

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARIA CRISTINA PRADO FLEURY MAGALHÃES

**HIBRIDAÇÕES LOCAIS E PROCESSOS IDENTITÁRIOS:
O RAP EM GOIÂNIA E APARECIDA DE GOIÂNIA**

Goiânia
2015

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: Maria Cristina Prado Fleury Magalhães

Título do trabalho: Híbridões Locais e Processos Identitários: o rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Maria Cristina P. F. Magalhães
Assinatura do (a) autor (a) ²

Data: 14 / 09 / 2016

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

MARIA CRISTINA PRADO FLEURY MAGALHÃES

**HIBRIDAÇÕES LOCAIS E PROCESSOS IDENTITÁRIOS:
O RAP EM GOIÂNIA E APARECIDA DE GOIÂNIA**

Dissertação apresentada para fim de obtenção do grau de Mestre no curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG), sob orientação da Professora Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza.

Goiânia
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Magalhães, Maria Cristina Prado Fleury
Hibridações Locais e Processos Identitários [manuscrito] : o rap em
Goiânia e Aparecida de Goiânia / Maria Cristina Prado Fleury Magalhães.
- 2015.
164 f.

Orientador: Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2015.

Bibliografia. Apêndice.

Inclui mapas, fotografias, tabelas, lista de figuras.

1. Rap. 2. Hip-hop. 3. Hibridações culturais. 4. Identidades culturais.
5. Lutas de representação. I. Souza, Ana Guiomar Rêgo, orient. II.
Título.



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final da candidata Maria Cristina Prado Fleury Magalhães para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos sete dias do mês de maio de dois mil e quinze, às nove horas no Mini Auditório 1/EMAC/UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Ana Guiomar Rêgo Souza (orientadora e presidente da mesa), Adalberto Paranhos (UFU/MG) - na qualidade de convidado do Programa de Pós-Graduação e Magda de Miranda Clímaco (EMAC/UFG), para julgar o trabalho final da candidata Maria Cristina Prado Fleury Magalhães ***"Hibridações Locais e Processos Identitários: O Rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia"***. A Presidente da mesa declara abertos os trabalhos, agradecendo a presença de todos os membros da banca e concede a palavra à candidata para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas da candidata, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza

Aprovado

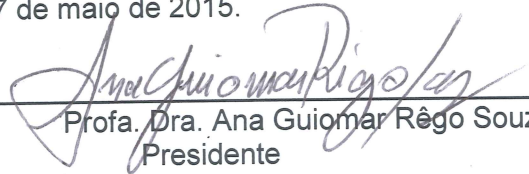
Prof. Dr. Adalberto Paranhos

Aprovado

Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco

Aprovado

Maria Cristina Prado Fleury Magalhães faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam a candidata e nada mais havendo a tratar, a senhora presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora. Goiânia, 07 de maio de 2015.


Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza
Presidente


Prof. Dr. Adalberto Paranhos
Membro


Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco
Membro


Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

Ao movimento hip-hop da grande Goiânia.
“Rimadores Pequizeiros são os donos da rua!”
(Testemunha Ocular, 2007)

AGRADECIMENTOS

À Professora Ana Guiomar, pelos ensinamentos, pela amizade e pela compreensão durante a graduação e o mestrado.

À Professora Magda, por ter aceitado compor as bancas da qualificação e da defesa e pelas sugestões e ensinamentos.

Ao Professor Adalberto por ter, prontamente, aceitado compor a banca da defesa, deslocando-se de Uberlândia até Goiânia, e pelas observações, sugestões e questionamentos, que serão feitos e, certamente, enriquecerão esta dissertação.

Ao Professor Wolney por ter aceitado participar da banca de qualificação, pelo zelo e minudência na leitura da dissertação e pelas valiosas observações e sugestões.

À Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

Aos colegas do Mestrado e aos amigos, especialmente àqueles cujas amizades são mais intensas.

Ao Thiago Cazarim, ao Victor Hugo, ao Miguel Ribeiro e ao meu primo Bruno Andrade, pelas diferentes formas de ajuda e colaboração que todos prestaram, de maneira a possibilitar a conclusão desta dissertação.

Ao Fábio Miranda pelo carinho, companheirismo, apoio e atenção, e pelas imprescindíveis contribuições a respeito da viola e outras “caipirices”.

A todos os integrantes do movimento hip-hop de Goiânia, Aparecida de Goiânia e demais cidades da região metropolitana, especialmente: DJ Fox, Black Man, Elbin, Lethal, Mano CDJ e integrantes dos coletivos Redencity e Rimanação - Batalha de MC's.

À minha querida Seba, que em vida dedicou-me tanto amor e ensinou-me o gosto pela *black music*.

Aos meus avós, aos meus pais, ao meu irmão Arthur e aos familiares que participaram da minha formação, pela ajuda e paciência nesses anos do curso de mestrado.

RESUMO

A presente dissertação é resultado de pesquisa que tem como objetivo investigar o rap produzido em Goiânia e Aparecida de Goiânia, focando sua natureza originalmente híbrida em diálogo com aspectos culturais regionais, com vistas a elucidar processos identitários construídos através dessa prática. Como cultura de rua que contempla em seus quatro elementos constitutivos (DJ, MC, grafite e *break*) variadas formas de expressão (música, poesia, artes visuais e dança), o hip-hop firma-se como um movimento articulador de quatro campos de produção artística, conseguindo comunicar-se por meio de diferentes manifestações que se encontram imbricadas e comungam de uma mesma ideologia. A união de dois dos elementos do movimento hip-hop (o DJ e o MC) constitui o rap, gênero musical eleito como objeto desta pesquisa. Dado que o rap apresenta características residuais de diversas práticas culturais que se imbricam em sua configuração enquanto expressão que híbrida, principalmente, elementos de matrizes caribenha, africana e norte-americana, a pesquisa apoia-se nas categorias de análise de *identidade cultural* definida por Hall (2006), *hibridação cultural*, trabalhada por García Canclini (2003) e por Burke (2003), e *lutas de representação*, abordada por Chartier (1990) e Bourdieu (2011), e levanta, primeiramente, um histórico da estruturação dos guetos e do movimento negro estadunidense, ressaltando como gêneros da música afro-americana como o *soul* e o *funk* se relacionam com esse contexto e com o surgimento do rap. Em seguida, aborda-se o rap em sua gênese, matrizes culturais e elementos constituintes, bem como sua inserção na cultura hip-hop. Adiante, traça-se uma breve trajetória da disseminação do rap por meio da indústria fonográfica e dos processos de hibridação que resultaram em diversos estilos de gênero, inclusive no Brasil. Em seguida, aborda-se a chegada do rap à capital goiana, sua trajetória histórica e cenário atual. Por fim, são investigadas (por meio de análise musical do rap em gravações fonográficas e batalhas de improviso) as representações identitárias presentes no rap de Goiânia e Aparecida de Goiânia, a partir da verificação da existência de hibridações de elementos locais e de *lutas de representação* nessas práticas musicais. Verificou-se que grupos de rap de Goiânia elegeram elementos estereotipados da cultura local como a viola, a catira e o sotaque para representarem a identidade goiana em suas composições. As análises mostraram que as batalhas de rap de Goiânia e de Aparecida de Goiânia configuram-se como *lutas de representação*, em que grupos se fazem representar a partir de disputas simbólicas. Conclui-se ainda que o rap atua como mediador das representações de poder vivenciadas por jovens que habitam regiões periféricas de Goiânia e Aparecida de Goiânia. Os elementos de representação são utilizados para demarcar e reforçar as diferenças e fronteiras existentes entre um bairro e outro. Porém, em uma visão macro, os grupos revelam semelhanças expressas pela valorização da identidade goiana, pela proclamação do orgulho negro e pelo sentimento de pertencimento a um território urbano marginalizado e a um coletivo socialmente excluído.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Rap. 2. Hip-Hop. 3. Hibridações Culturais. 4. Identidades Culturais. 5. Lutas de Representação.

ABSTRACT

This dissertation resulted from a research that aimed to investigate the rap produced in Goiânia, focusing on its hybrid origins in dialogue with regional cultural aspects, aiming to reach identity processes built through this practice. As street culture that includes in its four constitutive elements (DJ, MC, graffiti and break) different forms of expression (music, poetry, visual arts and dance), the hip hop stands as a movement that articulates four fields of artistic production, being able to communicate by different manifestations which are imbricated and share the same ideology. The union of two of the elements from hip hop movement (DJ and MC) compose the rap, musical style chosen as research subject. Since rap shows remaining features from several cultural practices that are imbricated in their configuration as expression that hybridizes, mainly, elements from Caribbean, Africa and North America, this work is supported by the following analysis categories: *cultural identity* set by Hall (2006), *cultural hybridity*, developed by García Canclini (2003) and by Burke (2003) and *struggles for meaning*, approached by Chartier (1990) and Bourdieu (2011). The present dissertation brings up, first, a history of the organization of the ghettos and the US Black movement, highlighting how genres of African-American music like soul and funk relate to this context and with the appearance of rap. Then it approaches the rap in its genesis, cultural matrices and constitutive elements, and its insertion in hip-hop culture. Afterward, it draws a brief history of the spread of rap through the music industry and hybridization processes resulting in different genre styles, including in Brazil. Then it addresses the arrival of rap in Goiânia, its historical trajectory and current scenario. Finally, it investigated (through rap music analysis on phonographic records and freestyle battles) the identity representations found in rap of Goiânia and of Aparecida de Goiânia, from the finding of hybridization of local elements and *struggles for meaning* in these musical practices. It was found that Goiânia rap groups elected stereotypical elements of the local culture as the viola, the catira dance and the accent to represent the Goiás identity in its compositions. The analysis revealed that the rap battles of Goiânia and Aparecida de Goiânia stand as *struggles for meaning* in which groups are represented through symbolic disputes. This work also concluded that rap acts as a mediator of power representations experienced by young people living in peripheric regions of Goiânia and Aparecida de Goiânia. The representation elements are used to stake out and enhance the differences and boundaries between two neighbourhoods. However, in a broader view, the groups show similarities expressed by appreciation of the Goiás identity, by the declaration of Black pride and by the feeling of belonging to a marginalized urban territory and a socially excluded group.

KEYWORDS: 1. Rap. 2. Hip-Hop 3. Cultural hybridities. 4. Cultural Identities. 5. Struggles for Meaning.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Divisão geopolítica dos cinco distritos de Nova Iorque.....	25
Figura 2 – Gráfico da evolução da música afro-americana.....	32
Figura 3 – Duke Reid e seu equipamento de <i>sound system</i>	48
Figura 4 – Kool Herc e sua equipe montando o equipamento de DJ.....	56
Figura 5 – Ilustração de equipamento composto por dois toca-discos e um <i>mixer</i>	60
Figura 6 – Vinil digital sobre prato de toca-discos utilizado por DJ de Goiânia.....	63
Figura 7 – Grupo Kães de Rua - 1989.....	88
Figura 8 – Grupos Selvagens Eletrorock e Kães de Rua – 1990.....	89
Figura 9 - Batalha “Rimanação” realizada em janeiro de 2015, em Aparecida de Goiânia....	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 COMUNIDADE NEGRA NORTE-AMERICANA: UM CENÁRIO SOCIOCULTURAL E SEUS PROCESSOS IDENTITÁRIOS	18
1.1 UMA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA A PARTIR DA RAÇA/ETNIA	20
1.1.1 Os guetos	21
1.1.2 O movimento negro	27
1.2 O SOUL E O FUNK: DOIS GÊNEROS E SEUS PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO.....	31
1.2.1 O <i>soul</i>	35
1.2.2 O <i>funk</i>	41
2. O RAP: MATRIZES E ELEMENTOS DO GÊNERO	45
2.1 O SURGIMENTO DO RAP COMO GÊNERO MUSICAL	47
2.2 "CANTO FALADO", "RITMO" E "MATRIZES AFRICANAS"	51
2.3 O ELEMENTO DJ	56
2.4 O ELEMENTO MC	65
2.5 A INSERÇÃO DO RAP NO MOVIMENTO HIP-HOP	68
2.5.1 O <i>break</i>	69
2.5.2 O grafite	71
2.5.3 A Universal Zulu Nation e a estruturação do movimento hip-hop.....	72
3 CRUZAMENTOS CULTURAIS E DISSEMINAÇÃO	75
3.1 TRANSITANDO ENTRE COSTA LESTE E COSTA OESTE.....	76
3.2 CHEGANDO AO BRASIL	80
3.3 EM TERRAS GOIANAS.....	86
4 O RAP EM GOIÂNIA E APARECIDA DE GOIÂNIA: HIBRIDAÇÕES LOCAIS E REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS.....	97
4.1 CAMINHOS DA PESQUISA	97

4.2 REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS NA PRODUÇÃO DE RAP EM GOIÂNIA E APARECIDA DE GOIÂNIA.....	100
4.2.1 Das letras dos raps produzidos em Goiânia e Aparecida de Goiânia: representações simbólicas	102
4.2.2 Híbridações de aspectos musicais da cultura local.....	106
4.3 AS BATALHAS DE RAP.....	117
4.3.1 Os coletivos Redencity e Rimanação	124
4.3.2 Análise de uma batalha de rap	128
4.3.3 As batalhas de rap como lutas de representação	139
CONCLUSÃO.....	145
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	152
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	156
APÊNDICE A.....	158
APÊNDICE B.....	159
APÊNDICE C.....	162
APÊNDICE D.....	164

INTRODUÇÃO

Desde os tempos coloniais o Brasil vem se constituindo sob a égide da diversidade por meio do encontro entre índios, negros e portugueses. Esse longo e profundo processo de trocas, acomodações, criações e ressignificações, permeado pelas correntes imigratórias do final do século XIX e início do século XX e acelerado pela intensificação da globalização, contribuiu para a formação de uma cultura acentuadamente híbrida que caracteriza as diversas modalidades de práticas e representações englobadas pela expressão “cultura brasileira”. Dentro deste universo plural e complexo, situa-se o movimento hip-hop. Originou-se em Nova Iorque, no começo da década de 1970, sendo introduzido no Brasil entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1980, disseminando-se rapidamente pelas grandes cidades (entre elas, Goiânia e sua região metropolitana) enquanto expressão que híbrida, principalmente, características das culturas caribenha, africana e norte-americana.

O hip-hop consiste em uma cultura de rua que contempla em seus quatro elementos constitutivos – DJ, MC, grafite e *break* – diferentes formas de expressão: música, poesia, artes visuais e dança. Assim, o hip-hop firma-se como um movimento articulador de quatro campos de produção artística, conseguindo comunicar-se por meio de manifestações que se encontram imbricadas e comungam de uma mesma ideologia.

Em meio ao contexto sociopolítico norte-americano da década de 1960, marcado pela luta por direitos civis e pelo assassinato de Malcolm X e Martin Luther King, dois dos maiores líderes do movimento negro nos Estados Unidos, a música popular estadunidense passou por um profundo processo de mudança. Ao mesmo tempo em que o fenômeno do *rock* impressionava a maioria dos jovens daquele país, no nicho específico dos guetos nova-iorquinos a *soul music* reinava entre a população afrodescendente.

O *soul* e o *funk* foram gêneros musicais de grande importância na disseminação da chamada “consciência negra” durante as décadas de 1960 e 1970. James Brown, conhecido pela autoria de letras que abraçam a causa, influenciava multidões ao cantar: *Say it loud, I'm black and proud!* (Diga alto: sou negro e tenho orgulho disso!). Enquanto a *soul music* e o *funk* cantavam o orgulho negro, surgia no Bronx¹ mais uma expressão musical da comunidade

¹ Gueto estadunidense habitado por afro-americanos e imigrantes vindos, em sua maioria, das ilhas caribenhas. Constitui um dos cinco distritos de Nova Iorque, sendo popularmente conhecido como o mais pobre e violento da cidade.

afrodescendente norte-americana: o rap. Apesar de algumas controvérsias, o termo é tido como abreviação da expressão *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) e designa o gênero musical que é objeto da presente pesquisa, constituído por dois elementos do hip-hop: o DJ (que executa a “batida” ou base instrumental² utilizando um aparelho toca-discos) e o MC (responsável por recitar versos em rima sobre a base produzida pelo DJ).

O gênero rap apresenta características residuais de diversas práticas culturais que se imbricam em sua configuração. Dentre estas destacam-se matrizes culturais da África Subsaariana, jamaicanas e estadunidenses. Frente ao exposto, o objetivo geral desta pesquisa é investigar o rap produzido em Goiânia e Aparecida de Goiânia, focando sua natureza originalmente híbrida em diálogo com aspectos culturais regionais, com vistas a elucidar processos identitários construídos através dessa prática. Para tanto, traçaram-se os seguintes objetivos específicos: investigar de que maneira os guetos e o movimento negro contribuíram para o surgimento do rap; investigar como atuam os elementos que constituem o rap; identificar a presença de representações identitárias nos elementos musicais da produção do rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia; investigar a presença de elementos da cultura local incorporados ao rap produzido nas referidas cidades, e, por fim, verificar se as batalhas de rap realizadas nesses municípios configuram-se como lutas de representação, apontando como isso ocorre no que diz respeito à organização sonora.

A fundamentação teórica deu-se a partir dos seguintes conceitos e categorias de análise: “identidade cultural” definida por Stuart Hall (2006), “hibridação cultural”, trabalhada por Néstor García Canclini (2003) e por Peter Burke (2003), e “lutas de representação” – conceito relacionado às formas de representações coletivas, cunhado por Roger Chartier (1990), a partir do desenvolvimento da ideia de “lutas simbólicas” utilizada por Pierre Bourdieu (2011) como maneira de designar as batalhas travadas no plano simbólico que objetivam a obtenção de um poder também simbólico.

Segundo Hall (2006), a identidade na pós-modernidade não é de simples e imediata identificação. Ao contrário, é um processo politizado em constante movimento, no qual identificações podem surgir ou se perder conforme o sujeito é interpelado ou representado. Para

² Os termos *batida* e *base* serão utilizados ao longo da dissertação pelo fato de serem amplamente popularizados no universo musical do rap como referência à criação instrumental executada pelo DJ, a qual fornece a pulsação da música. Ademais, a utilização dos termos *base* e *batida* evita que se associe a função do DJ simplesmente ao termo *ritmo*, uma vez que o elemento MC também tem grande importância na estruturação rítmica do rap, reflexão esta que será aprofundada no item 2.4 desta dissertação.

Hall (2006, p.12), o sujeito pós-moderno tem sua identidade fragmentada a partir dos variados papéis sociais assumidos por ele em diferentes momentos. Assim, o sujeito passa a encarnar múltiplas identidades segundo as mais diversas representações sociais.

O conceito de hibridação cultural, por sua vez, auxilia o estudo e entendimento dos encontros culturais e fornece subsídios à interpretação das relações de sentido que se reconstróem nas misturas. Assim, parte-se da ideia de que não existe cultura em estado de pureza, para analisar os processos de hibridação envolvidos no surgimento do rap como gênero musical, e, posteriormente, para investigar a presença de elementos musicais locais no rap produzido em Goiânia.

