar conhecido por sua produção de drogas, com Pasárgada, na antiga Pérsia. A voz-personagem da canção convida à ida para Bogotá, e ainda diz que será melhor do que Pasárgada (Bandeira: “Vou-me embora pra Pasárgada / Lá sou amigo do rei”; Criolo: “Vai ser melhor do que em Pasárgada / Agradar até o rei”), pois além de ser

amigo do rei, há a possibilidade de agradá-lo com o que irá “muambar”. Outra associação é sobre os prazeres que Manuel Bandeira descreve que encontrará em Pasárgada (“Tem alcaloide à vontade”) com as ilusões prazerosas que podem ser conseguidas com o produto (LSD) de Bogotá. Amar e esquecer a dor são prazeres oferecidos pelo papel, LSD, pois a droga vem em uma cartela de papel. Além disso, a própria referência à cidade de Bogotá como estigma de mercado de drogas é temática do tipo que se é tocada por *rappers*: esses que desconstroem estigmas sociais o tempo todo, em postura crítica perante o outro e, felizmente, em autocrítica.

5.2 NÃO EXISTE AMOR EM SP

Não existe amor em SP
 Um labirinto místico
 Onde os grafites gritam
 Não dá pra descrever
 Numa linda frase
 De um postal tão doce
 Cuidado com doce
 São Paulo é um buquê
 Buquês são flores mortas
 Num lindo arranjo
 Arranjo lindo feito pra você.

Não existe amor em SP
 Os bares estão cheios
 De almas tão vazias
 A ganância vibra
 A vaidade excita
 Devolva a minha vida
 E morra afogada
 Em seu próprio mar de fel
 Aqui ninguém vai pro céu.

Não precisa morrer pra ver Deus
 Não precisa sofrer pra saber o que é melhor pra você
 Encontro tuas nuvens
 Em cada escombro, em cada esquina
 Me dê um gole de vida
 Não precisa morrer pra ver Deus.

Na canção “Não Existe Amor em SP”, onde se encontram citações de grafite, labirintos, postal, drogas, morte simbólica, todas elas ligadas ao universo paulistano, tem-se uma provocativa interlocução entre o *rap* e a música *pop*. Já nos primeiros

acordes, ritmicamente marcados pelas batidas características do gênero *rap*, ouve-se a voz de Criolo praticamente escandir os versos “Não / existe amor / em”, quase falados (como no *rap*), para, em seguida, entoar “SP” de forma melódica e acompanhado por um teclado eletrônico que, doravante, conferirá à canção um tom de balada *pop*. O próprio fato de dizer que não existe amor naquela cidade, mas cantado seu nome de forma absolutamente passional, resulta num inteligente recurso à ironia, como se o ouvinte fosse obrigado a se confrontar aquela com sua própria visão de São Paulo e avaliar se ela é ou não amorosa. Mais uma forma de hibridização entre gêneros musicais, tão comum no cancionário do *rapper* paulistano.

A canção seguirá numa fina poesia acerca da automação dos relacionamentos sociais e afetivos na maior metrópole do Brasil. O amor está naquilo que as pessoas têm vergonha de ver (“Numa linda frase / de um postal tão doce”), na delicadeza. Não na cidade, nas prioridades do sistema. Canta-se sobre o abismo entre a cidade e as pessoas, sobre a solidão de viver entre milhões de desconhecidos. Denúncias, protestos, crônicas e relatos: inspirações.

Imagem de cartão postal, a cidade se impõe intocável, impenetrável em sua faceta bizarra e violenta, onde revela o que de pior pode existir, mas dentro de uma aparência suave, delicada e singela como um buquê. A diversos discursos e cenários trágicos, a canção, num plano multissensorial, remete o ouvinte ao misturar o belo e o feio da capital. Faz refletir sobre a imensidão de sentimentos oprimidos, vingativos, e a violência. A ideologia no discurso conota indignação. Cidade posta como espaço do perigo, onde se mata e se morre, representação comum no *rap* engajado.

Se há um elemento que inscreve de modo contundente e irrevogável uma *persona rapper* nuançada dentro da voz-personagem do cidadão paulistano que canta sua cidade-aldeia é a referência à arte grafite no terceiro verso, “onde os grafites gritam”. E não é à toa que a canção deixa aquela sensação de colagens de versos saídos de muros da metrópole, porque a canção parece uma leitura centrípeta de diversos grafites, que nela ganham voz, melodia, melancolia, gravidade, rompem o silêncio. “São Paulo é um buquê”, “Não existe amor SP”, “Aqui

ninguém vai pro céu”: versos assim poderiam muito bem estar grafitados, ou se preferir o termo mais “ilegal”, pichados, em qualquer muro de São Paulo.

Dá-se voz ao silenciamento que mortifica a cidade na apatia morna do dia a dia agitado e cosmopolita, que por consequência inviabiliza o lado humano das relações, seus medos e angústias, suas alegrias e beleza. E o tema da invisibilidade social parece se conectar com o universo temático do *rap*, em sua busca do ascender de vozes.