O conceito de “lutas de representação”, cunhado por Chartier (1990) a partir das ideias de disputas e batalhas simbólicas estudadas por Bourdieu (2011), está diretamente vinculado às formas de poder simbólico baseadas nas noções de *habitus* e “campo social”. Segundo Bourdieu (2011), *habitus* diz respeito às estruturas relacionais nas quais o indivíduo está inserido e constitui um sistema de disposições, percepções e ações socialmente constituídas, que, por sua característica estruturante, forma o princípio gerador do conjunto de práticas e ideologias características de um grupo de agentes. A categoria “campo”, por sua vez, estabelece noções que caracterizam a autonomia de certo domínio de concorrência e disputa interna, servindo como instrumento na análise das relações de dominação, bem como das práticas estabelecidas em determinado espaço social.

Chartier (1990) entende as representações coletivas como classificações que organizam formas de apreensão do mundo social que se colocam como categorias de percepção do real, e, não dotadas de neutralidade, situam-se na esfera da concorrência, em que tentam impor, por meio das lutas de representação, determinada concepção de mundo que é afirmada pelo poder simbólico. Assim, a presente pesquisa parte da hipótese de que as batalhas de *freestyle* ou batalhas de rap que ocorrem na grande Goiânia surgiram como materialização de confrontos e tensões sociais travados no plano simbólico ou mesmo como forma de os grupos afirmarem seu “ser percebido”.

As investigações foram pautadas pelo paradigma qualitativo devido à grande subjetividade que envolve o sujeito social, priorizando uma visão contextualizada. Assim, preponderaram o exame da cultura e possíveis interpretações do fenômeno estudado. A metodologia utilizada na pesquisa constituiu-se das seguintes etapas: revisão de literatura seguida

de levantamento de dados (incluindo pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e pesquisa de campo); organização, análise e interpretação dos dados.

Ainda na fase da pesquisa documental verificou-se a grande quantidade de grupos de rap formados por integrantes radicados em Aparecida de Goiânia, cidade conurbada à capital e a segunda mais populosa do Estado de Goiás (com cerca de meio milhão de habitantes). Posteriormente, observou-se a relevância e expressividade dos grupos de rap da cidade de Aparecida de Goiânia nos eventos ligados à cultura hip-hop, na produção fonográfica independente e nas batalhas de rap da região metropolitana. Guardadas as devidas proporções municipais, é possível dizer que Aparecida de Goiânia tem uma produção de rap tão grande quanto Goiânia (ou até maior que); os motivos provavelmente estão relacionados ao fato de Aparecida de Goiânia, historicamente, ter se estabelecido como abrigo e residência da massa trabalhadora da capital, configurando-se como uma grande periferia. Goiânia, por seu lado, possui regiões periféricas/marginalizadas e regiões centrais ou habitadas pela elite econômica.

A trajetória do rap está ligada, desde o seu surgimento, ao território marginalizado do gueto, o que traz uma identificação imediata deste gênero musical com regiões de subúrbio ou periferia, como é o caso do município de Aparecida de Goiânia³. Esta constatação levou à decisão de alterar a proposta inicial da pesquisa, que se restringia à análise do rap produzido em Goiânia, estendendo as investigações a Aparecida de Goiânia.

Na pesquisa documental foram coletadas fontes primárias que consistem nos registros e produções culturais de DJ's, MC's e grupos de rap de Goiânia e Aparecida de Goiânia, quais sejam: gravações musicais, vídeos, fotografias, letras de rap e outras formas de manifestação cultural que serviram como documentos originais. Também foram utilizadas fontes secundárias, tais como reportagens jornalísticas, documentários cinematográficos e demais documentos produzidos a partir das fontes primárias.

A pesquisa de campo – cujo método de coleta e análise de dados está descrito no quarto capítulo desta dissertação – deu-se por meio de entrevista semiestruturada e observação participante, objetivando apreender informações que auxiliassem o processo de compreensão e análise do fenômeno.

³ Relação semelhante à que ocorre entre Goiânia e Aparecida de Goiânia é a que se dá entre Brasília e Ceilândia, em que o segundo município configura-se como cidade-dormitório, que abriga grande parte da massa trabalhadora do Distrito Federal, sendo considerada a grande periferia de Brasília. Não por acaso, Ceilândia firmou-se como um dos celeiros do rap nacional, revelando artistas de grande expressividade como DJ Jamaika e os grupos Álibi, Câmbio Negro, Cirurgia Moral e Viela 17.

Devido às próprias características do gênero musical estudado, a transcrição de trechos do material musical coletado é predominantemente rítmica, sendo exemplificada a base rítmica tradicional do rap utilizada pelo DJ nas batalhas de improviso e transcritas as linhas rítmicas produzidas a partir da recitação dos MC's, bem como as letras dos versos, dispostos sob o ritmo, com a respectiva divisão silábica. Nas transcrições das batalhas de rap são utilizadas figuras rítmicas da notação tradicional, evidenciando a faceta contramétrica do improviso dos versos por meio de barras de compasso pontilhadas. A comparação entre a acentuação dos tempos do compasso quaternário da base do DJ e a transcrição da linha rítmica posta pelo MC possibilita a análise da prosódia e inflexão rítmica resultantes da sobreposição sonora destes dois elementos.

Na análise das gravações de rap em que se verificou a presença de elementos musicais da cultura goiana, priorizou-se o destaque ao diferencial regional, aos elementos característicos da música local e às novidades postas pelas hibridações ocorridas, dispensando-se a transcrição de bases ou linhas rítmicas tradicionais e comuns ao rap. Nos casos em que se fez necessária a transcrição musical, como nos trechos executados na viola caipira ou nos trechos de palmas e sapateados da catira, estes foram transcritos por meio de notação tradicional.

As ideias expostas por Burke (2003) ajudaram a compreender a história por um prisma que privilegia os aspectos culturais do comportamento humano, fazendo com que a visão histórica esteja voltada à análise específica dos valores de grupos em particular, com locais e períodos específicos, considerando-se, principalmente, os aspectos de sua subjetividade. Essa visão, aliada ao conceito de pesquisa qualitativa, levou à adoção da forma de análise musical de base fenomenológica proposta por Lawrence Ferrara (1984), aliada ao método da “descrição densa”, proposto por Clifford Geertz (2008). O cruzamento entre estes métodos permitiu uma abordagem na qual os processos de construção simbólica são incorporados à análise.

Enquanto os métodos tradicionais limitam-se à análise das dimensões sintáticas da música, a abordagem de cunho fenomenológico de Ferrara ocupa-se também das dimensões semânticas e ontológicas, propondo os seguintes passos: livre audição ou observação, análise da estrutura musical (análise sintática) e também a análise que abrange os aspectos simbólicos e de significado (análise semântica). Realiza ainda a análise ontológica, que, por sua vez, irá abranger aspectos referentes ao contexto histórico-social em que se insere a música em questão.

O método de análise proposto por Geertz parte de uma descrição densa, que, segundo o autor, permite a interpretação de dados significantes a partir de pormenores e peculiaridades do objeto, interpretando o fluxo do discurso social, transformando relatos em registros pesquisáveis.

Apesar de a questão das identidades, das interações e do hibridismo cultural na pós-modernidade se constituírem em assunto de destaque nos atuais estudos de etnologia, antropologia e história cultural, a exemplo das produções de García Canclini (2003) e Burke (2003), sua relação com a gênese e estruturação do rap foi pouco explorada até o momento, o que, em princípio, justifica esta pesquisa. Por outro lado, na revisão de literatura, poucos foram os estudos encontrados com enfoque musicológico.

Buscando informações já sistematizadas sobre o tema e objeto eleito, a pesquisa bibliográfica compreendeu publicações que subsidiam o desenvolvimento do trabalho, dentre as quais seguem exemplos de alguns dos principais estudos (das mais diversas áreas do conhecimento) sobre rap já publicados no Brasil e no exterior: Black Noise: rap music and black culture in contemporary America (ROSE, 1994); Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural (HERSCHMANN, 1997); Globalização e as novas identidades: o exemplo do rap (GUIMARÃES, 2007); Rap na Cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana (SILVA, 1998); Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil (ASSEF, 2003); O funk e o hip-hop invadem a cena (HERSCHMANN, 2005); A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude (DAYRELL, 2005), African American music: an introduction (BURNIM; MAULTSBY, 2006) e Rap e Política: percepções da vida social brasileira (CAMARGOS, 2015).

No que se refere à produção acadêmica brasileira sobre rap específica da área de conhecimento musical, é possível citar, da pouca produção encontrada, exemplos como o estudo de Marques (2013) – que analisa as batalhas de rap/*freestyle* (ou duelo de MC's) de Belo Horizonte dentro do contexto do movimento hip-hop – e também Dutra (2007), que na dissertação intitulada “Rap: identidade local e resistência global”, traça alguns elementos da identidade do movimento hip-hop no Brasil, bem como levanta características musicais do rap brasileiro.

Foram encontradas pesquisas que abordam a temática do rap ou do movimento hip-hop na cidade de Goiânia nas seguintes áreas do conhecimento: letras, história, sociologia, antropologia, geografia, comunicação social, artes visuais e, principalmente, na área de educação,

em que publicações como “Hip-Hop: arte-vida-trabalho e experiência docente”, de Olária (2012), expressam o espaço que o hip-hop vem ganhando nas investigações transdisciplinares a respeito do ensino de artes nas escolas. Na maioria dos casos, as pesquisas abordam o hip-hop de Goiânia em sua totalidade, abrangendo os quatro elementos deste movimento, sendo raras as pesquisas dedicadas exclusivamente ao rap, com enfoque no DJ e no MC, os dois elementos musicais do movimento hip-hop. Até onde foi possível verificar, não foram encontrados estudos precedentes que contemplem análises dos elementos musicais da produção de rap em Goiânia (as análises restringem-se à interpretação do conteúdo das letras dos raps).

Esta dissertação encontra-se estruturada em quatro capítulos, sendo o primeiro dedicado ao estudo das questões identitárias presentes nos guetos, no movimento negro e na música afro-americana dos Estados Unidos. O segundo capítulo trata do rap, seu surgimento a partir de processos de hibridação cultural, sua definição como gênero musical, sua centralidade rítmica e canto falado de provável matriz africana, forma de atuação de seus elementos constituintes (DJ e MC) e como este gênero insere-se no movimento hip-hop. O terceiro relata a disseminação do rap por diversas localidades e seu desdobramento em diferentes “estilos de gênero⁴”, sua chegada ao Brasil e a Goiânia. Traça também um histórico desse gênero musical na capital goiana e realiza um levantamento do cenário rap atual da cidade, que resultou na lista dos grupos de rap em atividade em Goiânia e Aparecida de Goiânia, anexada a esta dissertação. O quarto e último capítulo é dedicado à análise dos exemplos musicais coletados durante as pesquisas documental e de campo, objetivando encontrar representações identitárias no rap goiano a partir da identificação de processos de hibridação com elementos musicais da cultura local e da verificação da ocorrência de “lutas de representação” nas batalhas de rap de Goiânia e Aparecida de Goiânia.

Cabe ressaltar que se optou por não reservar um capítulo com dedicação exclusiva à fundamentação teórica, pois esta permeará todo o texto, servindo como fio condutor de toda a abordagem. Com o objetivo de ilustrar as informações e análises trazidas ao longo da dissertação, além do DVD⁵ que acompanha a versão impressa do trabalho, foi aberto um canal intitulado “Pesquisa RAP GYN” no site <www.youtube.com> contendo exemplos musicais e, em alguns

⁴ Em uma abordagem abrangente, a expressão “estilo de gênero”, utilizada por Bakhtin (2010), pode ser aplicada em variadas situações, porém será aqui utilizada estritamente como forma de designar as variações estilísticas de um gênero musical.

⁵ O roteiro que enumera as faixas do material contido no DVD encontra-se no “Apêndice A” desta dissertação.

casos, também visuais⁶. Os exemplos estão no item *Playlists* do canal, divididos por capítulos, e podem ser acessados diretamente a partir do endereço virtual:

<<https://www.youtube.com/channel/UCyH53nKfzGFxHNwMqfhiwRw/playlists>>.

⁶ O YouTube é uma plataforma virtual que está sujeita a instabilidades e alterações. Caso algum vídeo do canal esteja bloqueado ou fora do ar, ainda é possível obter todo o material relativo aos exemplos musicais/visuais desta dissertação em formato de arquivo mp4 a partir de solicitação enviada ao e-mail: crissfleury@gmail.com

1 COMUNIDADE NEGRA NORTE-AMERICANA: UM CENÁRIO SÓCIO-CULTURAL E SEUS PROCESSOS IDENTITÁRIOS

Para que se possa compreender como se deu a relação entre o rap e a construção identitária da comunidade jovem, negra e urbana dos Estados Unidos, é necessário antes retornar aos primeiros passos da sociedade norte-americana pós-período escravagista. É preciso entender como ocorreram as relações de poder, dominação e subordinação entre negros e brancos e também como a formação dos guetos corroborou para o adensamento cultural de um grupo cerceado territorialmente. Para tal, utilizou-se a ideia de “identidade cultural” – proposta por Stuart Hall (2006) – como conceito analítico que fundamenta a reflexão acerca da formação dos guetos estadunidenses e sua relação com manifestações artístico-culturais, como é o caso do rap.

Desde o século XX, a multiplicidade e a fragmentação das identidades tornaram-se objeto de estudo. Isso porque a hegemonia dos tradicionais processos de identificação (como Estado, etnia e religião) vem sendo quebrada por novas formas de identificação. Essas mudanças alteraram as relações sociais e geraram novos conflitos entre diferentes grupos. Segundo Hall, (2006, p. 10-13) pode-se estabelecer três diferentes concepções de identidade: a primeira relaciona-se ao sujeito do iluminismo, enquanto a segunda está vinculada ao sujeito sociológico e a última, ao sujeito pós-moderno.

A primeira concepção é um pensamento absolutamente individualista a respeito da identidade e afirma que o homem já nasce dotado de capacidade de razão, de maneira que o centro essencial do “eu” seria a identidade da pessoa e esta a acompanharia por toda a sua existência.

A segunda concepção de identidade surge no século XIX, a partir do paradigma sociológico. Conforme Hall (2006, p.11), é estabelecida uma identidade sociológica que teria como prerrogativa a interação entre o “eu” e a sociedade, de forma que, a partir dessa interação, se construísse a identidade. Ou seja, ao contrário da concepção iluminista, a identidade do sujeito sociológico seria constituída e modificada conforme a relação entre o *eu*, a realidade e a cultura exterior com a qual ele se relaciona.

A terceira concepção de identidade refere-se ao sujeito do séc. XX. Este sujeito, chamado por Hall de “sujeito pós-moderno”, tem sua identidade fragmentada a partir dos variados papéis sociais assumidos por ele em diferentes momentos. Dessa forma, o sujeito que

antes possuía apenas uma identidade, passa a encarnar múltiplas identidades segundo as mais diversas representações que possa assumir em variados segmentos sociais. “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2006, p.12).

Estudiosos como Ianni (1995), Castells (1999), Gohn (2003), García Canclini (2003) e Hall (2006) concordam com a ideia de que a aceleração do processo de globalização⁷ provocou significativas mudanças na maneira com que os grupos sociais se estruturam na atualidade e na forma como suas identidades são constituídas. “A globalização altera as relações anteriormente estabelecidas entre os estados nacionais, as sociedades e os indivíduos” (GUIMARÃES, 2007, p.169). Sobre o assunto, Guimarães ainda afirma:

As culturas antes atreladas à adjetivação de “culturas nacionais” se transformaram em culturas segmentadas e fragmentadas: cultura negra, cultura islâmica, cultura jovem, ou seja, mobiliza-se um conjunto de identificações que passam pela etnia, religião, gênero, faixa etária, etc. em detrimento de um ideal de unidade antes oferecido pela “cultura nacional” (2007, p.170).

Bons exemplos do fenômeno das identidades fragmentadas são os movimentos sociais surgidos a partir da segunda metade do século XX em torno de pautas como meio ambiente, gênero, sexualidade, e a luta contra a discriminação racial, além de movimentos culturais, como é o caso do movimento hip-hop, que será melhor analisado adiante. A tendência desses movimentos relacionados a novas temáticas é a de assumir um formato em rede, de maneira que as ações coletivas sejam articuladas em diversas localidades em que atores sociais, mesmo pertencentes a diferentes nações, possuam um interesse em comum. Essa estruturação em forma de rede é característica de uma sociedade contemporânea que se encontra globalizada e interconectada.

Entretanto, apesar do evidente ritmo acelerado da integração global na era pós-moderna, Hall (2006, p.73) alerta para o fenômeno contraditório de que muitas identidades locais e particularistas também acabaram por ser reforçadas devido a um movimento de resistência à globalização. O autor aponta para a existência de evidências do reforço de “laços e lealdades

⁷ Caracterizada por Hall (2006) como um “complexo de processos e forças de mudança”, a globalização, segundo Anthony McGrew (1992), “se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado”.

culturais ‘acima’ e ‘abaixo’ do nível do estado-nação”, ao passo que as identificações com a cultura nacional têm perdido sua força⁸. Ou seja, não somente as identificações globais, mas também as identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornado mais importantes e valorizadas. Dessa forma, Hall esclarece que o global não substitui o local. Na realidade, as novas e diversas identificações promovem também uma nova articulação entre o *global* e o *local*.

Ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a *diferença* e com a mercantilização da etnia e da “alteridade”. Há, juntamente com o impacto do “global”, um novo interesse pelo “local”. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de “nichos” de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o “global” e o “local”. Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identificações “globais” e *novas* identificações “locais” (HALL, 2006, p.77-78).

Apesar das múltiplas identidades encarnadas pelo sujeito pós-moderno, atualmente raça e/ou etnia ainda constituem fatores de fundamental importância na construção identitária. Segundo Castells (1999, p. 71) “trata-se de uma das estruturas mais primárias de distinção e reconhecimento social, como também de discriminação, em muitas sociedades contemporâneas, dos Estados Unidos à África subsaariana”.

1.1 UMA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA A PARTIR DA RAÇA/ETNIA

O processo de fundamentação da construção identitária a partir da raça ou etnia deu-se com a comunidade negra nos Estados Unidos, formada por sujeitos sequestrados na África. Negros que desde o início do período escravagista norte-americano, ainda no século XVII, passaram por processos de violência, discriminação e destituição de sua condição humana.

Os negros nos Estados Unidos são precisamente africanos e americanos. Sua identidade foi constituída a partir de um povo sequestrado e escravizado, sob controle da sociedade mais livre da época. Assim, para que pudesse conciliar a evidente contradição entre os ideais de liberdade e a economia escravocrata, os Estados Unidos tiveram de negar a condição humana dos negros, pois em uma sociedade fundada nos princípios de que

⁸ Mesmo confirmando o enfraquecimento das identificações da população com as culturas nacionais, Hall (2006) alerta para o fato de que as identidades nacionais permanecem fortes no que diz respeito aos direitos legais e de cidadania.

“todos os homens são iguais”, a liberdade somente poderia ser negada aos não-humanos (CASTELLS, 1999, p.74).

A condição não humana imposta aos negros nos Estados Unidos conferiu-lhes um *status* de invisibilidade na sociedade. Porém, esta invisibilidade compartilhada por toda a comunidade negra foi a responsável pelo surgimento do sentimento de identificação coletiva entre este grupo de pessoas. Esse sentimento de pertencimento e identidade foi definido por Castells (1999, p. 74) como “profunda noção de significado coletivo”. O autor afirma ainda que a noção de significado coletivo adquirida pelos negros naquele país traduziu-se, no decorrer do processo histórico, nas artes daquele povo.

A cultura negra teve de aprender a conviver com essa negação sem que se permitisse cair na autoaniquilação. Conseguiu. Das canções às artes, das igrejas da comunidade às irmandades, a sociedade negra emergiu, imbuída de uma profunda noção de significado coletivo, que não se perdeu durante o êxodo rural maciço para os guetos do norte, traduzida em uma extraordinária criatividade nas artes, na música e na literatura, e em um movimento político poderoso e multifacetado, cujos sonhos e potenciais foram personificados em Martin Luther King Jr. nos anos 60 (CASTELLS, 1999 p. 74).

Mesmo com o fim do período escravagista nos Estados Unidos, em 1863, os negros, já libertos, continuaram sofrendo com processos de violência, discriminação e segregação racial. Pouco a pouco os negros livres que viviam nas fazendas da região sul do país migraram para áreas urbanas em busca de melhores condições, principalmente nas cidades do norte, onde iniciaram a formação dos guetos estadunidenses, que viriam a ser, para além de territórios fundamentados na segregação, espaços de consolidação e aprofundamento do sentimento de identidade coletiva e da cultura negra, sendo assim, *lócus* fundamental para o surgimento do rap.

1.1.1 Os guetos

A história do rap está diretamente vinculada à história do gueto norte-americano, pois sem o contexto sociocultural, identitário e étnico-racial que envolvia os guetos formados por afro-americanos provavelmente não existiria terreno fértil para o surgimento dessa manifestação cultural. Assim, é preciso que se busque compreender não somente a etimologia do termo “gueto”, mas, também, a carga simbólica que esta expressão traz, além de definir o que de fato é esse fenômeno sociocultural. Wacquant definiu o gueto a partir do estudo de suas características:

[...] denota uma área urbana restrita, uma rede de instituições ligadas a grupos específicos e uma constelação cultural e cognitiva (valores, formas de pensar ou mentalidades) que implica tanto o isolamento sócio-moral de uma categoria estigmatizada quanto o truncamento sistemático do espaço e das oportunidades de vida de seus integrantes (2004, p. 155).

Ainda conforme Wacquant (2004, p. 157), o termo *gueto* – em italiano *borghetto* ou *ghetto* – relaciona-se à palavra italiana *giudecca* e, inicialmente, fazia referência a um processo de consignação imposto aos judeus de determinadas áreas urbanas ainda na Europa medieval. A relação funcionava da seguinte maneira: as autoridades políticas e religiosas cediam uma área para a população judaica e esta, em contrapartida, atuava em funções como as de fiscal e comerciante. Assim, esse grupo se estabelecia na área determinada, construindo e administrando suas práticas e costumes.

O autor relata que com o passar do tempo, a troca de favores tornou-se obrigação para os judeus, chegando ao ponto em que o Senado de Veneza, já na Renascença, em 1516, realizou a remoção de todos os judeus para uma das ilhas da região – local que passou a ser chamado de *ghetto nuovo*. Confinados e isolados do restante da população, os judeus tinham permissão para sair da ilha somente durante o dia, para que pudessem trabalhar e realizar demais afazeres. Tal medida era utilizada para que a cidade-estado continuasse se beneficiando economicamente daquele grupo por meio da coleta forçada de impostos, porém, de maneira que a comunidade cristã não fosse “contaminada” pela população judaica, que, à época, era concebida como suja e pecadora.

Esse processo de exclusão territorial trouxe como consequência, para o coletivo confinado, problemas como: empobrecimento, superpopulação e uma progressiva deterioração das condições de vida, levando a um aumento da taxa de mortalidade (WACQUANT, 2004, p.157). Porém, em contrapartida, as restrições de liberdade promoveram a consolidação cultural entre aqueles judeus, estreitando laços comunitários e inspirando um sentimento de identidade coletiva.

Com uma consolidação identitária e cultural já estabelecida, aquela comunidade, em resposta às restrições ocupacionais, passou a se organizar instituindo equipamentos de ajuda coletiva (como associações e grupos de solidariedade e apoio mútuo) que se articulavam em formato de rede. Esse modelo de organização “reforçava tanto a integração interna como a exclusão do externo” (WACQUANT, 2004, p.155). Eis a contradição do gueto: ao mesmo tempo

em que a exclusão e o cerceamento territorial desestruturaram e deterioraram as condições de vida de determinado grupo, também fortificam e consolidam seus laços culturais e identitários.

Dessa forma, é possível identificar, nesse exemplo ocorrido com a comunidade judaica, os quatro elementos constituintes do gueto citados por Wacquant (2004): o estigma, o limite, o confinamento espacial e o encapsulamento institucional. Estes são os mesmos elementos que serão encontrados no gueto afro-americano estadunidense, em que o gênero musical rap veio a surgir e consolidar-se.

A formação dos guetos afro-americanos nos Estados Unidos teve seu início no século XX, no período pós-Primeira Guerra Mundial, em que a mão de obra barata dos negros era extremamente conveniente e necessária para o desenvolvimento econômico das grandes cidades do norte. Nesse período, é possível notar um enorme fluxo de negros vindos da região sul do país em direção às metrópoles que abrigavam as indústrias norte-americanas.

Devido ao histórico de destituição da condição humana que o negro sofria nos Estados Unidos desde o período escravagista, instituiu-se um estigma de tal maneira que, mesmo com o fim da escravidão, os negros ainda eram tidos como naturalmente inferiores. À medida que acontecia a migração maciça de negros para as metrópoles do norte do país, cresciam também o preconceito e a hostilidade por parte da população branca. Esse processo foi o grande responsável pela real consolidação e até mesmo institucionalização da segregação racial, que até então ocorria na informalidade. Padrões e legislações rígidas de segregação étnico-racial tomaram conta de todos os equipamentos sociais, a exemplo de escolas e hospitais, estendendo-se também aos serviços – como é o caso do transporte público – e atingindo até mesmo a política. A solução encontrada pela comunidade afro-americana para continuar a viver nas metrópoles, de forma que os negros mantivessem seus empregos e sua subsistência, foi se refugiar no centro das cidades, ocupando prédios abandonados e demais imóveis desvalorizados, formando o que foi chamado de *black belt* (cinturão negro).

No interior destes “cinturões negros”, a comunidade desenvolveu uma rede de instituições próprias que atendesse às suas necessidades básicas, em um modelo muito semelhante ao criado pelos judeus segregados em 1516. Eram escolas, jornais, igrejas, comércios, empresas e associações políticas exclusivamente para negros, estruturando verdadeiras cidades paralelas em meio à população branca (WACQUANT, 2004, p.158).

A divisão existente entre a cidade branca e a cidade paralela formada pelos negros não era física, diferenciando-se dos casos de divisões urbanas impostas pelo Estado a partir dos mais diversos motivos ao longo da história, a exemplo do muro de Berlim. A não existência de uma barreira física foi substituída pela consolidação de uma barreira imaterial e simbólica, constituída pelas características culturais, pela violência e pela discriminação por parte dos corretores de imóveis. Linchamentos, incêndios e motins eram formas de intimidação frequentemente utilizadas pela população branca, com o objetivo de impedir a circulação e ocupação urbana dos negros para além do território delimitado⁹.

A formação dos cinturões levou à configuração dos guetos negros das grandes cidades, a exemplo de Chicago e Nova Iorque. Enquanto os antigos cinturões deram origem aos guetos negros da zona sul de Chicago, em Nova Iorque deram origem aos guetos do *Harlem*, *Queens*, *Brooklyn* e *Bronx*. Os três últimos, por sua vez, correspondem a três distritos homônimos na divisão político-administrativa de Nova Iorque – como foi ilustrado a seguir, na figura 1 – e, somando-os aos distritos não guetizados de *Manhattan* e *Staten Island*, totalizam os cinco distritos da cidade. O gueto do *Harlem* é um bairro dentro do distrito de *Manhattan* e pode-se dizer que foi o único gueto negro dentro da ilha que, por sua vez, abrigava a população branca economicamente privilegiada da cidade.

⁹ É importante ressaltar que Wacquant (2008) comenta a respeito da situação excepcional da cidade de Nova Iorque, em que foram registrados poucos casos de violência física contra negros ao longo da história (se comparada a outras cidades estadunidenses em que se formaram cinturões negros e, posteriormente, guetos afro-americanos). Isso se deve ao fato de Nova Iorque possuir características menos conservadoras e extremamente cosmopolitas, de maneira que seus habitantes estavam mais acostumados ao convívio e contato com diferentes culturas e etnias. Porém, apesar da menor incidência de violência física contra a comunidade negra, tanto o Estado quanto a sociedade branca ainda se utilizavam de formas de violência simbólica, expressa por atos de discriminação, com a intenção de estabelecer os limites territoriais entre os cinturões negros e a cidade branca.



Figura 1 – Divisão geopolítica dos cinco distritos de Nova Iorque.
 Fonte: retirada da internet: www.infonuevayork.com em 12 de outubro de 2014.

Apesar de *Harlem*, *Queens*, *Brooklyn* e *Bronx* serem considerados guetos negros, existiam diferenças entre eles, bem como características e especificidades de cada um. Enquanto o *Harlem* – região relativamente mais valorizada devido à sua localização no distrito de *Manhattan*, suas áreas verdes, imóveis e construções de excelente padrão, além da estrutura e serviços públicos de qualidade – tornou-se um gueto ocupado pela burguesia negra em ascensão (a qual se via compelida a morar em gueto devido à discriminação racial, embora, em muitos casos, possuísse condições financeiras para residir em áreas nobres), guetos como o *Brooklyn* e o *Bronx* possuíam péssima estrutura urbanística e de serviços públicos, funcionando como “bairros dormitórios” em que vivia a maciça população negra e pobre, que tinha sua força de trabalho explorada pelos brancos.

A análise das características dos guetos negros nos Estados Unidos leva à conclusão de que a formação do gueto norte-americano repete a mesma relação contraditória que ocorrera com os judeus em 1516: exploração econômica acompanhada de ostracismo social, analisa Wacquant (2004 p. 157). Ou seja, a sociedade branca norte-americana, devido ao modo de produção fordista, não abria mão da força de trabalho desvalorizada da comunidade negra, porém ela recusava-se a conviver com esses trabalhadores negros cuja força de trabalho explorava. A ideia consiste na máxima exploração acompanhada do mínimo contato social com a categoria étnico-

racial subordinada, evitando assim o “risco de contaminação” e uma possível “desvalorização” cultural e simbólica da categoria étnica dominante.

Ao contrário do que, por muitos anos, pensaram os estudiosos sobre o assunto, o fenômeno da “guetização” não é um processo natural decorrente das migrações entre os povos. Essa maneira de pensar mascara o real processo de “urbanização modificada por relações assimétricas de poder entre grupos étnico-raciais: uma forma especial de violência coletiva concretizada no espaço urbano” (WACQUANT, 2004, p.158).

Apesar de tamanha violência, a formação de um gueto acaba por servir às duas categorias: enquanto a categoria dominante atinge seus objetivos de controle e cerceamento, a categoria dominada sente-se protegida dentro dos limites do gueto, pois as fronteiras a preservam do contato violento com o grupo que a cerceia, fazendo com que seus integrantes sintam-se seguros em meio aos seus semelhantes. “O gueto é o produto de uma dialética móvel e tensa entre a hostilidade externa e a afinidade interna” (WACQUANT, 2004, p. 159). Assim, por promover tamanha afinidade interna entre seus habitantes, o gueto é tido, também, como uma potente “máquina de identidade coletiva”.

O gueto não só é o meio concreto de materialização da dominação etno-racial por meio de uma segmentação espacial da cidade, como também é uma *máquina de identidade coletiva* potente, pois ajuda a incrustar e a elaborar justamente a divisão da qual é expressão de duas formas complementares e associadas. Primeiramente, o gueto reafirma o limite entre a categoria marginalizada e a população que a circunda, uma vez que intensifica o abismo sociocultural entre elas: ele faz com que seus residentes sejam objetiva e subjetivamente diferentes de outros residentes urbanos ao submetê-los a condições únicas, de maneira que os padrões de cognição e conduta sejam compreendidos como singulares, exóticos ou até aberrantes. Isso só serve para alimentar as crenças preconceituosas já existentes. Em segundo lugar, o gueto é um motor de combustão cultural que derrete as divisões dentro do grupo confinado e alimenta o orgulho coletivo ao mesmo tempo em que fortifica o estigma que o assola (WILSON; SENNETT, apud WACQUANT, 2004, p. 161).

A coletividade negra sentia orgulho por ter estruturado, no gueto, uma comunidade à sua maneira e impresso a ela características culturais próprias, apesar de o processo coercitivo implantado não ter lhe dado outra escolha. O orgulho e reconhecimento identitário da comunidade negra provocado pela guetização foi imprescindível para o surgimento do movimento negro pelos direitos civis e contra a discriminação.

1.1.2 O movimento negro

A realidade da comunidade negra afro-americana durante toda a primeira metade do séc. XX era de quase total inexistência de direitos, associada a constantes atos de violência e linchamentos sofridos com frequência, principalmente na região sul dos Estados Unidos. Menos de cinquenta anos após o fim do período escravagista, a grande maioria dos estados do sul do país já havia estruturado mecanismos constitucionais voltados para o impedimento da consolidação dos direitos políticos da população negra.

Apesar de tentativas isoladas, por meio da fundação (ainda no início do séc. XX) de algumas instituições e associações¹⁰, a luta pelos direitos civis da comunidade negra norte-americana se desenvolveu, de forma consistente, a partir dos anos 1950. Mesmo com ações judiciais que resultavam no reconhecimento de alguns direitos, existia ainda um abismo entre as medidas institucionais e a prática cotidiana. Na década de 1960 muitos estados norte-americanos ainda mantinham rígidas leis, muito semelhantes às do regime de *apartheid* sul-africano, que firmavam a proibição da entrada de negros em determinados locais, a separação dos assentos de ônibus, dos banheiros públicos, entre muitas outras formas de segregação.

Os anos 1960 foram palco da profunda efervescência na luta do movimento negro norte-americano, que tinha como principais líderes Malcolm X (em uma corrente mais radical) e Martin Luther King, que por sua vez representava a resistência pacífica por meio da incansável luta pelos direitos civis. Apoiado não só pela mobilização negra, mas também por intelectuais, artistas e ativistas brancos dos estados do norte, além de algumas instituições religiosas (a exemplo da Igreja Batista), o reverendo Martin Luther King obteve êxito em manifestações pacíficas como o boicote que objetivava o fim da segregação no transporte público, iniciado em 1955 na cidade de Montgomery, capital do Alabama.

¹⁰ No início do século XX se destacaram algumas organizações em prol dos direitos da comunidade negra, sendo duas delas de maior importância: *National Association for the Advancement of Colored People* – NAACP (Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor) e a *Universal Negro Improvement Association* – UNIA (Associação Universal para o Progresso Negro). Fundada em 12 de fevereiro de 1909 por um grupo de ativistas negros e simpatizantes brancos, a NAACP era composta, em sua maioria, por intelectuais, dentre os quais se destacava W. E. B. Dubois, primeiro negro a obter o título de doutor em Harvard. A NAACP foi criada com o objetivo de lutar pelos direitos da população afro-americana, teve seu apogeu em 1954 (quando foi considerada a maior organização de defesa dos direitos civis no mundo) e ainda existe nos dias atuais. A UNIA, por sua vez, foi fundada em 1914 por Marcus Garvey e tinha como objetivos o estímulo à união e orgulho raciais, bem como a independência econômica e a idealização de uma futura nação africana. Em 1917 a UNIA estabeleceu sede no Harlem, em Nova Iorque, fato seguido da implantação de várias filiais (RIBEIRO, 2008, p.85).

Após o boicote de Montgomery, o reverendo fundou a *The Southern Christian Leadership Conference* – SCLC (Conferência de Liderança Cristã do Sul), expandindo suas ações de caráter não violento por toda a região sul dos Estados Unidos. Seus trabalhos culminaram na Marcha dos 250.000 (duzentos e cinquenta mil), realizada em 1963 com o objetivo de pressionar o Congresso a aprovar a nova Lei dos Direitos Civis¹¹, que veio a ser sancionada em julho de 1964. O famoso discurso proferido por Luther King durante a manifestação tornou-se símbolo internacional da luta do movimento negro e ainda é lembrado nos dias atuais.

Em uma corrente mais radical, atuava outro importante líder. Malcolm X, cujo pai fora assassinado por um grupo racista, ingressou na *Nação do Islã* ainda jovem, tornando-se um de seus principais líderes. Em sua atuação como ministro na *Nação do Islã*, Malcolm defendia a separação entre negros e brancos, bem como o ideal do orgulho negro em contraponto ao racismo. Defendia também o uso da força quando necessário e até mesmo a construção de um Estado autônomo para a população afrodescendente. Apesar de sua postura extremamente radical, Malcolm X¹² era detentor de uma enorme capacidade de mobilização social, sendo considerado uma ameaça pelos grupos conservadores.

O sentimento de ameaça à hegemonia da classe dominante, gerado pela ebulição do movimento negro por todos os estados norte-americanos, fez com que Malcolm X e Martin Luther King fossem assassinados em 1965 e em 1968, respectivamente. A morte de Martin Luther King foi um marco histórico a partir do qual o movimento negro praticamente abandonou a ideia de buscar uma solução pacífica para a questão racial nos Estados Unidos. A revolta provocada por seu assassinato deu início a uma série de violentos conflitos inter-raciais que ocorreram em mais de 130 cidades estadunidenses.

Diferentemente das manifestações pacíficas de Luther King (cujo foco era direcionado à luta pelos direitos civis e ao ideal de convivência fraterna entre negros e brancos), os movimentos que despontaram a partir da segunda metade da década de 1960, com forte influência ideológica de Malcolm X, tinham como diferenciais dois elementos: o orgulho negro e o *Black Power*

¹¹ Sancionada pelo presidente Lyndon B. Johnson, sucessor de Kennedy, a Lei dos Direitos Civis determinou que “fossem abolidos quaisquer impedimentos erguidos contra minorias em seus direitos de votar. Da mesma forma a Lei dos Direitos Civis acabou, pelo menos formalmente, com a segregação nos lugares públicos, nas escolas públicas, sindicatos e nos locais de emprego, impedindo também qualquer discriminação no acesso aos recursos dos fundos da assistência federal” (RIBEIRO, 2008, p. 90).

¹² Ao se converter à Nação do Islã, Malcolm substituiu seu sobrenome original, Little, pela letra “X”, como forma de simbolizar o nome não conhecido de seus antepassados africanos que fora esquecido e/ou apagado devido aos anos de opressão e racismo de brancos sobre negros (RIBEIRO, 2008, p.91).