Acerca da imagem do buquê, enfim, São Paulo é metaforizada como arranjo de flores mortas para seus moradores, uma cidade que tem beleza em sua construção, imponência, efervescência diária, sempre muito movimentada, mas perdendo o seu sentido para quem ali habita. Nesta canção, a inscrição da *persona rapper* se garante também pelo tom crítico como observa a sociedade (“Os bares estão cheios de almas tão vazias / A ganância vibra, a vaidade excita”), especialmente, como é o caso do *rap*, do lugar, da comunidade onde vive. Nesta perspectiva de leitura, compreender que Criolo expande sua busca por pertencimento a um lócus maior é significativa também quando se pensa um álbum que se expande a novos públicos e a outras estéticas musicais além do *rap*. Não se restringe mais ao bairrismo crítico ao Grajaú, mas a São Paulo, procurando identificação com o ambiente do qual faz parte, buscando relação entre conteúdo e continente. Não se põe melhor, nem pior que pessoas de outros nichos, mas percebe que precisa dar significado àquele lugar, que precisa olhar para o lugar e tratá-lo criticamente como sua casa, e criticá-lo desse olhar legítimo. Há amor contido na voz doce e melancólica que entoa. Num tom de crítica, nivelam-se angústias pelo crivo da espiritualidade cristã quando imposta uma voz mais grave na palavra “céu”, bem como assevera em “Não precisa morrer pra ver Deus”. Outro céu também é referido subliminarmente ao citar “nuvens”, encontradas nas brechas da selva de pedras.

A religiosidade é referência recorrente do *rap*, principalmente do de Criolo, como em “Ainda Há Tempo”, onde se usa uma dicção muito parecida com a de pastores evangélicos. A recorrência à figura de Deus ajuda na inscrição da *persona rapper* ali, porque em cotejo com outras canções do mesmo álbum, nota-se a diversidade de orientações de fé, como é o caso de “Mariô”, com palavras de

evocação do candomblé (“Ogum adjo ê Mariô”), e “Samba Sambei” que traz pulverizadas perspectivas ideológicas do *rastafári*.¹⁴ É cabível sugerir sincretismo religioso na atitude impressa no álbum, tomada a voz da *persona rapper* como catalisadora dessa pluralidade de influências.

Voltando a atenção aos verbos no imperativo, só ocorrem nos apelos em relação às noções de vida/morte, de abandono da invisibilidade que persiste naquele cartão postal em “devolva minha vida”, “morra afogada”, “me dê um gole de vida”. “Cuidado com doce”, retorna-se aos alertas de Criolo, que já foram apresentados em “Bogotá”. Mas agora é possível sobrepor uma possível autorreferencialidade à canção que se constrói; tudo que parece fácil é duvidoso, a cooptação, a frieza. Doce faz alusão à beleza e, como outras canções do álbum, àquilo que entorpece (de modo mais geral, sugerido como drogas). A beleza entorpece? A beleza é feia? Nos paradoxos a *persona rapper* resvala, camuflada na voz melódica, envolvente, no melodrama, soprada às vezes, mas alertando sobre os perigos da cidade. Não se iluda com a beleza da canção, pois canta coisas duras. Como canção de protesto, pode provocar mal-estar e desconforto em quem não compreende o estilo e as intenções desse tipo criação artística.

5.3 FREGUÊS DA MEIA-NOITE

Meia-noite
Em pleno Largo do Arouche
Em frente ao Mercado das Flores
Há um restaurante francês
E lá te esperei

Meia-noite
Num frio que é um açoite
A confeitaria e seus doces
Sempre vem oferecer
Furta-cor de prazer

¹⁴ Nome que se dá ao movimento religioso que teria surgido na Jamaica na década de 1930. Seus seguidores adoram Haile Selassie, imperador da Etiópia, de 1930 a 1974, e o consideram a manifestação ressurgida de Yahshua (Jesus), sendo, portanto, a reencarnação de Jah (Jehovah ou Deus). Os rastas acreditam serem os verdadeiros filhos de Israel e seu objetivo primordial é o retorno à África. Não identificam o céu como o paraíso, acreditando, em vez disso, que o paraíso fica na terra, invariavelmente na Etiópia.

E não há como negar,
que o prato a se ofertar,
não a faça salivar

Num quartinho de ilusão
Meu cão que não late em vão,
No frio, atrito, meditei
Dessa vez não serei seu freguês.

A quinta faixa, que confirma a maravilhosa diversidade deste disco, é “Freguês Da Meia-Noite”, uma canção abolerada, que poderia ser muito bem sucesso na voz de um cantor como Waldick Soriano para se ficar em um exemplo: é o caso de sua gravação de “Proposta”, de Roberto Carlos. Filiada já em seu nascedouro ao gênero exacerbadamente romântico da música brasileira, a versão de Soriano potencializa a marginalidade do gênero brega, ao conferir à canção de Roberto uma roupagem de bolero, tendo como base um arranjo calcado em teclados e metais que nos remetem, imediatamente, a um clima de cabaré, ambiente por si só boêmio, marginalizado e geralmente destinado ao exercício de amores igualmente boêmios e marginais. A canção de Criolo, por sua vez, apresenta uma grande remissão a esse universo, já que o recurso ao arranjo típico do bolero, com os mesmos metais e programações de teclado eletrônico, promovem a filiação da canção a essa vertente brega e marginal da música brasileira.

A atitude *rap*, contudo, existe ainda aí. “Freguês da Meia-Noite” conta a história de um cidadão dependente químico, que se encontra numa situação de espera, na qual se põe a refletir sobre essa condição, sobre sua capacidade de superação, se é capaz de resistir à tentação. Recorrente, a temática ligada ao universo das drogas vai marcando território ao longo do álbum, bem como a *persona rapper* vai mantendo sua inscrição pela rede semântica que se estabelece.