(Poder Negro), que viriam a constituir também os fundamentos ideológicos da *soul music*. O grande diferencial dos movimentos com o ideal *Black Power* era a existência de um nacionalismo cultural por meio da valorização das tradições afro-americanas. Hall (2006) exemplifica e discorre a respeito da relação entre o processo de racismo e exclusão cultural e a consequente reação, por parte do grupo inferiorizado, de retorno às culturas de origem, na forma de um movimento de contra-etnia que entra em choque com os grupos étnicos dominantes.

Tais estratégias incluem a re-identificação com as culturas de origem (no Caribe, na Índia, em Bangladesh, no Paquistão); a construção de fortes contra-etnias – como na identificação simbólica da segunda geração da juventude afro-caribenha, através dos temas e motivos do rastafarianismo, com sua origem e herança africana; ou o *revival* do tradicionalismo cultural, da ortodoxia religiosa e do separatismo político, por exemplo, entre *alguns* setores da comunidade islâmica (HALL, 2006, p. 85-86).

É em meio a esse ciclo de lutas do movimento negro, travado com mais agressividade, que ganhou espaço o *Black Panther Party for Self-Defense* (Partido Pantera Negra para Autodefesa) ou simplesmente *Black Panthers* (Panteras Negras). Criado em 1966 por um grupo de estudantes negros de Oakland, estado da Califórnia, o Partido dos Panteras Negras foi a organização de maior importância dentre as muitas que surgiram tendo como fundamento o ideal do *Black Power*, que, além de valorizar a cultura tradicional afro-americana, se baseava na ideia de que a comunidade negra deveria ter autonomia para tomar decisões a seu próprio respeito sem a interferência da classe branca. Com um programa político revolucionário, inspirado em ideais marxistas, os Panteras Negras conquistaram um grande espaço entre a comunidade afro-americana, chegando a instalar sedes em todos os estados daquele país (exceto Alasca e Havaí).

Os Panteras Negras lutavam pelos direitos civis, manifestavam-se contra o preconceito, realizavam ações comunitárias e incentivavam a criação de grupos organizados e a prática do estudo das leis e da literatura, fazendo do conhecimento um instrumento de luta contra a opressão branca. Além do incentivo ao conhecimento, os Panteras Negras se amparavam em uma lei estadual que liberava o porte de armas às pessoas com integridade física supostamente ameaçada (RIBEIRO, 2008, p.93). Assim, membros do partido estimulavam o uso de armas de fogo como forma de autodefesa, uma vez que toda a comunidade negra costumava ser vítima de frequentes linchamentos e agressões.

Com a vantagem de ser uma organização sem vínculos religiosos, os Panteras Negras tiveram grande adesão e destaque entre os jovens. Entre as principais reivindicações do partido

estavam: a isenção de impostos e de obrigatoriedade no alistamento militar para a população negra; o pagamento – por parte da sociedade branca – que compensasse a comunidade negra pelos anos de exploração em sistema escravagista e a libertação dos prisioneiros negros presos em manifestações.

Tamanha ameaça à hegemonia branca provocou fortes reações da polícia norte-americana, que buscou solucionar a situação de maneira violenta, assassinando ou aprisionando militantes e líderes do movimento. Antes mesmo do início da década de 1970, as diversas sedes dos Panteras Negras já haviam sido violentamente desativadas em quase todos os estados norte-americanos, de forma que o partido se dissolveu entre meados da década de 1970 e início dos anos 1980.

O fenômeno ocorrido com os Panteras Negras coloca-se como excelente exemplo da fragmentação e multiplicidade identitária, citada em linhas anteriores, característica de tempos pós-modernos. Ao contrário dos movimentos liderados por Luther King e Malcolm X – vinculados às religiões cristã protestante e islâmica, respectivamente –, o Partido Panteras Negras não possuía vínculo religioso e acabou por abarcar militantes das mais diversas vertentes religiosas e também adeptos do ateísmo. Além disso, diversos segmentos da comunidade negra, desde a massa pobre e trabalhadora, passando por artistas, intelectuais e até mesmo a emergente burguesia afro-americana se identificavam com o movimento essencialmente pelo fator étnico-racial. Hall (2006) cita Bauman ao discorrer a respeito do *revival* da etnia em tempos de homogeneização global:

O “ressurgimento da etnia”... traz para a linha de frente o florescimento não-antecipado de lealdades étnicas no interior das minorias nacionais. Da mesma forma, ele coloca em questão aquilo que parece ser a causa profunda do fenômeno: a crescente separação entre o pertencimento ao corpo político e o pertencimento étnico (ou, mais geralmente, a conformidade cultural) que elimina grande parte da atração original do programa de assimilação cultural... A etnia tem-se tornado uma das muitas categorias, símbolos ou totens, em torno dos quais comunidades flexíveis e livres de sanção são formadas e em relação às quais identidades individuais são construídas e afirmadas. Existe agora, portanto, um número muito menor daquelas forças centrífugas que uma vez enfraqueceram a integridade étnica. Há, em vez disso, uma poderosa demanda por uma distintividade étnica pronunciada (embora simbólica) e não por uma distintividade étnica institucionalizada (BAUMAN apud HALL, 2006, p. 96).

Apesar do enfraquecimento do movimento dos Panteras Negras ao final da década de 1970, seus ideais de orgulho e poder negro resistiram e permaneceriam vivos em manifestações culturais, principalmente no *soul* e no *funk*, gêneros musicais afro-americanos em destaque

naquele momento e, em seguida, no movimento hip-hop e no rap. Esses ideais também seriam transmitidos pela convivência familiar nos guetos, de maneira que muitos dos primeiros integrantes do movimento hip-hop eram irmãos mais novos de militantes do movimento Panteras Negras.

1.2 O SOUL E O FUNK: DOIS GÊNEROS E SEUS PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO

Em meio ao conturbado contexto sociopolítico norte-americano da década de 1960, a música e as artes em geral também estavam em profundo processo de mudança e inovação. Nos Estados Unidos, o rock era o gênero musical de maior popularidade entre os jovens brancos da época. Porém, nos guetos das metrópoles, a *soul music* era um grande sucesso em meio à comunidade negra. Segundo Maultsby (2006), tanto o *rock* quanto o *soul* são considerados gêneros da *black music*, como ver-se-á adiante.

A história da *black music* – ou música afro-americana¹³ – nos Estados Unidos surgiu ainda no século XVII, vinculada ao início do período escravocrata e teve sua trajetória estudada e descrita em forma de gráfico por Maultsby (2006), que classificou os diversos gêneros de música afro-americana a partir de três categorias: tradições sacras, tradições seculares e tradições seculares instrumentais (verificar figura 2).

¹³ Música negra ou *black music* é o termo utilizado para designar grande parte dos gêneros musicais que foram influenciados ou surgiram a partir da presença da cultura de descendentes africanos (mais precisamente, vindos da África Subsaariana) em países colonizados, decorrente do tráfico de negros com vistas à mão de obra escrava. A cultura musical africana foi trazida pelos escravos aos países do continente Americano, interagindo com a cultura das colônias e originando diversos gêneros de música negra.

The Evolution of African American Music

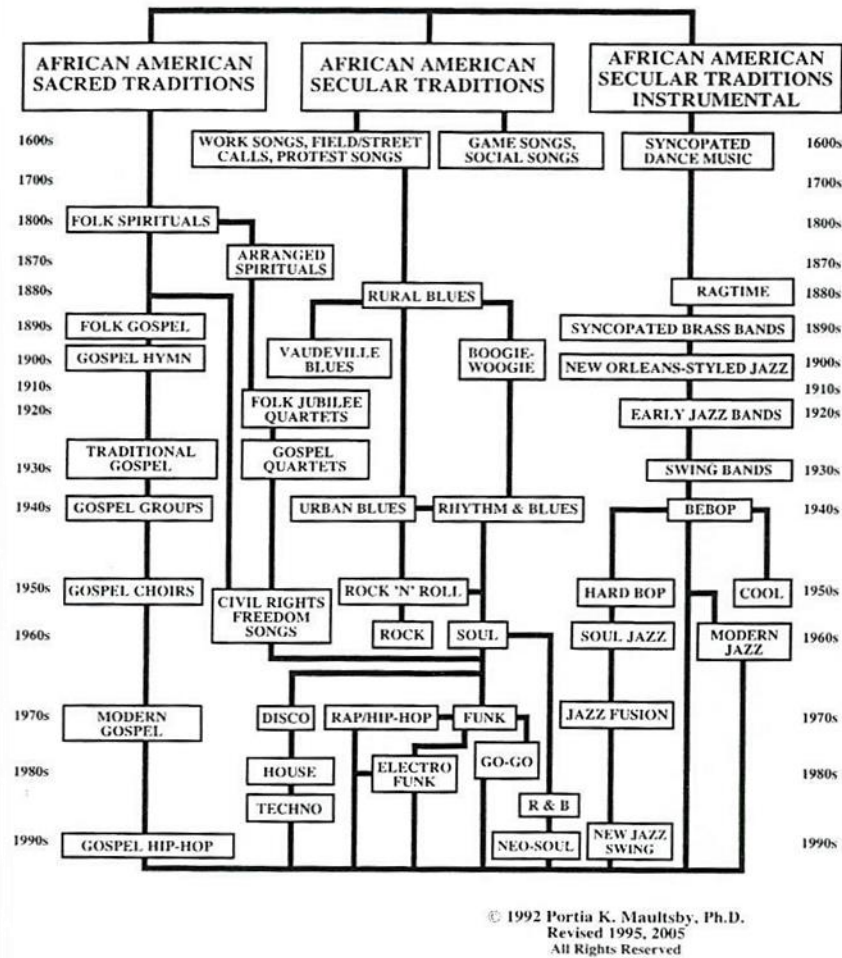


Figura 2 – Gráfico da evolução da música afro-americana.
Fonte: African American Music (BURNIM; MAULTSBY, 2006).

A partir do gráfico, nota-se que o *soul* está relacionado às origens de outros gêneros musicais: a *disco music*, o *R&B* e o *funk*, sendo este último um gênero apontado como diretamente vinculado ao surgimento do rap, principal foco desta pesquisa. Assim, faz-se necessário compreender quais as matrizes culturais presentes nos elementos musicais do *soul* e do *funk* que, posteriormente, hibridaram-se às matrizes e elementos afro-caribenhos e culminaram no surgimento do rap. Ou seja, analisar-se-ão os processos de hibridação cultural presentes nesses gêneros musicais.

Inicialmente utilizado pelas ciências biológicas como forma de designar o cruzamento entre diferentes espécies de plantas ou animais não humanos, o termo *hibridismo* foi adotado pelas ciências sociais, ainda no final do século XIX, e utilizado nos estudos sobre mistura/cruzamento entre seres humanos. Durante esse período o termo carregou uma conotação negativa, devido ao pensamento de grande parte dos estudiosos da época, que afirmava que o cruzamento entre espécies ou raças resultava em plantas e animais (incluindo seres humanos) inferiores.

Porém, no século XX, a partir da década de 1980, o termo ganha uma conotação diferente, distanciando-se da antiga carga de significado envolta em preconceito, passando a ser utilizado como categoria de análise para os estudos culturais, expressa no termo “hibridação cultural” ou “hibridização cultural”¹⁴. Despidendo-se dos antigos preconceitos outrora atrelados ao termo “hibridismo”, Burke (2003, p.18) aponta visões positivas e negativas a respeito dos processos de hibridação cultural. Para o autor, um olhar negativo sobre esses processos estaria na perda de tradições regionais e de raízes locais. Enquanto isso, um olhar positivo sobre a hibridação cultural possibilita a visão dos encontros entre diferentes culturas como inovadores e criativos.

A hibridação, que antes era vista pelas ciências biológicas como um “estado”, passa a ser vista pelas ciências humanas como um “processo”. Tem-se então que o foco da análise não está na hibridez, mas, sim, nos processos de hibridação¹⁵. A análise dos processos de hibridação cultural permite enxergar não somente o que foi hibridado em determinada cultura, mas, também, as contradições e tensões, aquilo que não se deixou hibridar. Dessa forma, García Canclini relaciona tanto os aspectos culturais espontaneamente hibridados, quanto as possíveis contradições e tensões existentes nos processos de hibridação à intensificação da fragmentação identitária e às identidades múltiplas do sujeito pós-moderno.

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

¹⁴ As duas formas de expressão, tanto “hibridação” quanto “hibridização”, são utilizadas com o mesmo significado.

¹⁵ Os termos “mestiçagem”, “sincretismo” e “crioulização” “[...] continuam a ser utilizados em boa parte da bibliografia antropológica e etno-histórica para especificar formas particulares de hibridação mais ou menos clássicas. Mas, como designar as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)? A palavra hibridação aparece mais dútil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos” (GARCÍA CANCLINI, 2003, p.XXIX).

nacional ou à globalização. Quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como consequência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições. Acaba-se, em suma, obturando a possibilidade de modificar a cultura e a política (GARCÍA CANCLINI, 2003, p.XXIII).

Para García Canclini, a era globalizada e pós-moderna implica um alto grau de hibridação entre as culturas, de maneira que, hoje, o estudo da identidade (parte importante da presente pesquisa) não pode ser fundamentado apenas nas diferenças e características de determinado grupo. É fundamental que se analisem, também, os processos de hibridações ocorridos na cultura de um grupo. Assim, principalmente em tempos pós-modernos, estudos acerca da identidade cultural devem estar extremamente vinculados aos estudos dos processos de hibridação cultural.

[...] não é possível falar das identidades como se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-las como a essência de uma etnia ou de uma nação. A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. XXIII).

O conceito de hibridação cultural aqui abordado como subsídio para análise foi elucidado por autores como García Canclini (2003) e Burke (2003), e pode ser definido como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (GARCÍA CANCLINI, 2003, p.XIX).

Ainda com base em García Canclini (2003, p.21) entende-se que as culturas vistas como puras, na realidade constituem-se em estruturas com baixo grau de heterogeneidade, mas elas, por sua vez, também resultam de cruzamentos culturais, não podendo, portanto, existir em estado de pureza. Trata-se de um processo cíclico, ou seja, de tempos em tempos experimentam-se formas culturais mais homogêneas e depois outras mais heterogêneas. Dessa forma, a concepção purista de cultura defendida tanto por tradicionalistas como por modernistas, os quais, conforme o autor, imaginaram culturas nacionais e populares “autênticas”, perde sua sustentação frente à complexidade e multiplicidade das relações culturais, tornadas sobremaneira evidentes pela ampliação das possibilidades de comunicação abertas pelas novas mídias, sobretudo ao longo das últimas décadas.

A compreensão dos processos de hibridação cultural ocorridos no *soul* e no *funk* será de extrema importância na identificação das matrizes culturais hibridadas no gênero rap, uma vez que, durante o processo de constituição e gênese do rap utilizou-se a fragmentação de trechos musicais do *funk* (em uma época em que este gênero sobrepunha-se ao gênero *soul*)¹⁶. Ou seja, pode-se dizer que o rap é um gênero que contém, literalmente, outro gênero musical em sua constituição inicial.

1.2.1 O Soul

Ao estudar o *soul*, remontamos à trajetória do *blues* nos Estados Unidos. A origem do *blues*¹⁷ (ainda nos últimos anos do século XIX) é atribuída ao lamento dos escravos nos campos de trabalho estadunidenses e teve sua evolução acelerada após a emancipação. As características provenientes da música africana podem ser notadas a partir de elementos semelhantes aos *hollers* (gritos emitidos por escravos em meio às plantações. Com intensidade forte e caráter comunicativo, por vezes identificavam seus emissores quando estes se encontravam distanciados no campo), e às *worksongs*¹⁸ (canções de trabalho utilizadas pelo grupo de escravos como forma de conferir estímulo e ritmo ao labor), que podem ser verificados no *blues*.

Porém, é importante lembrar que o *blues*, assim como qualquer gênero musical, é resultado de processos de hibridação, ou seja, não é composto por uma única matriz cultural. Além dos elementos supracitados advindos da cultura africana, o *blues* também foi fortemente influenciado pela cultura européia por meio dos *spirituals*. Segundo Hobsbawm (2011, p. 63), apesar de se caracterizarem como hinos religiosos afro-americanos, os *spirituals* herdaram seus acordes básicos da harmonia das canções religiosas europeias, mais especificamente de hinários protestantes como os de Moody e Sankey. Isso se deu devido à forte presença da religião

¹⁶ A forma como se deu este processo será descrita e estudada no segundo capítulo desta produção.

¹⁷ Segundo Muggiati (1995, p.15-16), a expressão *to look blue* já era utilizada na década de 1950 para designar um estado de medo, tristeza ou depressão. A partir de 1616 era comum o uso da expressão *blue devils* como forma de designar espíritos maléficos. Já em 1787, a mesma expressão, *blue devils*, também passou a significar um estado emocional depressivo. Em 1822 o termo, já no plural (*blues*), era associado a alucinações, delírios, tristeza e depressão causados pelo consumo de álcool.

¹⁸ As *worksongs* (ou *prison songs*) também aconteciam nos campos de trabalho dos presídios da região sul dos Estados Unidos. Um exemplo destes cantos de trabalho pode ser ouvido no item 01 da *playlist* “Capítulo 1” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

protestante nos Estados Unidos e à veemente intolerância desta religião aos cultos africanos, incluindo suas tradições musicais.

A maioria dos escravos trazidos para o sul dos Estados Unidos vinha da África Ocidental, sendo que os franceses tinham especial predileção pelos escravos do Daomé. Pouca coisa da organização social dos negros da África Ocidental sobreviveu à sociedade escravocrata, a não ser por alguns cultos religiosos, notadamente no vodu no Haiti e na Louisiana, com sua música ritual, e essa, como bem nota Marshall Stearns, sobreviveu melhor sob os donos de escravos católicos do que sob os protestantes, pois os católicos, não estando muito preocupados com a salvação das almas de seus escravos, toleravam um certo paganismo com toques de cristianismo. Assim, o africanismo nos Estados Unidos sobreviveu de maneira mais pura na zona de domínio francês. Nas áreas protestantes os cultos africanos tiveram de permanecer *underground* ou se transmutaram em música *revival* (*shouting revival music*) com influências europeias muito maiores (HOBBSAWM, 2011, p. 59-60).

Segundo Ribeiro (2008, p.72), a ascensão e o desenvolvimento do *blues* ocorreram entre o final do século XIX e o início do século XX, como fruto da migração da população negra (já liberta) que habitava as fazendas do sul para os centros urbanos. Ao chegarem aos pequenos centros urbanos sulistas, os negros se depararam com organizações racistas e encontraram como obstáculo uma política extremamente segregacionista.

Com movimentos como a *Klu Klux Klan* ou os Cavaleiros do Branco Camélia, os negros começaram a vivenciar um pesadelo de proporções incriveis para os nossos padrões atuais. Linchamentos, proibição do direito ao voto, prisões ilegais e julgamentos sumários, são apenas alguns dos elementos presentes em seu cotidiano. Em 1910, a maior parte dos estados do Sul havia criado mecanismos constitucionais que aboliram qualquer direito político aos negros (RIBEIRO, 2008, p. 73).

Os fatores descritos acima levaram os negros que se encontravam nas cidades do Sul a buscar maior respeito e qualidade de vida nas cidades do Norte, cuja cultura e políticas públicas eram menos segregacionistas. O desejo de migrar para as cidades do norte do país foi expresso em diversas canções como *Northbound Blues* (gravada por Maggie Jones, em 1925), *Jim Crow Blues* (gravada por Cow Cow Davenport, em 1927), *Jim Crow Blues* (gravada por Leadbelly, em 1930¹⁹), *Scottsboro Boys* (gravada por Leadbelly, em 1938), *Jim Crow Train* (gravada por Josh White, em 1941) e *Uncle Sam Says* (gravada por Josh White, em 1941). Em grande parte das letras dessas canções observa-se o uso do termo *Jim Crow*²⁰, uma expressão utilizada pelos norte-

¹⁹ Esta música pode ser ouvida no item 02 da *playlist* “Capítulo 1” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

²⁰ A expressão *Jim Crow* originou-se a partir de uma famosa performance de música e dança estreada em 1828 pelo menestrel e comediante branco Thomas D. Rice. Pintando seu rosto ao estilo *blackface*, Rice realizava uma caricata e

americanos para referirem-se ao preconceito, bem como às rígidas leis e comportamentos segregacionistas instituídos após a emancipação, principalmente na região sul dos Estados Unidos. Trechos das canções *Jim Crow Blues* e *Northbound Blues*, respectivamente, seguem como exemplo:

*Yes I'm leaving here from this old Jim Crow town
I'm going up North where they say money grows on trees
I don't give a doggone if my black soul is free* (COW COW DAVENPORT, 1927)²¹.

*Going north child, where I can be free
Going north child, where I can be free
Where there's no hardships, like in Tennessee
Going where they don't have Jim Crow laws
Going where they don't have Jim Crow laws
Don't have to work there, like in Arkansas* (MAGGIE JONES, 1925)²².

Devido ao volumoso fluxo da migração de negros do sul para as grandes cidades do norte, consolidou-se o *Urban Blues* – gênero decorrente da urbanização do *blues*, agora adaptado ao novo contexto. O *blues* urbano cantado a partir da década de 1940 seguiu uma tendência gradativa de deixar as letras com temáticas sociais para abordar temas relativos a relacionamentos amorosos. Conforme Ribeiro (2008, p. 78), o discurso tornou-se mais polido, incluindo expressões metafóricas de caráter discreto, buscando refletir certo grau de respeitabilidade alcançado pela classe média negra urbana. Memphis e Chicago (esta última amplamente reconhecida como a cidade do *jazz* e do *blues*) foram os grandes centros propagadores dessa música.

Se comparado ao *blues* rural, além das mudanças nas letras e temáticas, o *blues* urbano também se diferenciava por meio de uma nova configuração musical. O formato solo (com acompanhamento de guitarra acústica) é abandonado para dar lugar ao conjunto instrumental geralmente composto por bateria, piano, contrabaixo e duas guitarras – estas últimas, aos poucos, passaram a ser amplificadas eletricamente, tipificando o *electric blues* (RIBEIRO, 2008, p.78).

debochada sátira sobre a comunidade negra, vestindo-se como o personagem negro *Jim Crow*, cujo nome futuramente se tornaria expressão que designa preconceito racial ou costumes e leis segregacionistas.

²¹ Tradução livre: Sim, estou saindo daqui, desta velha cidade racista/Estou indo para o norte onde dizem que dinheiro cresce em árvore/Não me importo se minha alma negra é livre.

²² Tradução livre: Indo para o Norte, filho, onde eu possa ser livre/ Indo para o Norte, filho, onde eu possa ser livre/ Onde não há sofrimento como em Tennessee/Indo para onde não existem leis de *Jim Crow*/ Indo para onde não existem leis de *Jim Crow*/Lá não tenho que trabalhar tanto como em Arkansas.

Paralelamente à trajetória do *blues* urbano, voltado às cidades do norte, surgiu uma vertente voltada ao mercado fonográfico de *blues* ligado à população sulista²³. O *blues* sulista, se comparado ao *urban blues*, possuía caráter mais vigoroso, eletrificado e dançante. Conhecidas no mercado como *black records* e posteriormente chamadas de *race records*, as gravações ao estilo sulista desenvolveram-se ao longo dos anos com enorme sucesso e foram rebatizadas pela renomada revista musical *Billboard* com o nome de *Rhythm and Blues*. Entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1960 a associação do *rhythm and blues* (música afro-americana profana e dançante) a alguns elementos de inspiração gospel (música de louvor protestante afro-americana, descendente dos *spirituals*) deu origem à *soul music* (ou, simplesmente, ao *soul*). Enquanto o fenômeno do *rock* dominava o consumo de música entre os jovens brancos e economicamente privilegiados, o *soul* surgiu almejando o resgate de um ritmo autenticamente negro nos guetos norte-americanos.

Tido como um dos principais precursores do *soul* (ao lado de Sam Cooke e James Brown), Ray Charles, segundo Maultsby (2006, p.273), foi um dos primeiros a incorporar, de forma consistente, diversos elementos da cultura negra gospel ao gênero *rhythm and blues*. A autora lembra que dentre os componentes incorporados destacam-se a harmonia, a organização rítmica e o estilo vocal do intérprete, ressaltando que nas composições de Ray – a exemplo de “Come Back” (1954) ou “What Would I Do Without You” (1956) – observa-se o uso da métrica 12/8, que é executada em estrutura 4/4, configurada em *call and response*²⁴. A progressão harmônica é herdada do gospel, bem como o vocal fraseado, suas inflexões e melismas.

Tais influências da música gospel no gênero conhecido como *rhythm and blues* geraram hibridações que evoluíram, na década de 1960, para o surgimento de um novo gênero musical: o *soul*. Segundo Maultsby (2006), o som do *soul* é caracterizado por um conjunto estético derivado das tradições musicais e da forma de pregação realizada nas igrejas frequentadas pela comunidade negra norte-americana. A autora cita um depoimento em que Cecil Franklin, irmão

²³ Ainda nos anos 1920 a indústria fonográfica atentou para a necessidade de gravações que atendessem ao gosto específico dos negros do sul, que não se identificavam plenamente com a maioria das gravações com características urbanizadas das cidades do norte. Assim, a partir de 1925, são realizadas as primeiras gravações de *blues* sulistas e, para tal, as gravadoras garimpavam artistas na própria região (principalmente nas zonas rurais) e produziam registros que variavam entre as três principais vertentes estilísticas de *blues* sulista: o “Blues do Delta do Mississippi”, o “Blues da Costa Leste” e o “Blues do Texas” (RIBEIRO, 2008). A música “Canned Heat Blues” (1928), gravada por Tommy Johnson, é um exemplo de *blues* sulista registrado pela indústria fonográfica e pode ser ouvida no item 03 da playlist “Capítulo 1” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

²⁴ A forma como se dá a prática improvisatória do *call and response* ou *call-response* será descrita adiante.

de Aretha Franklin – uma das maiores vozes da *soul music* – comenta o sentimento de identidade, irmandade e identificação coletiva que ocorria, de forma semelhante, nas igrejas frequentadas pelos negros e nas apresentações de *soul*. Esse sentimento de coletividade refletia imediatamente na dinâmica do evento, gerando a relação de estímulo/resposta tão tradicional nos cultos das igrejas e nos shows de *soul*. O pregador está para o grupo de fiéis assim como o cantor de *soul* está para sua plateia.

Ouvi-la é como estar na igreja. Ela faz com sua voz exatamente o que um pregador faz quando ele ora a uma congregação. Essa prece golpeia uma corda sensível na congregação e alguém responde de volta com a sua própria prece, o que significa que eu sei sobre o que você está orando porque eu me sinto da mesma maneira. Então você tem algo como uma espécie de fio girando e tocando e amarrando todos juntos em uma experiência compartilhada, assim como os gritos de felicidade na igreja (SANDERS, 1971, p. 126, apud MAULTSBY, 2006, p. 279)²⁵.

A pesquisadora ainda analisa que a entrega performática de cantores de *soul*, como é o caso de Aretha Franklin, emprega uma variedade de dispositivos de improvisação, como o uso de inflexões vocais, variações de timbre, repetição de palavras e frases, além da emissão de gritos e gemidos. Esses mecanismos eram os mesmos utilizados por pregadores negros como forma de aumentar gradativamente a intensidade e a tensão emocional da pregação.

Conforme Maultsby (2006, p.280), tanto a cultura da Europa Ocidental, quanto as culturas que dela derivam, possuem um “ideal sonoro homogêneo”. Ao contrário dessa estética, a música gospel negra e o *soul* possuem um “ideal sonoro heterogêneo”, derivado da estética africana.

Tanto a música gospel negra quanto o *soul* abrangem muitos estilos vocais. Eles resultam do tratamento personalizado de timbre, textura e sombreamento feito por cantores para conseguirem o que o compositor Olly Wilson descreve como o “ideal do som heterogêneo” — uma estética sonora derivada da África que se opõe ao “ideal do som homogêneo”, associado a culturas derivadas da Europa Ocidental. O ideal do som heterogêneo baseia-se no princípio de que “existe uma abordagem comum para se fazer música [negra] em que uma gama caleidoscópica de contrastes drásticos da qualidade do som (timbres) é procurada tanto no vocal quanto no instrumental. A textura base do som é aquela que contém uma combinação de diversos timbres.” Este conceito de cores contrastantes se distingue da preferência pela semelhança de cores ou do ideal do som homogêneo (MAULTSBY, 2006, p.280).

²⁵ A exemplo das citações de Maultsby (2006) e Norfleet (2006), todas as citações diretas cujas referências são publicações em língua inglesa são resultado de livre tradução para utilização nesta dissertação, uma vez que os referidos textos não foram oficialmente traduzidos e publicados em português.

A autora desenvolve este raciocínio afirmando que os cantores de *soul* alcançam o ideal do som heterogêneo alternando timbres líricos, percussivos e ásperos. Alternam também emissões lineares e emissões em vibrato, e tecem gemidos, gritos, grunhidos e berros em meio à melodia, justapondo texturas vocais e instrumentais. Esses artistas também variam as alturas, contrastando vozes em diferentes extensões e utilizando-se de técnicas que permitem o subir e descer deslizante dessas vozes, incorporando curvas, *slides*²⁶ e melismas à melodia. O som heterogêneo também é produzido por instrumentistas, que muitas vezes utilizam seus instrumentos para imitar os gemidos e grunhidos vocais, alternando e explorando diferentes formas de embocadura e acrescentando dispositivos com o objetivo de distorcer os sons tradicionais dos instrumentos (MAULTSBY, 2006, p.280).

Durante as performances de *soul music*, vocalistas e instrumentistas combinam as técnicas de improviso supracitadas a uma série de dispositivos rítmicos. Vocalistas realizam uma espécie de rubato, estendendo a duração das notas em momentos de clímax, por meio da repetição obstinada de palavras ou frases e também pela adição de cadências vocais ou instrumentais.

Apesar de os artistas de *soul* utilizarem uma enorme gama de recursos que subsidiam sua prática improvisatória, o fundamental e principal recurso a partir do qual se desenvolvem as improvisações na *soul music* é o *call and response* ou *call-response* (chamada e resposta). O uso de estruturas de chamada-resposta facilita o intercâmbio musical tanto entre vocalista principal e *backing vocals* (vocais de apoio), quanto entre vocalistas e instrumentistas. O jogo improvisatório de chamada-resposta também pode ser utilizado apenas entre os instrumentistas ou entre artistas e público, sendo esta última uma das principais estratégias de interação com a plateia. Segundo Maultsby (2006, p.280), as respostas verbais do público são acompanhadas por palmas, fortes pisadas no chão, além de movimentos de cabeça, mãos e braços. As expressões corporais não aconteciam somente por parte da plateia. Na comunicação com seu público, os artistas de *soul* também demonstravam emoção e envolvimento a partir das expressões corporais e faciais. O exposto leva a crer que a *soul music* é uma música essencialmente performática e improvisatória e, além disso, tem a participação e interação entre músicos e plateia como um de seus

²⁶ Técnica vocal muito utilizada por cantores de *black music* em que o vocalista desliza de uma nota a outra. Pode-se dizer que consiste em um portamento.

componentes fundamentais e mais característicos. Esses elementos (improvisação e interação com o público) também viriam a ser componentes essenciais do *funk* e, posteriormente, do rap.

1.2.2 O *Funk*

Criado pelas bandas de *jazz* e *rhythm and blues* e tendo como característica marcante o *groove*²⁷ que coloca em evidência o contrabaixo elétrico e a bateria, o *funk* é um gênero de música dançante que emergiu no final da década de 1960. Segundo Maultsby (2006, p. 293) “entre o final dos anos 1960 e o início dos anos 1970, o *soul* e os estilos iniciais de *funk* se sobrepuseram como um único gênero musical”. O argumento para tal afirmação vem do fato de que o *funk* herdou elementos de uma gama de gêneros musicais, incluindo o estilo dos arranjos de metais e padrões de bateria do *rhythm and blues*, instrumentação percussiva de origem latina (geralmente um par de congas), solos instrumentais sob influência jazzística, timbres e solos de guitarra inspirados no *rock*, além de ritmos derivados da música gospel e estilística vocal advinda da *soul music*. Assim, a estética musical extremamente híbrida inicialmente desafiou a classificação ou categorização do *funk*, levando as primeiras bandas de *funk* a serem denominadas como “grupos de *soul*”, “bandas de dança” ou “rock negro” (MAULTSBY, 2006, p.293).

No início dos anos 1970, o termo *funky* passou a ser associado a diferentes estilos de *rhythm and blues* e de *soul*, que, mais tarde, ficaram conhecidos como *funk*²⁸. Maultsby (2006, p. 295) definiu o *funk* como uma forma urbana de música dançante fundada a partir dos valores, da cultura e da estética da classe trabalhadora afro-americana. A estreita relação entre esse gênero musical e a classe trabalhadora negra também pode ser analisada a partir do contexto sócio-histórico da época. A autora segue afirmando que o surgimento do *funk* na sociedade norte-americana ocorreu em um momento de transição entre a era de segregação racial oficializada e a era que aparentava maior igualdade de direitos, que teve seu início na década de 1970. O clima

²⁷ Termo popularizado no meio musical que designa a “levada” rítmica resultante da junção entre bateria e contrabaixo.

²⁸ A palavra *lufunki* (de origem centro-africana) – traduzida como “odor de *bad boy*” – é tida como a provável origem do termo *funk*. O *funk* tem sido definido de várias formas, como “com os pés no chão”, “na realidade/sério”, “em contato com a essência do ser humano” ou “um ofensivo ou desagradável cheiro ou coisa”. O termo também pode ser usado de forma alternativa para significar algo “atrativo ou bonito”. Inicialmente interpretado como um palavrão, a palavra *funk* se tornou parte do vernáculo afro-americano, descrevendo um sentimento, uma atitude, uma filosofia e comportamento, bem como um estilo cultural e um gênero musical. O termo *funky* foi utilizado em um contexto musical, primeiramente, na década de 1950, como forma de descrever uma vertente estilística do jazz, conhecida como *hard-bop* (MAULTSBY, 2006, p. 294).

otimista estabelecido na comunidade negra foi traduzido a partir da expressão da sonoridade animada do *funk*²⁹ (2006, p.293).

Assim como o *soul*, o *funk* também se desenvolveu sob o ideal *Black Power*. A união e o orgulho negros passaram a ser cantados como forma de elevar a autoestima da população afrodescendente. Porém, Maultsby ressalta que musicalmente o *funk* se diferenciava da *soul music* por não dar relevância às progressões harmônicas tão características do *soul*, dando destaque ao ritmo extremamente incisivo da bateria. O elemento rítmico era tão importante que, em muitos casos, como na banda “The J.B.’s” (que acompanhava o cantor James Brown), o conjunto musical se apresentava com duas baterias ao palco.

James Brown é tido como o pai ou criador do *funk*, pois, ao introduzir novos conceitos rítmicos no *rhythm and blues* e no *soul*, estabeleceu as bases para o *funk*. Para Maultsby (2006, p.296), essa mudança conceitual ocorreu de forma gradual e teve início com a adoção de padrões rítmicos derivados da marcha do *Mardi Gras Indians*, ouvida durante as celebrações do *Mardi Gras*³⁰ em Nova Orleans. O padrão rítmico também ficou conhecido como *street beat* (batida de rua) e foi assim descrito pela pesquisadora:

[...] Esse ritmo consiste em padrões de síncope na décima-sexta figura tocada de maneira linear na bateria. Na faixa de James Brown “I’ve Got Money” (1962), o baterista Clayton Fillyau introduziu a *street beat* como uma substituta para o compasso ternário do *shuffle beat*, que, por sua vez, era associado ao *boogie-woogie*, *swing*, e ao *rhythm and blues* tradicional. Diferentemente do compasso 12/8 e do compasso ternário do *shuffle*, a subdivisão das batidas em compasso 4/4 permitiu níveis maiores de síncope e interação rítmica entre músicos (MAULTSBY, 2006, p.296-297).

Assim, a *street beat* de Nova Orleans possibilitou um ritmo mais sincopado e dançante e tornou-se o fundamento do *groove* de *funk* popularizado por James Brown. Além das mudanças rítmicas difundidas por Brown, juntaram-se a esse conceito musical emergente as inovações

²⁹ As políticas de ação afirmativa dos anos 1970 aumentaram as expectativas por igualdade racial entre os afro-americanos. Entretanto, nos anos seguintes, o aspecto financeiro piorou para grande parte da população negra, levando à deterioração das condições sociais. O espírito de esperança que antes tomava a comunidade afro-americana foi lentamente mudando devido à não realização das expectativas e refletiu-se nas letras das músicas gravadas pelos grupos de *funk* da época. Além das canções contendo manifestações relacionadas ao movimento pelos Direitos Civis e explícitas críticas sociais (como é o caso das músicas de Sly Stone), o *funk* também se caracterizou pela composição de letras festivas. Em resposta ao espírito de desilusão que se abateu sobre a comunidade negra, músicos passaram a compor letras de *funk* que pudessem encorajar afro-americanos a dançar e festejar (MAULTSBY, 2006, p.293/294).

³⁰ Existente desde o século XVII, o *Mardi Gras* é uma festa carnavalesca de Nova Orleans, nos Estados Unidos. Originada a partir da influência da colonização francesa em Louisiana, a festa conta com bandas locais que tocam pelas ruas e é considerada como um dos mais famosos carnavais do mundo.

timbrísticas realizadas pelo grupo “Sly and the Family Stone”³¹. O grupo tornou-se famoso ao introduzir diferentes timbres no baixo elétrico e distorções de guitarra inspiradas no *rock*. O contrabaixista do grupo, Larry Graham, estabeleceu uma nova forma de tocar contrabaixo elétrico, produzindo um conceito inovador ao evidenciar os aspectos rítmicos, tocando as cordas do baixo de forma percussiva. Ao puxar e dar leves tapas nas cordas, Larry fez do contrabaixo um instrumento percussivo e fixou padrões de toque e timbre que se tornaram característicos do gênero *funk*, definindo também uma referência estética para vários gêneros da música afro-americana contemporânea (MAULTSBY, 2006, p.297).