Em outra camada, porém, há que se considerar o caráter romantizado latente e sugestionado pelo estilo musical escolhido para acompanhar as palavras. “Confeiteira e seus doces” pode remeter à prostituição, à sedução do amor comprado, onde há interferência do dinheiro novamente. É curioso perceber que a recorrência ao belo/feio retorna na canção, inclusive no cenário que contrasta o Mercado de Flores e o restaurante francês com a rua fria, a solidão do indivíduo que na espera sofre em seus pensamentos (“O frio que é um açoite”). Nesta canção, pode-se aprofundar no cotidiano do buquê de flores mortas, como visto em “Não

existe amor em SP”, trazendo uma vida, uma pessoa que sente, que teme, que anseia pelo controle de sua própria vida, como também a mesma pessoa que pode ser amante, sedenta de amor, de relações com outras pessoas e não apenas na relação de clientela com sua musa.

A maior contribuição para a *persona rapper* é a postura de mostrar, em narrativas de personagens anônimos, que as pessoas que vivem a entorpecer-se são mentes pensantes, que se autocriticam, avaliam seus caminhos, vivem dilemas de escolhas que não estão necessariamente ligados ao trabalho; não são apenas números, são vidas. São pessoas enfim com sentimentos e questões que fogem ao coletivo. Serve para desestigmatizar ruas, regiões que são consideradas perigosas também, pois ali é que o sujeito se põe ao exercício da reflexão, tem o momento de pausa necessário para isso. Em qualquer camada de interpretação, nota-se a circulação de personagens típicos dos cenários periféricos: boêmio, prostituta, traficante. Enfim, o *rapper* de periferia convive com tais cidadãos, os quais estão naturalizados em sua rotina.

Pode-se afirmar que a primeira estrofe funciona com êxito para confirmar o enredo romântico, por ora embrionário, associando mistério ao ritmo próximo ao de relato preenchido por breves pausas marcantes para nos apresentar os primeiros versos, sem perder a sensualidade na impostação vocal. Inserem-se expressões basilares para reconstruir a cena de vocação boêmia: no primeiro verso, crava-se “meia-noite” como marcador temporal preciso; enquanto, nos três seguintes, “Largo do Arouche”, “Mercado das Flores” e “restaurante francês” afunilam as referências de espaço do mais geral ao mais específico. Continuando a prestar atenção especial às palavras com função dêitica, observamos que o elemento anafórico “lá” reitera de modo certo o dado de espaço apresentado no verso anterior mais próximo: o restaurante francês. Mantém-se, contudo, uma dúvida no inventário de segredos: se essa espera havia ocorrido dentro ou fora do recinto. Há que se atentar novamente para o verbo “esperei”, no pretérito perfeito do indicativo, que transfere a cena das estrofes seguintes num cronologicamente posterior, na qual escolhas serão feitas e a espera enfim se liquidará, ou para o êxito ou para a frustração de suas pretensões pessoais.

Começa-se a segunda estrofe reprisando a marca temporal “meia-noite”, porém agora o que segue é a tendência a acreditar de que não se esperou do lado de dentro, mas do lado de fora do dito restaurante, sugestão de clima sobreposta na metáfora da espera/ansiedade em “o frio que é um açoite”. E então se dá a revelação da personagem segunda, feminina, a “confeiteira”, no terceiro verso deste segundo bloco; no entanto, é quando se canta “e seus doces” que se torna mais claro cogitar uma segunda camada de interpretação, fato que nos colocará novamente no jogo de segredo/revelação. Não se sabe de onde veio a “confeiteira”, com sua potência metafórica, se de dentro do restaurante ou de outro lugar. Ela alude à tentação (corporificada nela mesma ou no que ela oferece), e mesmo que de fato não se trate, em toda opção de leitura, de uma mulher, o gênero feminino aqui responde aos signos masculinos da dicção do eu lírico e da construção melódico-musical escolhida. Adentrando um pouco mais a ambiguidade que sugerimos, as palavras em “furta-cor... de prazer” nos revelem a possibilidade da alucinação, de se remeter a uma viagem de sensações. Há, portanto, a evidência de ser possível remeter os versos a referências de discursos em torno universo das drogas ilícitas e, por consequência, da dependência química, principalmente quando considerado o engajamento social do rap e o universo dos personagens que aborda mais recorrentemente. A canção, assim colocada num álbum marcado pela autoria de um *rapper*, não se isenta de assimilar sentidos contextuais, de se contaminar, no melhor sentido, de significados construídos na trajetória desse gênero da palavra cantada.

Na terceira estrofe, a relação erótica, ou ainda, o conflito de escolhas, entre a confeiteira e seus doces, nos lança a proposta do erótico/político, diluídos um no outro. E essa opacidade de sentidos se catalisa e sintetiza de maneira inescapável na palavra “prato”, que abre semanticamente dois caminhos: o primeiro, em concordância com os traços performativos iniciais, sendo objeto de desejo sexual e o segundo, como leitura possível que vai se construindo na medida em que a canção se desenrola, sendo objeto de desejo relacionado ao consumo de drogas ilícitas, ambos cercados de dilemas das escolhas do enunciador. Quanto à personagem segunda, fala-se de uma prostituta ou de uma traficante? As duas seriam presenças cogitáveis, visto que são personagens comuns passíveis de circular entre as ruas da periferia e do asfalto. Remetem-nos a marcas pós-modernas típicas esses sentidos fronteirizos, esses espaços e sujeitos híbridos.

Na quarta, essa mistura sensorial se amplia: num quartinho de ilusão (ou seja, mudou-se para um local mais reservado, imergindo na intimidade do dito eu-lírico), a *performance* nos coloca num momento posterior do enredo lírico (como referimos aqui), mas deixando vazios, não-respostas, possibilidades abertas, sobre ações ocorridas com o eu-lírico no tempo transcorrido entre as primeiras estrofes e a última. Lacunas que só contribuem para o amálgama ambíguo que continua a se desenvolver à medida que avançamos nos versos. Em “O cão que não late em vão”, vemos uma metáfora para a ânsia pela saciedade de qualquer que seja o desejo de que acreditamos se tratar; alude ao ditado popular de que “cão que ladra não morde”, colocando como cão alguém que sofre, que pede, que procura, que anseia, reforçando a ideia de melancolia. Em “meditei”, de novo um verbo em tempo pretérito, se prenuncia a subsequente decisão de que o portador daquela voz, como se confirma segundos depois de modo dubitável, não será o freguês da tentação que o ronda. Abrem-se e permanecem as hipóteses para a conclusão da cena: entrega ou resistência? Seja qual for a resposta, há o peso do desejo do amante ou do dependente químico no momento de suas decisões, de suas (não-)escolhas.

As palavras cheias de imprecisão da letra da canção em jogo se reforçam nos outros constituintes performativos, como a dicção do rapper e a tessitura musical, sem distinção precisa entre as contribuições que cada qual traz para esta experiência performática.

5.4 SAMBA SAMBEI

Samba assim, samba sambei,
Mas não esqueci das palavras do rei.(3X)

De onde vem e pra onde vai
A caminhança do nobre rapaz?
In the ghetto, rude boy sensation
Freedom please!, à mente dos demais.

"Black Dandas", "Mababa azule",
Lês criolês aqui pregando a paz
Exigir, é, direitos iguais
Orgulhar, é, nossos ancestrais

Não baixe a guarda, a luta não acabou (2X)

Oêê Lês criolês

Samba assim, samba sambei,
Mas não esqueci das palavras do rei. (3X)

Eu vejo a mata sendo desprezada,
E os cães que me protegem me guiam nessa estrada,
Se tem ideia, manda uma que nutre,
Pois tô cansado de tanta palhaçada.

Se é pra paz, a nação já tá armada
De consciência, a alma já tá elevada

Não baixe a guarda, a luta não acabou. (2X)

Oêê Lês criolês

Se samba intitula a canção, musicalmente ela se identifica com outros gêneros musicais, como se Criolo dissesse “O samba é samba, mas eu sambo assim”, mostrando que sua filiação musical está mais conectada, neste caso, aos gêneros africanos que ao samba brasileiro. Nessa oportunidade, há uma relativização em relação ao uso de drogas, altamente combatido nas outras canções, uma vez que no *reggae* é valorizada e desmitificada a utilização de maconha. Como a canção se filia a essa linha discursiva jamaicana, acaba atenuando o ataque contra a prática, focando, em outros pontos, o convite à consciência social e política. É uma faixa que traz referências fortes ao *dub*¹⁵, ao *reggae* e ao *ska*¹⁶, com *riffs* de metais marcantes. Sem dúvida, a musicalidade *reggae* que toma o espaço da canção encontra reverberação em cada verso entoadado em sua temática. Uma outra referência musical e temática presente na canção de Criolo é “*Two naira fifty kobo*”, de Caetano Veloso, lançada no álbum *Bicho* (1977). Em ambas se percebe a clara referência à *juju music*¹⁷ africana na construção dos arranjos e na linha melódica, além da aproximação com a prosódia despojada, típica do *reggae*.

¹⁵ Provém da Jamaica, teria surgido no final da década de 1960. Inicialmente era apenas uma forma de remix de músicas *reggae*, nos quais se retirava grande parte dos vocais e se valorizavam o baixo e a bateria. Muitas vezes também se incluíam efeitos sonoros como tiros, sons de animais, sirenes de polícia.

¹⁶ Gênero musical que surgiu na Jamaica no final da década de 1950, combinando elementos caribenhos, como o mento e o calipso e estadunidenses como *jazz*, *jump blues* e *rhythm and blues*. Foi o precursor do *rocksteady* e do *reggae*. As letras trazem sinais de insatisfação, abordam temas como marginalidade, discriminação, a vida da classe trabalhadora e, acima de tudo, a diversão em harmonia.

¹⁷ Estilo de música popular nigeriana, derivada da tradicional música yoruba de percussão; surgiu na década de 1920 em clubes nas zonas urbanas de todo o país.

Outro ponto de contato é a eleição de uma figura modelar. Se, para Caetano, “O meu coração da mata / Gritou Pelé”, Criolo diz “Mas não me esqueci das palavras do rei”, numa referência a Bob Marley. Aliás, título “monárquico” que tem um precedente de destaque no nosso cancionário pela canção “Brilho de Beleza”, de Nego Tengo, muito conhecida por sua versão na voz de Gal Costa no disco onde se canta “O negro segura a cabeça com a mão e chora / E chora, sentindo a falta do rei” e “Bob Marley pra sempre estará / No coração de toda a raça negra”. De imediato, essa mistura de ritmos conectados à identidade afrodescendente já é uma postura política *rapper* bem colocada na canção.