Ao analisar a complexa gama de elementos musicais hibridados na constituição dos gêneros *soul* e *funk* (recordando que entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970 estes gêneros se sobrepuseram), é possível constatar que as mais evidentes características da música africana herdadas pelo *soul* são a complexidade rítmica e a polifonia vocal. Sobre a herança relativa às escalas musicais, Hobsbawm (2011, p. 60) informa que há controvérsias. Isso porque a escala musical pentatônica menor, característica do *blues* (e herdada por outros gêneros da *black music*), é muito presente na música africana, mas também pode ser encontrada em gêneros da música popular europeia e em muitas outras culturas. Assim, o autor informa que “discorda-se a respeito da ‘tonalidade blue’ da música negra norte-americana, que não parece vir da música da África Ocidental. Ela tem sido explicada como a ‘africanização’ de escalas europeias” (HOBBSAWM, 2011, p. 60).

Ainda segundo Hobsbawm (2011, p. 60), as contribuições mais significativas da cultura africana para o *blues* (e, consequentemente, para o *soul*, o *funk* e grande parte da *black music*), foram o caráter improvisatório e o padrão de “chamada-resposta”. Tanto o *soul* quanto o *funk*, em meio à natureza improvisatória, utilizam-se da técnica de “chamada-resposta”³². Tal característica é, possivelmente, um vestígio da cultura africana, cujo povo ao formar grupos e emitir sons em coletividade fazia uso da referida técnica com frequência. Ocorre que a técnica de “chamada-resposta” (em que uma voz solo emite um som que em seguida é repetido pelo coro) não é exclusiva da música africana, mas configura-se como prática encontrada em diversas culturas, independentemente do estabelecimento de contato ou influências entre os grupos. Um

³¹ O trabalho desse grupo pode ser conferido no item 04 da *playlist* “Capítulo 1” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

³² A utilização desse recurso pode ser verificada na música “Say It Loud” (1968), interpretada por James Brown e disponível para audição no item 05 da *playlist* “Capítulo 1” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

dos principais exemplos da utilização da “chamada-resposta” fora da cultura africana acontece no ocidente cristão, em que essa mesma técnica, aí denominada “canto responsorial”, é utilizada em ofícios religiosos desde a Idade Média. Sendo assim, existe a possibilidade do *call-response* presente no *soul*, no *funk* e em muitos outros gêneros de *black music* constituir-se em herança africana, como também em herança da colonização europeia nos Estados Unidos ou ainda (e mais provável) uma confluência entre essas culturas.

No que se refere à instrumentação, os conjuntos de *soul* e de *funk* refletem a hibridação entre a cultura europeia e a cultura norte-americana. A influência instrumental de matriz africana pode ser encontrada na percussão dos conjuntos de *funk*, que utilizavam, principalmente, as congas (instrumentos afro-latinos extremamente difundidos em Cuba e similares aos atabaques).

Outro fator a ser destacado é o padrão estético vocal utilizado no *soul* e no *funk*. A influência dos já mencionados *hollers*, de origem africana, é a explicação mais consistente para o emprego frequente de gritos e grunhidos emitidos energicamente pelos cantores de *soul* e de *funk*. No campo, os *hollers* eram utilizados como forma de chamado, interação ou comunicação. Esta função é a mesma encontrada nos gritos emitidos pelos vocalistas de *soul* ou *funk*, que objetivam uma espécie de chamada e interação com a plateia.

O processo de investigação e identificação dos elementos musicais advindos de diferentes matrizes (europeia, norte-americana, afro-latina e africana – especificamente da África Subsaariana) é convergente com a ideia expressa por García Canclini (2003) de que não existe cultura em estado de pureza. Assim, gêneros musicais são produtos dos processos de hibridação cultural pelos quais passaram, podendo-se encontrar gêneros musicais com maior ou menor grau de heterogeneidade. O estudo das matrizes culturais presentes nos elementos musicais do *soul* e do *funk* demonstra a expressiva quantidade de processos de hibridação ocorridos na constituição destes gêneros, resultando em um alto grau de heterogeneidade. A investigação realizada em torno desses processos auxiliará, a seguir, na compreensão das matrizes culturais imbricadas no rap.

2 O RAP: MATRIZES E ELEMENTOS DO GÊNERO

O surgimento do rap, assim como qualquer fenômeno, ocorre na esteira de uma série de fatores, de forma que sua compreensão só é possível quando se apreende a totalidade do desenrolar de seu processo histórico e sociocultural. Até onde foi possível verificar, as ideias musicais que deram origem ao rap surgiram ainda no início da década de 1970, como resultado de todo o contexto e realidade vividos nos guetos nova-iorquinos da época.

A gênese do rap só foi possível devido às hibridações entre as culturas afro-americana e latina, que se deram a partir do contato entre os negros habitantes dos guetos e os imigrantes latinos, em sua maioria vindos das ilhas caribenhas. A partir do final da década de 1960, a imigração de latinos para os Estados Unidos se intensificou. Em busca de oportunidades e melhores condições de vida, imigrantes vindos de países como Jamaica, México, Porto Rico e República Dominicana passaram a sofrer com processos discriminatórios e de segregação racial, não só por seus traços de origem hispânica e suas peles de cor morena, mas, principalmente, por sua cultura e sua situação de ilegalidade no país.

Enquanto a segregação dos negros originou os guetos afro-americanos, a segregação dos imigrantes latinos deu origem à formação dos chamados “bairros latinos” ou “bairros hispânicos”. Geralmente situados entre os guetos e a cidade branca, os bairros latinos muitas vezes serviam como forma de reduzir o contato direto entre a comunidade negra e a comunidade branca (SILVA, 2010, p.25). Assim, afro-americanos e imigrantes latinos conviviam lado a lado, de forma muito próxima e, em muitos casos, os latinos acabavam fixando residência dentro dos guetos negros. Esse posicionamento geográfico proporcionou o contato privilegiado entre afro-americanos e latinos, resultando em ricos processos de hibridação cultural, que, por sua vez, foram determinantes para o surgimento do rap.

A respeito da relação entre geografia e processos de hibridação, Burke (2003, p.69) afirma: “como culturas inteiras, há locais específicos que são particularmente favoráveis à troca cultural, especialmente nas metrópoles e fronteiras”. De forma semelhante, García Canclini destaca as grandes cidades com seus habitantes vindos das mais diversas nações e culturas (citando Nova Iorque entre os exemplos) como entidades sociais que auspiciam, favorecem e também condicionam os processos de hibridação cultural de forma muito específica:

Destaco as *fronteiras* entre países e as grandes *cidades* como contextos que condicionam os formatos, os estilos e as contradições específicos da hibridação. As fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados modernos se tornaram porosas. Poucas culturas podem ser agora descritas como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território delimitado. Mas essa multiplicação de oportunidades para hibridar-se não implica indeterminação, nem liberdade irrestrita. A hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo se estima na vida de muitos migrantes. Outra das entidades sociais que auspiciam, mas também condicionam a hibridação são as cidades. As megalópoles multilíngues e multiculturais, por exemplo, Londres, Berlim, Nova York, Los Angeles, Buenos Aires, São Paulo, México e Hong Kong, são estudadas como centros em que a hibridação fomenta maiores conflitos e maior criatividade cultural (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. XXIX-XXX).

Além de ressaltar as megalópoles como entidades que favorecem os processos de hibridação, o autor ainda discorre, especificamente, a respeito dos fenômenos culturais ocasionados pela migração América Latina-Estados Unidos, justamente a que mais nos interessa nas análises dos processos de hibridação e dos elementos culturais imbricados na gênese e estruturação do rap. Sobre os ricos encontros culturais promovidos pela corrente migratória entre países latinos e Estados Unidos, García Canclini admite sua inclinação a subclassificar essas formas específicas de hibridação cultural com o nome de “fusão interamericana”³³.

Sob o nome de *fusão interamericana* incluo o conjunto de processos de “norte-americanização” dos países latino-americanos e “latinização” dos Estados Unidos. Inclino-me a chamar fusões a essas hibridações, já que esta palavra, usada preferencialmente em música, emblematiza o papel proeminente dos acordos entre indústrias fonográficas transnacionais, o lugar de Miami como “capital da cultura latino-americana” (Yúdice, 1999) e a interação das Américas no consumo intercultural (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. XXXII).

A “fusão interamericana” ocorrida entre a cultura jamaicana e a cultura estadunidense será o foco deste capítulo. O ambiente privilegiado proporcionado pela proximidade geográfica entre guetos afro-americanos e bairros latinos coloca-se como principal fator responsável pelos processos de hibridações culturais ou “fusões interamericanas” que culminaram no surgimento do rap como gênero musical.

³³ A respeito da utilização do termo “fusão” como maneira de designar os processos de hibridação cultural, Burke (2003, p.50) ressalta a forma como a palavra foi empregada por Karl von Martiria (1844) e por Gilberto Freyre (1933), atentando para o fato de que o emprego do termo fusão pode sugerir a ideia equivocada de que os processos de hibridação ocorrem de forma harmoniosa, fazendo com que as tensões e contradições não sejam contempladas na análise.

2.1 O SURGIMENTO DO RAP COMO GÊNERO MUSICAL

Em meio ao contexto citado, uma figura emerge promovendo ações que seriam extremamente importantes para o surgimento do rap. Em 1967, o jamaicano Clive Campbell sai de sua terra natal, tornando-se mais um imigrante caribenho nos Estados Unidos, instalando-se no gueto do Bronx. Clive Campbell, que mais tarde seria mundialmente conhecido como Kool Herc, levou para os Estados Unidos uma aparelhagem conhecida como *sound system* (sistema de som).

Criados no final dos anos 1950 e difundidos nos anos 1960 nas grandes cidades jamaicanas, os *sound systems* eram utilizados na rua ou em grandes festas abertas como forma de divulgação dos *reggaes* lançados. A aparelhagem sônica era composta por dois toca-discos (também conhecidos popularmente como *pick up's*), dois potentes amplificadores (com reforço específico para as frequências graves), um microfone e um *mixer* (aparelho no qual os toca-discos são conectados e que permite a alternância entre a execução do som do toca-discos da direita e da esquerda, por meio do controle de volumes). Muitas vezes esses equipamentos eram montados em um pequeno caminhão, dando mobilidade ao sistema sonoro. Assim, a figura responsável por operar o equipamento de *sound system* era chamada de *mobile disc jockey* (*disc jóquei* móvel) ou, em sua forma abreviada, DJ³⁴. Sir Coxson, Duke Reid's Trojan, Dodd's Downbeat e King Edward's Giant foram importantes nomes no que se refere à cultura dos *sund systems* na Jamaica (ver figura 3).

³⁴ O termo *disc jockey* surgiu na década de 1930 e foi utilizado pelo locutor e jornalista americano Walter Winchell para referir-se ao famoso locutor de rádio Martin Block. O termo é uma combinação da palavra *disc* (que se refere aos discos gravados) e da palavra *jockey* (que faz referência ao ato de manipular/operar o aparelho) e logo foi abreviado como "DJ". Já nos anos 1950 o termo era amplamente utilizado para designar a todos aqueles que atuavam nas rádios nas funções de selecionar o repertório e colocar os discos para tocar nos aparelhos. Assim, com o surgimento dos sistemas de som móveis na Jamaica, a figura que atuava na manipulação dos equipamentos foi chamada de *mobile disc jockey* ou *mobile DJ*. O termo, em sua forma abreviada (DJ), foi amplamente difundido a partir do surgimento do rap e também adotado como um dos elementos do movimento hip-hop. Atualmente a denominação é utilizada para designar não somente aqueles que atuam como músicos de rap, mas, também, de muitos estilos de gênero da música eletrônica, a exemplo do *techno*, *house* e do *trance*.



Figura 3 – Duke Reid e seu equipamento de *sound system* conhecido como Duke Reid's Trojan.
 Fonte: retirada da internet: www.reggae.es em 18 de dezembro de 2014.

Na Jamaica, os *sound systems* eram utilizados para a realização do *toast*. Muito popular durante as décadas de 1960 e 1970, principalmente na capital Kingston, o *toast* consiste em uma prática musical improvisatória em que se utilizam os toca-discos para a reprodução sonora dos *reggaes* (extremamente populares na época), realizando mixagens artesanais (unindo, sequencialmente, uma música a outra de forma ininterrupta) que serviam como base sonora para a entoação de versos improvisados ao microfone. A figura que declamava os versos ficou conhecida como *toaster* e realizava a improvisação a partir de temas como política, violência, espiritualidade, consumo de maconha, entre outros.

Uma vez que as bases sonoras para o *toaster* eram os *reggaes* contidos nos discos de vinil e que a prática do *toast* estava cada vez mais popular e difundida entre os jamaicanos, os artistas passaram a gravar versões instrumentais das canções mais populares. Estas versões ficaram conhecidas como *dubs* e eram gravadas no “lado B” dos discos, enquanto a versão original e completa da música (a qual incluía a voz) era gravada no “lado A”. Segundo Norfleet (2006, p. 354), uma das figuras mais importantes no que se refere a essa prática foi o *toaster* U.Roy, um dos primeiros a gravar discos no estilo *dub*. Assim, as versões *dub* tornaram-se ideais

para a realização do *toast*, uma vez que possibilitavam a utilização das músicas mais populares da época como base sonora, sem que os vocais das músicas gravadas interferissem na declamação improvisada.

Quando, ao final da década de 1960, o jamaicano Kool Herc levou a aparelhagem de *sound system* para Nova Iorque, consequentemente passou a difundir a prática improvisatória do *toast* pelo Bronx. A língua inglesa foi um facilitador tanto no processo de interação dos imigrantes jamaicanos com os habitantes dos guetos, quanto na difusão do *toast* pelo gueto, uma vez que o inglês também é a língua oficial da Jamaica³⁵.

Com o advento das festas dançantes ao som da *soul music*, os *mobile disc jockeys* (DJ's) jamaicanos residentes nos Estados Unidos passaram a utilizar seus *sound systems* para fornecerem música a esses eventos sociais. Nos guetos nova-iorquinos, diferentemente das festas jamaicanas (nas quais os *mobiles DJ's* utilizavam seus equipamentos para mixarem *reggaes*), DJ's realizavam mixagens artesanais a partir de discos de *soul* e, pouco tempo depois, logo no início da década de 1970, passaram também a mixar gravações de *funk*.

A utilização do equipamento de som jamaicano adaptado ao contexto norte-americano pode ser considerada como uma “estratégia de reconversão”. O conceito de “reconversão”, segundo García Canclini, indica a utilização produtiva de recursos, práticas ou saberes anteriores em novos contextos. A estratégia de reconversão é utilizada durante os processos de hibridação cultural, reinserindo práticas preexistentes e adaptando-as a novas condições, gerando novas práticas e novas estruturas.

[...] Também são encontradas estratégias de reconversão econômica e simbólica em setores populares: os migrantes camponeses que adaptam seus saberes para trabalhar e consumir na cidade ou que vinculam seu artesanato a usos modernos para interessar compradores urbanos; os operários que reformulam sua cultura de trabalho ante as novas tecnologias produtivas; os movimentos indígenas que reinserem suas demandas na política transnacional ou em um discurso ecológico e aprendem a comunicá-las por rádio, televisão e internet (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. XXII).

A partir dos exemplos de reconversão supracitados, supõe-se que os *mobiles DJ's* jamaicanos que migraram para Nova Iorque com seus equipamentos adaptaram o uso de seus *sound systems*, substituindo as gravações de *reggae* por gravações de *soul* e de *funk*, de maneira a

³⁵ Apesar de a ilha (nomeada, na época, como *Santiago*) ter sido inicialmente ocupada pelos espanhóis, em 1655 passou a ser domínio Inglês, com o nome de *Jamaica*. Assim, o país, que foi declarado independente do Reino Unido em 1962, tem a língua inglesa como idioma oficial até os dias atuais.

aumentar o valor simbólico de sua atividade, uma vez que, no novo ambiente e contexto (guetos nova-iorquinos), eram o *soul* e o *funk* os gêneros mais populares, mais requisitados e, portanto, mais valorizados por aquela comunidade.

O *funk*, como gênero musical que coloca o ritmo em absoluta evidência, reservava, (quase sempre) na gravação de suas faixas em vinil, um espaço para o trecho instrumental de solo de bateria, que costumava animar a todos na pista de dança. Enquanto tocava nos eventos dançantes com seu *sound system*, o DJ conhecido como Grandmaster Flash percebeu que era possível isolar um pequeno trecho do solo de bateria (geralmente dois compassos de quatro tempos). A ideia era utilizar o trecho instrumental, conhecido como *break* e repeti-lo seguidamente, quantas vezes se desejasse, em uma forma cíclica que se consagrou no meio fonográfico como *loop*³⁶. Isso foi possível devido à técnica criada que, fazendo uso de um recurso minimalista, conseguiu prolongar esses fragmentos rítmicos, originalmente muito curtos, ao manipular simultaneamente dois discos idênticos. A técnica, que ficou conhecida como *back to back* ou *quick-mix theory*, era realizada utilizando-se dois pratos de toca-discos, marcando nos discos o ponto exato do trecho de música a ser reproduzido e alternando a reprodução do mesmo trecho entre os dois vinis, de maneira que se pudesse repetir o fragmento rítmico inúmeras vezes. Estava criada a *breakbeat*, cujo nome deriva do momento de *break* da bateria que a originou. Adiante, a *breakbeat* viria a ser a base rítmica para a declamação de versos no rap.

Sendo a *breakbeat* concebida a partir de fragmentos de gravações de *soul* / *funk*, pode-se concluir que o rap é um gênero que contém, em sua constituição inicial, fragmentos de outro gênero musical. Ou ainda, em outras palavras, pode-se dizer que no processo de criação da *breakbeat* ocorreu uma fragmentação do gênero *soul* / *funk* e que, em seguida, esses fragmentos foram utilizados de forma ressignificada na criação de outro gênero musical.

A *breakbeat* atraiu inúmeros jovens para a pista de dança e permitiu aos DJ's da época uma espécie de adaptação do *toast* jamaicano ao contexto do gueto nova-iorquino. Assim, não só Grandmaster Flash ou Kool Herc, mas também outros DJ's do Bronx passaram a manipular trechos do solo de bateria das gravações de *soul* / *funk* de maneira que pudessem estimular o

³⁶ O conceito de *loop*, muito utilizado no rap e em variações estilísticas da música eletrônica, consiste na repetição contínua/cíclica de um *sample* (amostra), ou seja, de um trecho/fragmento musical. A ideia pode ser comparada ao conceito de *ostinato*, não só como referência à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas, como também pela função frequentemente relacionada ao estabelecimento de uma espécie de “base sonora” sobre a qual irão se desenvolver as ideias e discursos musicais de destaque.

público dançante e também recitar versos sobre a *breakbeat*, prática que resultou no surgimento do *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), gênero musical que ficou conhecido como rap³⁷.