Essa mistura, diversidade dos negros globalizados, vai ser pulverizada também em línguas distintas que envolvem a mesma questão: liberdade. “Les crioles” além de se referir aos cantores mestiços que se colocam como personas declaradas na canção, também se refere ao processo de apropriação de uma língua por comunidades subalternas. Isso é ilustrado de alguma forma na sequência “*in the ghetto, rude boy sensation*”. *Rude boy* é um termo usado para delinquentes juvenis e criminosos na Jamaica nos anos 60 e que, na proposta de interlocução desse universo com o das periferias brasileiras, acaba por fazer todo o sentido. No final dos anos 70, durante o *revival* do *ska* na Inglaterra, o termo era utilizado para denominar os fãs de tal gênero musical. No Reino Unido, nos anos 2000, os termos *rude boy* e *rude girl* estão associados à pessoas envolvidas com cultura de rua, similar à *gangsta*. Formas de violência das ruas faziam parte do estilo de vida dos *rude boys*, o que originou a cultura de gangues políticas jamaicanas violentas. A moda e a música dos *rude boys*, bem como a mentalidade das gangues, começa a se difundir pelo mundo a partir da diáspora jamaicana para o Reino Unido, durante os anos 60, e isso influenciou de forma definitiva a subcultura *skinhead*.

Quando se canta o verso “Mas não me esqueci as palavras do rei” toda a canção se potencializa como hino em busca de ideais comuns entre negros mestiços ao redor do mundo. Bob Marley, chamado de rei do *reggae*, é trazido para a obra como referência na luta pelas ideias expressas em outros versos. No movimento rastafári se pregava a busca por direitos iguais (“exigir direitos iguais”), e valorização da ancestralidade, a ponto de defender, numa postura extrema, a volta à África de seus ascendentes (“orgulhar os nossos ancestrais”). Além do que há

preocupação com as questões ecológicas, de que Marley sempre foi um dos porta-vozes (“Eu vejo a mata sendo desprezada”).

A canção remete à necessidade de usar o discurso como ato político, o que de fato a mesma é exemplo concreto. E essa chamada para a politização da arte é alardeada pelo verso “Não baixe a guarda, a luta não acabou”. Há um percurso de lutas em prol de direitos reconhecidos dos povos escravizados pelo mundo. A busca por direitos iguais continua. E há que se poder divertir, mas não esquecer a subalternidade que se ocupa no mundo.

5.5 LINHA DE FRENTE

O nó da tua orelha ainda dói em mim,
E Cebolinha mandou avisar,
Quando a "fleguesa" chegar,
Muitos pãezinhos há de degustar.

Magali faz a cadência da situação,
É que essa padaria nunca vendeu pão,
E tudo que é de ruim sempre cai pra cá,
Tem pouca gente na fronteira então é só chegar.

(refrão)

O dinheiro vem pra confundir o amor
Um santo pesado que tá sem andor
Na Turma da Mônica do asfalto,
Cascão é rei do morro e a chapa esquenta fácil.

Quem tá na linha de frente não pode amarelar
O sorriso inocente das crianças de lá. (2X)

A faixa 10 alude a personagens da Turma da Mônica (“E o Cebolinha mandou avisar”, “Magali faz a cadência da situação”, “Na turma da Mônica do asfalto / Cascão é rei do morro”) sob a ótica de quem sempre teve que driblar a violência cotidiana da periferia. A referência ao samba “Tristeza pé no chão”, composto por

Mamão e lançado em 1973 por Clara Nunes no álbum “Clara Nunes” (Odeon), fica evidente desde a audição dos primeiros acordes da canção. Embora tenha sido apontada, com algum estardalhaço por parte da imprensa especializada, a prática de plágio por parte de Criolo, prefere-se acreditar que, antes, trata-se muito mais de uma homenagem. Primeiro, porque a citação musical é sobremaneira evidente, não configurando, assim, a intenção de mera cópia da canção de Mamão, mas sim uma reverente filiação do cancionista de Criolo à melhor tradição do samba brasileiro. E, segundo, porque o artista fez questão de, logo após o lançamento do álbum, realizar um show no célebre Teatro Clara Nunes (2011), numa outra atitude reverente para com o samba e também para com a intérprete, de quem toma de empréstimo a canção “Tristeza pé no chão”. Num panorama geral, trata-se de um samba de roda, camuflando a inocência, que cada dia mais cedo é tirada das crianças. Encerra-se o álbum com uma grata homenagem ao gênero a que se credita o título de canção genuinamente nacional nas décadas iniciais do século XX. É no mínimo curioso pensar nessa homenagem do *rapper*. Por um lado, o *rap* se entrelaça em cadeia transnacional, afirmando identidades que ultrapassam divisões geográficas, lidando de forma combativa com suas próprias iconoclastias para se manter aberto, renovável, evolutivo; do outro, um gênero que foi alçado a ser representação de ideias de nacionalismo, de brasilidade, como bem pode ser conferido na abordagem de Hermano Vianna, no livro *O Mistério do Samba*, ao tratar o percurso do samba entre sua marginalidade inicial e sua posterior “domesticação”.