2.2 “CANTO FALADO”, “RITMO” E “MATRIZES AFRICANAS”

O estilo de canto falado ou recitativo característico do rap também pode ser encontrado em diversas práticas culturais ou gêneros musicais ao redor do mundo. Se para Gilroy (2001) o rap é uma consequência da diáspora africana durante o período escravocrata, outros autores vão além, relacionando a forte tradição oral da África Subsaariana ao protagonismo do ritmo em sua cultura. Kubik (1970) apud Silva (1998, p.184) comenta a relação entre ritmo e oralidade presente na transmissão de mensagens ou memorização de padrões rítmicos e a coloca como uma característica peculiar da tradição afro. Silva (1998, p.180) afirma ainda que, “como base da música de origem africana, o ritmo e a poética surgem articulados à tradição oral, síntese de duas tradições centrais na cultura de origem afro”. Assim, o autor constata que a oralidade, no caso específico da cultura africana, resulta da síntese dos elementos rítmico e poético.

Para Gilroy (2001), a diáspora negra disseminou a prática do canto falado pelas diversas terras em que desembarcaram escravos africanos e tal fato seria a consequência de uma cultura africana constituída, predominantemente, a partir da transmissão oral. A perpetuação da forte tradição oral nos países da América seria, ainda, uma forma de resistência cultural das comunidades negras a partir da reelaboração do protagonismo rítmico, que teve sua manifestação por meio de instrumentos percussivos proibida ou censurada durante o período escravocrata. A ênfase na tradição oral como forma de suprir a instrumentação percussiva ausente consiste em mais um exemplo de “estratégia de reconversão”, conceito elaborado por García Canclini (2003) e já mencionado anteriormente, como termo analítico que se refere à adaptação de práticas ou conceitos preexistentes às novas condições postas.

Mesmo após a diáspora escravocrata a música afro no ultramar manteve-se referenciada naquilo que lhe é central, isto é, o ritmo. As diferentes comunidades negras que se constituíram na América ocuparam-se da reelaboração da sensibilidade rítmica mesmo quando as condições políticas ou naturais impediram a reprodução dos instrumentos

³⁷ Apesar de a abreviação da expressão *rhythm and poetry* ser a explicação mais difundida para o surgimento do termo *rap*, existe ainda outra possibilidade de investigação etimológica adotada por alguns autores, a exemplo de Norfleet (2006, p.355), que relata que nos Estados Unidos, nos anos 1960 e 1970, o termo *rapping* se referia à arte de engajamento verbal destinado a impressionar ou persuadir o ouvinte.

como, por exemplo, o *kora* e a *marimba*, ou quando a dominação censurava o uso dos instrumentos percussivos (SILVA, 1998, p.181).

Na sequência de seu raciocínio, Silva (1998) ainda aponta que o reconhecimento do protagonismo rítmico não implica a negação da melodia ou da harmonia. Tampouco a constatação do ritmo como elemento em evidência na música africana faz com que esta seja menos complexa ou inferior à música consagrada como ocidental, que, por sua vez, tem como um de seus pilares fundamentais o sistema tonal e sua complexidade melódica e harmônica.

Na verdade ao se afirmar a maior sensibilidade da música africana em relação ao ritmo, não se está negando as formas específicas como a melodia e a harmonia que nela se constituem. Se do ponto de vista ocidental a construção do sistema tonal, dentro do qual a música se desenvolveu, pode ser tomada como um processo complexo de organização e fixação de regras de consonância, a maior sensibilidade rítmica na música africana implicou também o desenvolvimento de padrões extremamente elaborados e complexos, igualmente de difícil execução. Em vez de pensarmos a música ocidental e africana de forma hierarquizada, elas podem ser melhor compreendidas se interpretadas enquanto sistemas diferenciados orientadores da prática musical (SILVA, 1998, p.180).

É possível encontrar muitos exemplos da prática do canto falado ou recitado em países que passaram por um processo de colonização fundamentado no modo de produção escravagista. Pode-se citar, além do rap dos Estados Unidos, o *ragga muffin*³⁸ na Jamaica e, no Brasil, formas de repente nordestino como, por exemplo, a embolada³⁹. O canto falado também é encontrado na cultura europeia – sob a provável influência dos trágicos gregos –, a exemplo do “terceiro tom”⁴⁰, utilizado durante o ato declamado no momento da homilia no catolicismo de rito tridentino. A

³⁸ Shabba Ranks é um dos principais nomes do *ragga muffin* (ou simplesmente *ragga*). Uma de suas composições icônicas, “Roots and Culture” (1990), pode ser ouvida no item 01 da *playlist* “Capítulo 2” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação. A semelhança com o estilo recitado do rap e a matriz cultural jamaicana em comum fazem com que muitos grupos de rap sejam influenciados pelo *ragga muffin* em suas composições, como é o caso do grupo Testemunha Ocular, de Goiânia.

³⁹ “Canto, improvisado ou não, comum às praias e sertão do Brasil. A característica, além da sextilha, é o refrão típico. Quando dançada diz-se coco de embolada” (CASCUDO, 2000, p. 367). O documentário “Nordeste: Cordel, Repente, Canção” (1975) é um dos principais registros acerca dessa prática. A embolada registrada em um trecho deste documentário pode ser ouvida no item 03 da *playlist* “Capítulo 2” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

⁴⁰ “Terceiro tom era o tom da entoação do discurso – era o acompanhamento indispensável da chamada ‘prédica grande’, a qual não era um sermão comum, mas um tipo de declamação que em determinados momentos assumia o tom melódico de uma cantilena: um movimento oscilante da voz, ora desenvolvido sobre uma única nota, ora retornando à entoação falada. O terceiro tom era, de fato, o acompanhamento obrigatório da famosa exibição do crânio durante homílias, se prestando com perfeição, segundo autores da época, a essa encenação macabra. Tal prática, com raízes na tradição religiosa hebreia e mesmo nos trágicos gregos, se manifesta na Igreja primitiva em cânticos para recitação de orações e leituras da Bíblia, se colocando na fronteira entre a fala e o canto. Consistia de uma única nota recitativa na qual cada verso do texto é rapidamente cantado, sendo denominada como tenor. Ocasionalmente poderia ser introduzida a nota vizinha superior ou inferior para acentuar uma passagem ou palavra importante” (SOUZA, 2008, p.49).

declamação situada entre a fala e o canto também aparece em momentos como o Prólogo da tragédia lírica francesa do século XVII⁴¹. Já no século XX, na técnica do *sprechgesang*⁴², o canto falado é emblemático. Assim, é possível supor que o canto falado, apesar de uma prática extremamente importante para a cultura africana, seja, na verdade, uma prática presente nas mais diversas culturas, sem que, necessariamente, resulte de um contato ou influência entre uma cultura e outra, configurando-se, assim, como uma constante antropológica.

Mesmo constatando-se a imprescindível influência do *toast* jamaicano na formação do embrião que viria a se tornar o gênero rap, segundo Norfleet (2006, p.355) a comunidade de nativos afro-americanos de Nova Iorque já possuía uma cultura verbal forte e vibrante. A autora afirma que os afro-americanos nativos dos Estados Unidos também praticavam o *toast* à sua maneira, antes mesmo de aderirem às influências caribenhas. Assim, ambas as tradições, a do *toast* jamaicano e também a do *toast* estadunidense, forneceram importantes componentes para a emergente cultura do rap.

Conforme Norfleet (2006, p.355), apesar de assemelhar-se ao *toast* jamaicano, o *toast* já praticado pela comunidade afro-americana nos guetos nova-iorquinos diferia do seu equivalente caribenho, principalmente por ser uma prática “essencialmente não musical”. A prática constituía-se, basicamente, pela recitação de “histórias memorizadas, longas e rimadas, que celebravam os feitos de personagens heroicos de sua cultura, a exemplo das figuras folclóricas Staggolee e Signifying Monkey”. Essas narrativas verbais eram transmitidas oralmente de geração para geração e tornaram-se populares, praticadas como uma espécie de canto recitativo extremamente rítmico em que raramente surgiam linhas melódicas com alturas definidas.

É importante, porém, levantar um questionamento a respeito da afirmação de Norfleet (2006, p. 355) de que o *toast* afro-americano era “essencialmente não musical”. Tal afirmação provavelmente surgiu da inevitável comparação entre o *toast* norte-americano e o *toast* jamaicano, que, por sua vez, era realizado acompanhado de base ou “fundo musical” pré-gravado,

⁴¹ O *stile recitativo* esteve ligado ao desenvolvimento promovido pela camerata florentina no final do séc. XVI, de um estilo com notação rítmica precisa, apoio harmônico, largo âmbito melódico e um tratamento afetivo (emocionalmente significativo) do texto. Durante o séc. XVII, a ária tornou-se o elemento dominante da ópera e o recitativo um veículo para diálogos, bem como um elemento de ligação entre as árias. A declamação minuciosamente notada do antigo recitativo foi substituída por uma enunciação mais rápida e uniforme, notada especialmente em colcheias (SANDIE, 1994, p. 769).

⁴² Particularmente explorado por Schoenberg, que dedicou a obra *Pierrot Lunaire* (1912) ao uso da técnica, o *sprechgesang* possui enunciação vocal situada entre a fala e o canto. A composição *Pierrot Lunaire* está disponível para audição no item 02 da *playlist* “Capítulo 2” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

por meio da utilização de vinis (geralmente contendo gravações de *reggae*) e aparato tecnológico composto por toca-discos e amplificadores. A recitação do *toast* jamaicano claramente estabelecia uma relação diferenciada entre recitação e música pré-gravada, exigindo do recitante uma habilidade em declamar e improvisar da maneira mais harmônica possível em relação ao fundo musical. Era uma performance articulada entre recitante e trecho musical pré-gravado. Porém, este fato não torna o *toast* norte-americano (que por sua vez constituía-se apenas da recitação ritmada, sem utilização de toca-discos ou vinis) uma prática “não musical”. Além de as histórias rimadas aparecerem algumas vezes (ainda que poucas) na forma cantada e com linha melódica definida, mesmo quando recitadas ou faladas, apresentavam caráter musical de ordem rítmica, métrica, expressiva e performática, de maneira que caracterizar o *toast* norte-americano como uma prática “não musical” pode levar a uma visão reducionista a respeito da musicalidade.

A coexistência da prática do *toast* na Jamaica e nos Estados Unidos – mesmo antes da intensificação dos contatos interculturais promovidos pela imigração caribenha – justifica-se pela matriz africana em comum, consequência do sequestro de negros da África Subsaariana, processo que disseminou a cultura africana tanto na Jamaica quanto nos Estados Unidos durante seus respectivos períodos escravagistas.

Assim como a prática do *toast*, outros conceitos, termos e práticas já eram usuais nos Estados Unidos antes mesmo do crescimento da influência jamaicana, do surgimento do rap como gênero musical e da consolidação do movimento hip-hop. Apesar da evidente importância da tradição do *toast* como componente para o surgimento do gênero rap, Norfleet (2006, p. 353-354) alerta para o fato de que a narrativa do rap americano não é baseada apenas na tradição das narrativas poéticas dessa prática. Suspeita-se que, além do *toast*, outras duas formas de tradições orais de origem africana, praticadas por contadores de histórias, tenham sido difundidas por escravos tanto na Jamaica quanto nos Estados Unidos, influenciando o surgimento do rap. São elas: o *boasting* (palavras de autoengrandecimento) e o *playing the dozens* (tradição oral em forma de jogo competitivo baseado na troca de insultos entre os praticantes). O *playing the dozens* foi, muito provavelmente, a maior influência cultural no surgimento das *batalhas de rap* ou *batalhas de freestyle*, que serão descritas e analisadas no quarto capítulo desta dissertação.

Há ainda autores como Silva (1998), Keyes (2002) e Martins (2005), que trabalham com a hipótese de que a forma de expressão musical do rap leva à ascensão de dois elementos de herança africana: o *griot* e o *drum*. *Griot* é o nome dado aos contadores de história de

comunidades localizadas no norte da África ocidental, uma tradição de séculos que perdura em países como o Senegal, Guiné, Mali e Gâmbia. Respeitados como portadores de uma sabedoria ancestral, os *griots* (que recebem nomes diferentes devido aos diversos dialetos africanos) são depositários de tradições e considerados responsáveis pela transmissão de conhecimento. Acompanhados pelo *Corá*⁴³, contam suas histórias de uma maneira muito peculiar, uma declamação entre a fala e o canto, com características recitativas semelhantes às práticas mencionadas acima.

Conforme a tradição, a história narrada pelo *griot* deve ir ao encontro do *drum* (a batida do tambor). Segundo Martins (2005, p.14), o tambor, na cultura africana, se constitui em meio fundamental de expressão e comunicação, uma representação da batida vital do coração.

Os sons instrumentais na África são considerados como tendo uma existência humana. Assim, tanto no passado quanto no presente o *drum* chega a ser considerado sagrado. Algumas pessoas acreditam que Deus fale através da sonoridade do *drum*. Em 1970 os primeiros *hip-hoppers* recriaram o *drum*. O DJ dos tempos atuais é considerado como um *drummer* urbano, isto é, recria por intermédio do *drum machines* as batidas eletrônicas (SANTOS, 2002, p.20).

Silva (1998, p.183) comenta a respeito da centralidade do ritmo nas músicas que contêm matrizes africanas e relata sua materialização no discurso proferido pelos *rappers*. A prática do canto falado/recitado e a predominante ausência de linhas melódicas no rap, por conseguinte, evidenciam o aspecto rítmico nesse gênero musical, o que configuraria um posicionamento ideológico de valorização da africanidade.

A posição conferida ao ritmo no discurso *rapper* assume conotações ideológicas, destinadas a valorizar a negritude e o nacionalismo negro. Neste caso, o ritmo pode ser interpretado como mais um dos africanismos no contexto das lutas por direitos. Especialmente quando tomam o ritmo como algo central na música, os *rappers* reafirmam posições essencialistas no plano da cultura (DECKER, 1994, apud SILVA, 1998, p.183).

A fórmula de centralidade rítmica da “batida” que orienta a narrativa como uma espécie de linha-guia foi perpetuada no rap, que hoje tem sua batida, na maioria das vezes, formada por sons sintetizados, comandados pelo DJ. O personagem narrador/contador de história/recitador também está presente no rap por meio da figura do MC. Assim, pode-se pensar no *griot* e no *drum* como elementos da cultura africana que emergem nos Estados Unidos de forma

⁴³ Instrumento muito difundido na África Ocidental. Possui caixa de ressonância formada por cabaça revestida de couro. Geralmente composto por vinte e uma cordas, assemelha-se à harpa e ao alaúde.

ressignificada, por meio do MC e do DJ (o narrador da história e a batida-guia, respectivamente) – uma relação de complementaridade em que um elemento dá sentido ao outro.

2.3 O ELEMENTO DJ

A partir da criação da *breakbeat*, os DJ's de Nova Iorque conquistavam cada vez mais adeptos, os quais passaram a frequentar as festas de rua, chamadas de *block parties*. Utilizando o espaço público das ruas ou ocupando edifícios abandonados, as *block parties* passaram a atrair uma grande quantidade de jovens, principalmente pelo fato de não serem cobrados ingressos, o que colocava esses encontros como mais uma opção de lazer, dentre as poucas acessíveis à juventude dos guetos nova-iorquinos.

Com o advento das festas de rua nos guetos, o DJ torna-se uma figura essencial na realização dos eventos. Assim, a prática atraiu muitos jovens que decidiram aprender a manipular os toca-discos seguindo os passos de Kool Herc (ver figura 4).



Figura 4 – Kool Herc e sua equipe montando o equipamento de DJ – 1975.
Fonte: retirada da internet: sites.duke.edu/blackatlantic em 18 de dezembro de 2014.

Dentre os jovens seguidores de Herc, destacou-se Kevin Donovan, americano afro-descendente nascido no Bronx, que ainda em sua adolescência se interessou pelas técnicas de DJ e em seguida adotou o nome de Afrika Bambaataa, pelo qual é conhecido até hoje. Bambaataa costumava realizar colagens inusitadas, acrescentando às músicas fragmentos de temas de filmes populares. Tornou-se famoso também por mixar trechos de gravações dos discursos de Martin Luther King e Malcolm X às suas músicas, fazendo com o rap o mesmo que James Brown fez com o *soul*, utilizando-o como veículo de expressão identitária e de protesto.

A partir de meados dos anos 1970, o DJ Afrika Bambaataa emergiu como forte concorrente de Kool Herc, sendo mais um protagonista na organização das *block parties* do Bronx. Enquanto Bambaataa comandava as festas do lado leste do Bronx, Herc reinava nos eventos da região oeste. Herc e Bambaataa tornaram-se conhecidos, principalmente, pela escolha de repertório utilizado durante as manipulações e pela excelente mixagem (fusão/passagem de uma música à outra). Porém, técnicas mais avançadas e complexas manobras com o vinil surgiram a partir dos esforços de Grandmaster Flash, DJ que passou a dominar as festas da região sul do gueto.

Nascido em Barbados, Grandmaster Flash, assim como Herc, era um imigrante caribenho residente no Bronx e, como DJ, foi responsável por realizar importantes inovações na técnica de manipulação dos discos nos aparelhos de som. Famoso por difundir a técnica do *scratch* (descrita a seguir), Grandmaster Flash, juntamente com seu grupo – *Grandmaster Flash and the Furious Five* –, foi um dos primeiros a registrar uma música utilizando tal técnica, ao incluir os arranhados sons do *scratch* na gravação de “The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel⁴⁴”, em 1981.

Além da já mencionada *quick mix theory* (ou *back to back*), outras formas de manipulação dos vinis foram criadas ao longo do tempo. Entre as muitas técnicas desenvolvidas por DJ's a partir de meados dos anos 1970, listam-se, a seguir, as fundamentais, mais conhecidas e utilizadas na composição performática dos DJ's que trabalham com rap e que se inserem no universo da cultura hip-hop⁴⁵.

⁴⁴ A música pode ser ouvida no item 04 da *playlist* “Capítulo 2” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

⁴⁵ Dados os escassos registros, principalmente no meio acadêmico, a respeito das técnicas utilizadas pelos DJ's, a descrição destas, bem como dos componentes do equipamento de discotecagem e suas respectivas funções, foi elaborada a partir da pesquisa jornalística de Assef (2003), da pesquisa musicológica de Katz (2010) e,

Mixagem: técnica utilizada na transição de uma música para outra. É preciso que o DJ iguale o BPM (batida por minuto – o que corresponderia ao andamento da música) das duas músicas a serem mixadas e realize a transição reduzindo gradativamente o volume da música anterior ao passo que aumenta o volume da próxima música. Por alguns instantes da transição, é possível ouvir as duas músicas sobrepostas. Considera-se um bom DJ aquele que realiza uma boa mixagem, ou seja, transições quase imperceptíveis entre uma música e outra⁴⁶.

Scratch: A palavra *scratch* refere-se tanto à técnica quanto ao som produzido por ela. Apesar de sua criação ser geralmente creditada ao DJ Grand Wizzard Theodore, Grandmaster Flash foi o responsável por aperfeiçoar e difundir a técnica de movimentar o disco para frente e para trás, gerando sonoridades que sugerem “arranhões” na música, devido à fricção da agulha no disco. O som arranhado do *scratch* tornou-se um símbolo, uma espécie de ícone sonoro do rap e da cultura hip-hop como um todo. Ao longo de mais de quarenta anos de desenvolvimento das técnicas de discotecagem, hoje as diferentes formas de *scratch* são aparentemente incontáveis (existem mais de trezentas variações), sendo o *baby scratch* a sua forma mais simples e tradicional⁴⁷.