No final das contas, o *rap* pode se apropriar desses referenciais com sua estética pós-moderna de colagens e *samples*, além de que é estilo de música que se identifica com o morro, que tem sua gênese na periferia reclamada por seus defensores, músicos e críticos. A *persona rapper* de Criolo se inscreve aqui por ser passível de circulação em diversos ambientes e situações da mesma periferia, como o faz na vida real no Pagode da 27. No caldeirão cultural do Grajaú, cabe *rapper* em roda de samba, cabe samba em álbum de *rap*.

Clara Nunes, ícone de negritude por afirmar-se negra enquanto não-oposição a ser mestiça, mas como reforço de uma identidade negra de contatos e trânsitos culturais, é evocada aqui quase que em paródia da canção “Tristeza pé no chão”, do álbum *Clara Nunes* (1973). A canção segue um percurso musical, em especial a citação melódica dos dois primeiros versos em cada estrofe, muito se assemelhando

a “Linha de Frente”, conforme se viu. Até como mostrado no percurso no *rap*, a confusão de suas propostas estéticas com a questão do plágio é um problema de autoria que se revela desde seus primeiros realizadores nos EUA. Criolo se presta, por essa razão, a retomar a delicada questão para seu repertório. O que muda agora é que não é um *rap* confundido com plágio, mas um samba. É obrigação angariar essa ousadia quanto à autoria como inscrição da *persona rapper*, que se utiliza de recursos assim para construção de sua arte pós-moderna, simulacro de simulacro.

É da canção também a expressão que dá nome ao álbum. O nó na orelha que se canta, afinal, é do coelho de pelúcia, Sansão, que pertence à personagem Mônica? Admitindo que seja, faz sentido uma metáfora de uma classe média de quem a periferia sofre opressão e com quem se relaciona muitas vezes das piores maneiras e pelos piores interesses possíveis. A expressão “nó da tua orelha” também ganha polissemia nesse jogo, como ocorreu com outras palavras e expressões no álbum, como por exemplo “rei”. De qualquer forma, a conotação de confusão se mantém.

Como Sansão é um brinquedo, e brinquedo remete à infância, também se pode argumentar que nessa imagem do objeto de desejo há a negação dele para essa voz-poética que canta, que deixa vestígios de uma inocência perdida, de encarar a dura realidade cedo demais, e por isso traz tantas referências do mundo infantil.

A padaria (“É que essa padaria nunca vendeu pão”), que também traz boas lembranças da infância, lugar que inspira fartura e sempre tem um cheiro bom do que acabou de sair do forno, aqui também é desidealizada pelo eu lírico (“E tudo que é de ruim sempre cai pra cá”) mostrando-se como local de fachada para venda de drogas. Canta-se o olhar de um sujeito que já não sabe o que é, se criança ou adulto. Ao adultizar-se a criança, infantiliza-se o adulto. É muito tênue essa zona de separação entre as duas identidades. E em certa forma a voz que canta se coloca nessa linha entre ambas. Fato é que o tráfico, em termos de sobrevivência na periferia, coopta jovens cada vez mais cedo. Essas mesmas crianças podem estar na linha de frente protegendo aquelas que são mais jovens ainda.

O dinheiro é catalisador desse fracasso da infância, macula a inocência e lança as pessoas a medidas desesperadas pela sobrevivência. Curioso é colocar Cascão como “rei do morro”, justamente ele que é o personagem representado como sujo e esperto nos quadrinhos, com cabelo crespo e de família mais pobre. Há uma identificação de estereótipo que logo é assumida e absorvida pelo olhar do *rapper*. Eis aí uma aproximação com a ideia da negritude resumida no rei do morro, que também é de modo bem polêmico posta como figura central e recebe título de nobreza. Tem-se novamente o uso da palavra “rei”, agora “do morro”. Na linguagem, há registro de expressões do cotidiano suburbano: “faz cadência da situação”, “cai pra cá”, “é só chegar”, “a chapa esquenta”, “não pode amarelar”, ou seja, a periferia sublinhada.

Apela para a manutenção da infância, novamente a inscrição da postura pedagógica dos *rappers*, e a linha de frente remete ao sobrevivente da periferia que trabalha duro para sustentar a casa. Por vezes, esses trabalhadores são induzidos pelo caminho mais fácil, o que é alertado em outra dessas canções. É mais uma faixa que transita entre a beleza da melodia, no caso o samba, e a dureza da temática, no caso, da infância roubada pelo tráfico.

5 CONCLUSÃO

Nesta empreitada, não foram focadas as canções de *rap* “Subirosdoistiozim”, “Mariô”, “Grajaeux”, “Sucrilhos” e “Lion Man”, que completam o álbum *Nó na Orelha* (2011). A leitura delas, na perspectiva desta dissertação, não foi explorada devido à contingência do objetivo proposto: identificar elementos performáticos e leituras possíveis que inscrevessem a *persona rapper* em canções que, de imediato, não fossem reconhecidas como pertencentes ao gênero *rap*. Portanto, embora haja muitas considerações que pudessem contribuir para a compreensão acerca de como a *persona rapper* se apresenta ali, decidiu-se afunilar o *corpus*. Seguindo a proposta desenvolvida, defende-se que as canções de *rap* marcam política e poeticamente a carreira de Criolo como rapper; não é à toa que metade das canções estão sob o signo do gênero. Há recursos de construção musical com batidas bem marcadas, *scratches*, *samples*, progressões de DJ, dicção mais próxima à fala, ritmada. Temática de pertencimento à margem, valorizando a influência do global, homenageando *rappers*, trazendo a temática das drogas, da alienação, do cotidiano da periferia, da violência, tudo isso bem marcado. São canções imersas no gênero musical *rap* e ali estão para demarcar um espaço e uma predominância dessa estética na poética de Criolo. Daí o foco da pesquisa sobre as outras cinco que, nesta leitura, são motivo para o nó na orelha e no julgamento de quem ouve o álbum, esperando que seja inteiro de *rap*, pois afinal é um *rapper* que nele canta. Esclarece-se que dividir o álbum em dois grupos, canções de *rap* e canções não-*rap*, prestou-se a uma estratégia de leitura para articular com mais clareza e mais didatismo o exercício de reflexão acadêmica implementado.

Para cada uma das cinco canções não-*rap* analisadas, disponibilizou-se antes do primeiro parágrafo de cada subtítulo a letra das canções em seu registro escrito, como já explicitado a serviço de orientação para que o leitor possa acompanhar com mais precisão as palavras cantadas, mas também serve para que se experimente as canções encarnadas em outras formas, como argumenta Ruth Finnegan (2008) sobre a autonomia relativa da performance.

Tendo como amparo Paul Zumthor, Ruth Finnegan, Simon Frith, dentre outros, tomou-se cada canção (obra) por palavra cantada, daí objeto de estudos da

performance e, por conseguinte, dos estudos literários. Segundo a abordagem zumthoriana, coloca-se a canção no campo de abrangência da poesia oral. É performance em meios auditivos, na tríade texto-música-performance, balizada também pela presença da voz e do reconhecimento de gênero nesses meandros. Ancorados no conceito de *persona* coligido de Carl Jung (1981) e Marcel Mauss (2003), defendeu-se que a *persona rapper* de Criolo está inscrita não só nas cinco canções de *rap*, mas também nas outras cinco, em aparência menos identificadas com tal gênero.

O corpus aqui explorado, composto de “Bogotá” “Não Existe Amor em SP”, “Freguês da Meia-noite”, “Samba Sambei” e “Linha de Frente”, mostrou-se mais imerso no âmbito do *rap* do que pensado inicialmente. Credita-se isso a uma estratégia de construção de uma poética oral onde esteja inscrita a *persona rapper* nos detalhes da voz, no jogo de reconhecimento de gênero, nas temáticas da periferia do *rap*, na marginalidade e/ou negritude subentendida nos gêneros escolhidos, a diversidade de orientações de fé sugeridas, diversos registros linguísticos postos em cena, ironia e polissemia das palavras articuladas no canto.

Como já citado, o *rap* encontra no cenário brasileiro um espaço marginal, de negros e excluídos para ascender. *Rap* também é música e não provocou o fim da canção, sendo outra forma de afirmação musical. Criolo, no âmbito da canção pós-utópica, está atrelado a uma tradição de ruptura em que a criação implica consumo, crítica e criação. Criolo é um “rádio” que capta diversas frequências e se constitui a partir disso. Desde as rádios piratas, de vozes silenciadas e esquecidas pelo *mainstream*, a frequências mais abrangentes da cultura nacional e internacional, Criolo constrói um cancionário multifacetado, com a perícia de quem tenta fazer das ruínas de sua condição marginal um projeto de autoafirmação e de empoderamento para os que se reconhecem em sua arte. Se canções de *rap* ou canções não-*rap*, o mais certo disso tudo é que tem-se de modo contundente, em especial no álbum estudado, canções de *rapper*.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. *In: Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ANDRADE, Elaine Nunes de (Organizadora). **RAP e educação, RAP é educação**. São Paulo: Editora Summus, 1999.
- ASSIS, Jamille Maria Nascimento. “**Nem preto, nem branco, mas puro matiz**”: um ensaio sobre a produção crítica do *uspianista* José Miguel Wisnik. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador, 2005
- BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Organizadores). **Bailes – Soul, Samba-rock, Hip Hop e Identidade em São Paulo**. São Paulo: Quilombhoje, 2008.
- CAMPOS, Haroldo. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. *In: O Arco-Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Ed.USP, 2008.
- CRIOLO DOIDO. **Criolo Doido – Cálice**. Publicado em: 9 set. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=akZY0-6Rs0A>>.
- DABÈNE, Olivier. **Exclusion et politique à São Paulo. Les outsiders de la démocratie au Brésil**. Paris: Éditions Karthala, 2006.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo-SP: Horizonte, 2012.
- DANTAS, Danilo. **A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos**. *In: Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)*: Rio de Janeiro, 2005.
- DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.
- DICIONÁRIO ABIN DE MPB. **Criolo**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/criolo/shows>>.
- FELIX, João Batista de Jesus. **Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP. São Paulo, 2005.
- FIGUEIREDO, Eurídice (Organizadora). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora/Rio de Janeiro: UFJF/EdUFF, 2005.
- FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?” *In* MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: Faperj; 7 Letras, 2008.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

GARCIA, Walter. Notas sobre “Cálice” (2010, 1973, 1978, 2011). **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 2, v. 2, p. 110-50, jan.-jun. 2014.

GIMENO, Patrícia Curi. **A construção da periferia no RAP**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Campinas, 2009.

GODET, Rita. **João Ubaldo Ribeiro – Littérature brésilienne et constructions identitaires**. Rennes, France: Presses Universitaires de Rennes - PUR, UH Rennes 2, Campus de la Harpe, 2005.

JUNG, Carl Gustav. O Eu e o Inconsciente. Tradução de Dora Ferreira da Silva. In: _____. **Estudos sobre Psicologia Analítica**. 2. ed. Petrópolis: Vozes (Obras Completas de C. G. Jung, Volume VII), p. 111-294, 1981.

KEHL, Maria Rita. Fetichismo. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 63-84.

LEITE, Antonio Eleilson. Marcos fundamentais da Literatura Periférica em São Paulo. In: **Revista de Estudos Culturais**, São Paulo, n. 1, sem paginação, nov. 2014. Disponível em: <<http://www.each.usp.br/revistaec/?q=revista/1/marcos-fundamentais-da-literatura-perif%C3%A9rica-em-s%C3%A3o-paulo>>. Acesso em: 18 nov. 2015.

MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa [1938]. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 1 69-397.

MORAIS, Isabela. **A vez do rap no morro: os rappers relendo as canções de Vinicius de Moraes**.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. Da ponte pra cá: os territórios minados do Racionais MC's. In: **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**. Vitória: Ufes, ano 2, n. 2, 2006.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. Rumos da MPB. In: **Cult**. São Paulo, ed. 105, ago. 2006. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/rumos-da-mpb/>>.

NESTROVISKI, Arthur Nestrovski. **Lendo canções**. 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

NISHIMURA, Danielle. Criado no Grajaú, MC Criolo ganha o mundo e arrasta multidões em seus shows. In: **CompanySul**, São Paulo, n. 59, p. 21-24, out. 2013.

NOGUEIRA, Bruno Torturra. **Criolo** (entrevista). Publicado em: 23 set. 2011. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/203/paginas-negras/criolo.html>>.

PIMENTEL, Spensy. O Hip Hop brasileiro assume a paternidade: entrevista com GOG. In: **Cultura e pensamento**, n. 3, p. 112-124, dez. 2007.

PITTA, Alexandre Carvalho. **Criolo e a canção popular pós-utópica**. Revista Inventário. Salvador, n.16, jan-jul. 2015. Disponível em: <www.inventario.ufba.br>.

PONTE JORNALISMO. Criolo: “a certeza na quebrada é que você vai ser nada”. **Entrevista**, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YFg8ah7eDMM>>.

PRETO, Marcus. O pensar musicado de Criolo (entrevista). *In: Cult*, São Paulo, n. 183, p. 6-13, set. 2013.

PROFISSÃO MC. Direção: Alessandro Buzo, Toni Nogueira. Apresentação: Criolo Doido, Da Antiga Dan-Dan entre outros. São Paulo: d8t Filmes. 1 DVD (52 min aprox.).

RIGHI, Volnei José. **RAP: ritmo e poesia**. Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília – Unb. Distrito Federal, 2012.

RINHA dos MC's. Disponível em: <<http://rinhadomcs.com.br>>.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop: a periferia grita**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.

ROSA, Celso Martins. **Cultura RAP: comunicação e linguagens das bordas**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica São Paulo – PUC. São Paulo, 2005.

SANT'ANA, Luiz Carlos. **Breve memorial do Movimento Negro no Rio de Janeiro**. 1998.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Fernando de Barros e. **Entrevista - Chico contra o cinismo II**. Seção Entrevistas. Site *Chico Buarque*. 26 dez. 2004. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>.

SILVA, Fernando de Barros e. O fim da canção. **Revista Serrote**. Instituto Moreira Salles. nº.3. nov. 2009. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/o_fim_da_can%C3%A7%C3%A3o_%28em_torno_do_ultimo_chico%29/D222>.

SOM BRASIL Vinicius de Moraes. Direção: Mário Meirelles, Luiz Gleiser. Apresentação: Patrícia Pillar. Roteiro: Rafael Dragraud e David Peoples. Música: Vangelis. Estúdio: Som Livre. São Paulo: Globo Marcas/Som Livre, 2009. 1 DVD (43 min aprox.).

TATIT, Luiz. **Todos entoam: ensaios, conversas e canções**. São Paulo: Publifolha, 2007.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som**. As transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. Lisboa: Caminho, 1990.

VALENTE, Heloísa. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VERGUEIRO, Marina. Arte sempre existiu na periferia, mas o preconceito cegou as pessoas, diz rapper Criolo. *In Periferia em Movimento*. Disponível em:

<<http://periferiaemmovimento.wordpress.com/2011/06/04/grajauex-criolo-doido-no-uol/>>.

VIANNA, Hermano. **Central da Periferia**. Disponível em: <http://www.gabrieltorres.xpg.com.br/puc/central_periferia_hvianna.pdf>

VILLAÇA, Túlio. **A melodia do rap** – Criolo. Publicado em: 24 mai. 2014. Disponível em: <<http://tuliovillaca.wordpress.com/2014/05/24/a-melodia-do-rap-criolo/>>.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita: ensaios e canções**. SP: Publifolha, 2004.

ZALUAR, Alba Maria; SOUZA, Marcos Alvito Pereira de. **Um Século de Favela** São Paulo: FGV, 2004.

ZIMA, Pierre. **Manuel de sociocritique**. Paris: Picard, 1985.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

_____. A letra e a voz. **A literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.