Punch phrasing (ou clock theory): a técnica envolve o isolamento de trechos musicais extremamente curtos (geralmente fragmentos de sons de trompete ou naipe de metais, retirados de conhecidas gravações de *funk*) para que, com o auxílio do *mixer*, o som fragmentado seja disposto de forma pontual sobre a base rítmica executada.

Backspin: empurrar o disco “para trás”, fazendo com que este gire no sentido contrário, produzindo um som resultado do trecho tocado às avessas.

principalmente, da pesquisa de campo realizada por meio de observação participante e aulas de discotecagem que aconteceram durante o segundo semestre do ano 2014, em Goiânia.

⁴⁶ Quando o DJ não realiza uma boa mixagem, diz-se que o DJ “sambou”. A gíria refere-se à confusão rítmica que geralmente ocorre quando não se igualam as batidas por minuto das músicas envolvidas na mixagem.

⁴⁷ O *scratching* mais básico, normalmente conhecido como *baby scratch* (devido à sua simplicidade), requer uma mão para mover o disco para frente e para trás enquanto a agulha está sobre o vinil. Pode ser executado em qualquer ritmo e o *mixer* não é usado. Modos mais amplos de *scratchings* são executados com as duas mãos, uma sobre o disco e a outra operando o *mixer*, para moldar o som. A discotecagem não exige que cada mão tenha uma função específica, como ao tocar guitarra, por exemplo. Bons DJ’s são capazes de manipular os discos e o *mixer* com ambas as mãos. O *crab* (caranguejo) é um dos *scratches* mais impressionantes de se visualizar (embora não o mais difícil de se executar): enquanto a mão do disco faz um *baby scratch*, a outra usa o *crossfader* entre o polegar e cada um dos outros dedos em rápida sucessão para criar uma explosão de som. Outros *scratchings* incluem o *twiddle* (giro), o *ripple* (ondulação), o *tear* (com movimentos duplos no disco, para frente e para trás), o *transformer* (em que o disco é movido lentamente enquanto o *crossfader* é movido rapidamente e de forma regular) e o *hydroplane* (em que um dos dedos é umedecido e pressionado levemente sobre o disco, criando um efeito sonoro trêmulo), para citar apenas alguns (KATZ, 2010, p. 134-135).

Phasing: Manipulação da velocidade das músicas por meio do aparelho. É muito utilizada quando se colocam duas músicas idênticas nos dois toca-discos, reproduzindo simultaneamente o mesmo trecho e, gradativamente, altera-se a velocidade de uma das músicas, criando um efeito futurístico por meio da pequena diferença de velocidade entre um disco e outro.

Cutting: realização do “corte”, permitindo a mudança de uma música para outra movimentando apenas o *crossfader* do *mixer* de forma abrupta, não gradativa. O termo também é utilizado para designar o recorte do som do *scratch* a partir da movimentação do *crossfader*, possibilitando a criação de desenhos rítmicos (criados com o timbre “arranhado”) sobre a base.

A série de técnicas listada acima evidencia o quão complexa a manipulação dos discos se tornou. Ainda no contexto das *block parties* americanas da década de 1970, muitos DJ's utilizavam o microfone para entoar alguns versos em rima enquanto realizavam suas performances com os vinis (em semelhança ao formato do *toast* jamaicano), porém não era fácil atuar nas duas funções em concomitância, principalmente com o desenvolvimento de técnicas de manipulação de discos cada vez mais complexas. Com o objetivo de se dedicar mais às técnicas de DJ, Kool Herc deixou de recitar os versos ao microfone, repassando esta função a outros jovens, contratando assistentes que realizassem as rimas e formando o grupo “Herculords”. Dessa maneira, foi estabelecida uma nova formação musical: enquanto Herc realizava as mixagens, outra pessoa assumia o microfone, tendo a responsabilidade de improvisar o texto.

Eis aqui um importante momento na constituição do rap como gênero musical. A figura do DJ, antes responsável por duas funções (operar os toca-discos e rimar), se desmembrou em duas figuras distintas: o DJ e o declamador, que, mais adiante, passará a ser chamado de MC. Esse modelo em que duas figuras protagonizam a interpretação da música passou a ser adotado também por Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash e logo se consolidou como a formação básica do rap.

Durante a pesquisa de campo foram coletadas informações que subsidiassem o levantamento dos componentes básicos do equipamento utilizado pelo DJ, os quais estão ilustrados na ‘figura 5’, e, na sequência, brevemente descritos, referenciados pelo nome utilizado nos países de língua inglesa (correspondente aos itens apontados na figura). Logo à frente, entre parênteses, consta a nomenclatura pela qual são conhecidos entre os DJ's no Brasil.

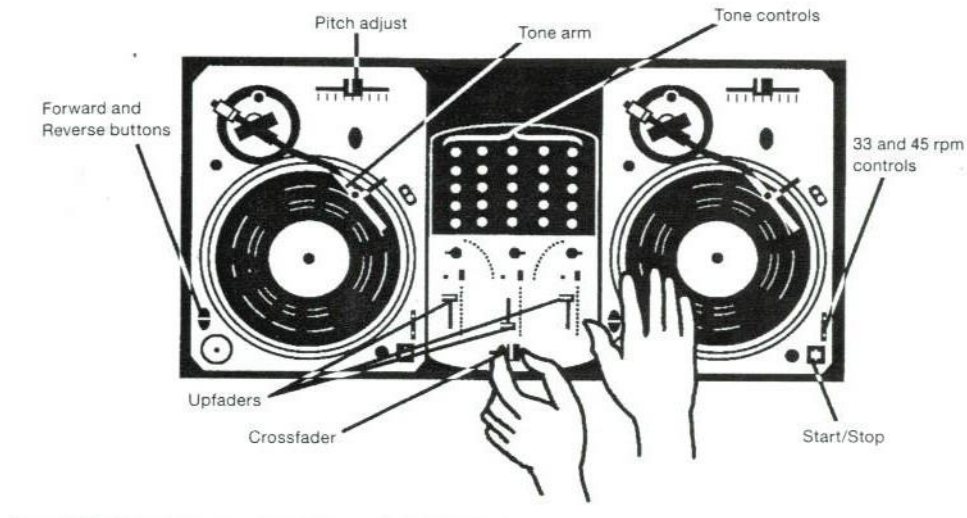


Figura 5 – Ilustração de equipamento composto por dois toca-discos e um *mixer*.
 Fonte: Capturing Sound: How technology has changed music (KATZ, 2010, p.129).

Forward and Reverse Buttons (Reverse): possui a função de alterar o sentido de rotação do prato do aparelho toca-discos de horário para anti-horário.

Upfaders (Fader): controles de volume das saídas de som correspondentes aos toca-discos do lado direito e do lado esquerdo.

Pitch Adjust (Pitch): peça do toca-discos responsável pela alteração da velocidade (batidas por minuto) da música. Quando o controle é movido para baixo, o andamento da música aumenta e quando o controle é movido para cima, o andamento diminui a partir de gradações percentuais.

Crossfader (Crossfader): dispositivo presente no *mixer* que alterna a saída de som entre um toca-discos e outro, de modo que, ao se deslizar o botão para a direita, é liberado o volume do canal do toca-discos da direita e, ao deslizar para a esquerda, é liberado o volume do canal do toca-discos da esquerda.

Tone Arm (Braço): estrutura móvel na qual é encaixada a agulha do toca-discos.

Tone Controls (Knobs): dispositivos que realizam o controle de frequências (parte integrante do *mixer*).

33 ou 45 rpm controls (controle de rotação): dispositivo que possibilita a seleção da velocidade de rotação dos discos entre 33 ou 45 rpm (rotações por minuto).

Start/Stop: botão liga/desliga

Além dos componentes descritos acima, outros equipamentos importantes para a performance do DJ são:

Mixer: espécie de mesa de som com poucos canais (geralmente dois, três ou quatro). É responsável pela entrada de todos os sons (vindos de CD players, toca-discos, microfone etc.), além do controle de volume e da equalização, por meio de canais separados.

CDJ: Equipamento digital que simula a função do toca-discos e vem com *pitch* que permite a alteração da velocidade da música, possibilitando a realização de mixagens de forma semelhante a um toca-discos. O equipamento não é muito utilizado por DJ's que trabalham com rap, pois estes costumam conservar a tradição da utilização dos toca-discos. O equipamento CDJ costuma ser adotado por DJ's que atuam em diferentes estilos de gênero da música eletrônica, como o *techno* e o *trance*.

Sampler: aparelho que permite a cópia e armazenamento de sons já existentes em músicas gravadas em CD, disco ou arquivo digital. Os fragmentos sonoros “sampleados” das músicas são armazenados em *zip drivers* ou outras formas de memória digital e posteriormente modificados e/ou utilizados na criação de novas músicas.

Crossover: Aparelho que recebe o sinal do *mixer* e o divide em sinais graves, médios e agudos nos respectivos amplificadores.

Slipmat: tecido de feltro de corte redondo que fica entre o disco e o prato do toca-discos, de maneira a facilitar o deslizamento do disco de forma suave e que não force ou estrague o motor do toca-discos. No Brasil, muitos DJ's o chamam simplesmente de “feltro”.

Atualmente os DJ's têm a opção de trabalhar não somente com os toca-discos, mas também com os aparelhos CDJ, mencionados acima. Apesar de não ser o equipamento de preferência da maioria dos DJ's que trabalham com rap, o advento do CDJ representa (além de uma opção diferenciada dotada de melhor portabilidade) grandes inovações no que se refere à seleção e armazenamento de fragmentos musicais.

Os aparelhos CDJ (forma abreviada do nome *compact disc jockey*) simulam o funcionamento de um toca-discos, porém, com avanços tecnológicos, acrescentam diversas possibilidades, como a seleção de *hot kills*. Os *hot kills* correspondem a trechos específicos de música previamente selecionados e armazenados na memória digital do equipamento, de maneira que, durante a execução de sua performance, o DJ possa utilizar tais fragmentos, recombina-

os de forma improvisada, criando uma nova música a partir da ressignificação desse material ou até mesmo utilizando os *hot kills* de forma pontual, como uma intervenção ou espécie de ornamento da batida principal a ser executada.

Em geral, cada equipamento CDJ tem capacidade para a memorização simultânea de até oito trechos de *hot kill*. Como os DJ's costumam trabalhar com dois aparelhos CDJ (que substituem os dois toca-discos), podem ser armazenados, no total, dezesseis trechos de *hot kill*, sendo oito trechos pertencentes à música executada no CDJ do lado esquerdo e oito trechos pertencentes à música executada no CDJ do lado direito.

Apesar de ser uma prática facilitada pelo aparelho CDJ, a seleção de *hot kills* também pode ser realizada no tradicional equipamento toca-discos, porém, neste caso, esse procedimento é realizado de forma não digital. É preciso que o DJ ouça previamente o disco a ser tocado e faça marcações no próprio vinil (geralmente utilizando fita ou papel adesivo) dos pontos específicos selecionados. Dessa forma, quando estiver realizando a performance, o DJ, com extrema habilidade e agilidade, irá direcionar a agulha do toca-discos aos pontos de *hot kill* demarcados no vinil, possibilitando a improvisação, recriação e ornamentação da música. Assim, obtém-se com o toca-discos a mesma função realizada digitalmente pelo equipamento CDJ.

Atualmente, outra opção de equipamento para o trabalho do DJ é o disco de vinil digital (ver figura 6). Difundido entre os DJ's que atuam criando bases musicais de rap, o vinil digital corresponde, em sua aparência, a um vinil comum. No entanto, quando colocado em rotação no toca-discos, esse tipo de vinil não reproduz músicas gravadas, mas atua emitindo sinais digitais que serão interpretados por um *software* instalado em um computador conectado ao aparelho. Ao serem decodificados, os sinais emitidos apontam os movimentos realizados pelo DJ, permitindo que o programa de computador realize as devidas alterações ou efeitos sonoros (correspondentes a esses movimentos) em músicas previamente arquivadas e selecionadas no computador.



Figura 6 – Vinil digital sobre prato de toca-discos utilizado por DJ de Goiânia.
Fonte: fotografia tirada pela pesquisadora.

O vinil digital pode ser utilizado em um equipamento toca-discos que reproduz vinis comuns, desde que este disponha de uma entrada para conexão com o computador que irá executar o *software* – atualmente a maioria dos toca-discos utilizados por DJ's são fabricados com a entrada para o cabo que irá fazer esta conexão. Entre as principais marcas que comercializam vinis digitais com seus respectivos *softwares* para instalação está a “Serato”, muito popular entre os DJ's brasileiros.

Diferentemente do equipamento CDJ, o vinil digital permite a manutenção dos movimentos manuais característicos das tradicionais e consagradas técnicas de manipulação de discos, com a diferença de que não é necessário adquirir dezenas ou até centenas de vinis para realizar criações musicais (o que corresponde a um alto custo), uma vez que todas as músicas utilizadas na criação do DJ são obtidas de forma gratuita ou com baixo custo – por meio do *download* de arquivos musicais digitais – e armazenadas no computador.

Posta a trajetória da arte praticada pelo elemento DJ, há de se considerar que o desenvolvimento de técnicas específicas e idiomáticas, aliadas às possibilidades de criação,

improvisação e interpretação (ao invés da mera reprodução) a partir de fragmentos musicais, traz consigo uma discussão a respeito da consolidação do DJ como músico/intérprete/compositor e, conseqüentemente, do advento do toca-discos como instrumento musical (quando utilizado nesse contexto). Estudos musicológicos norte-americanos encontram-se mais avançados que os brasileiros no sentido de investigar a música eletrônica, a ressignificação do toca-discos (de equipamento eletrônico a instrumento musical, de objeto reproduzidor de música a objeto produtor de música) e, principalmente, os processos criativos e performáticos do DJ a partir da fragmentação de trechos musicais preexistentes. Uma explicação para o maior aprofundamento dos estudos musicais norte-americanos acerca da referida temática está na constatação de Silveira, quando este afirma que os Estados Unidos assumiram, no século XX, uma tendência artística voltada à estética da colagem e ao conceito de apropriação.

A importância estadunidense, nesse contexto, também permeia a importância que o país assumiu no desenvolvimento de uma tendência estética rumo à colagem (de Charles Ives a John Cage, James Tenney e Christian Marclay, sem esquecer o rap), mas também com características que marcariam manifestações artísticas do início do período pós-moderno, ligadas a outras formas de apropriação, principalmente o pastiche (que marca boa parte da música pop) (SILVEIRA, 2012, p.83).

Entre os estudos musicológicos americanos a respeito da utilização de novas tecnologias em uma forma de produção musical que se vale da apropriação de fragmentos de outras obras, Katz evidencia a figura do DJ como artista criador e performático (designando-o como “operador de *pick-up*”) ao distingui-lo da figura que apenas seleciona e reproduz gravações fonográficas em festas e programas de rádio, que também ficou popularmente conhecida como “DJ”.

Tradicionalmente, um DJ seleciona e reproduz gravações no rádio ou em festas e eventos. Esses DJs não fazem música – eles tocam música de outras pessoas. Operadores de *pick-ups*, no entanto, não são DJs tradicionais. Eles são o que eu chamaria de DJs performáticos, que manipulam as gravações em performances ao vivo, transformando pedaços de sons preexistentes em uma música totalmente nova. Embora esses operadores possam e devam ser considerados músicos, sua originalidade é muitas vezes questionada, pois eles tocam em maquinários concebidos para a reprodução automática (KATZ, 2010, p.125).

O conceito criativo-musical do DJ assemelha-se muito ao conceito de fragmentação, manipulação e colagem de gravações fonográficas na produção de peças musicais experimentais compostas no século XX, que tem nas obras “Imaginary Landscape n.1” (1939) e “Imaginary Landscape n.5” (1952), de John Cage, “Collage n.1”, de James Tenney (1961) e “Pandora’s

Box”, de Christian Marclay (1981-9), uns de seus mais sofisticados e consagrados exemplos⁴⁸. Cabe refletir a respeito da grande aceitação, por parte da comunidade acadêmico-musical, de Cage, Tenney e Marclay como artistas e compositores, tendo suas criações (realizadas a partir de fragmentos fonográficos de obras preexistentes) conceituadas como obras musicais, ao passo que a produção e interpretação musical do DJ é praticamente ignorada pelas investigações científicas da área de artes das universidades brasileiras, nas quais conceber o DJ como músico ainda soa estranho para muitos.

A observação da utilização de novas tecnologias no processo de criação e expressão musical, tanto no campo de produção tido como “erudito”, quanto no campo de produção conhecido como “popular”, demonstra, no caso específico do equipamento toca-discos, não somente a ressignificação, mas, também, uma espécie de subversão da função para a qual esse aparelho foi destinado, resultando no desenvolvimento de um discurso musical solidificado a partir suas próprias técnicas e idiomatismos.

2.4 O ELEMENTO MC

À medida que as técnicas de DJ tornavam-se mais elaboradas, com o desmembramento da figura do DJ em duas figuras distintas – o operador de *pick up* e o recitador –, também a improvisação de versos ganhava em complexidade. Tal fato foi importante não só para o enriquecimento das poesias, como também para a consolidação de outra importante função assumida por essa figura: a recepção, animação e interação com o público, além do comando do andamento da festa. Foi justamente o desempenho dessa função que propiciou ao *rapper* se tornar *master of ceremony* (mestre de cerimônia). Essa designação evoluiu para a forma abreviada “MC”, termo pelo qual os *rappers* ficaram conhecidos no meio hip-hop mundo afora.

Os primeiros MC’s, que atuaram como animadores comandando as *block parties*, centravam sua atuação nas brincadeiras com o público dançante – jogos de interação e animação–, na improvisação de curtos trechos de versos rimados ou mesmo na declamação de versos já conhecidos e popularizados nos guetos de Nova Iorque. Ressalte-se que, inicialmente,

⁴⁸ Estas quatro obras estão disponíveis para audição, respectivamente, nos itens 05, 06, 07 e 08 da *playlist* “Capítulo2” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

os versos declamados nas festas pelos MC's não passavam de uma ou duas estrofes, que, apesar da evidente musicalidade, não se configuravam propriamente como uma obra musical.

As músicas compostas e interpretadas pelos MC's, entendidas como obras completas, surgiram a partir da intenção dos *rappers* em adentrar o mundo dos estúdios de gravação com suas respectivas produtoras, o que lhes possibilitaria o acesso aos equipamentos tecnológicos disponíveis à época, bem como o registro e distribuição de suas obras (SILVA, 2010, p.51). O que inicialmente consistia em declamação de frases curtas e ditados populares entoados de forma pontual se converteu em textos autorais, elaborados segundo temáticas específicas, contendo refrão, princípio, meio e fim, além da preocupação estética relativa a critérios de rima, métrica, e harmonia entre a poesia e a base produzida pelo DJ.

Distanciando-se das temáticas retratadas na tradição do *toast* jamaicano (que abordava questões políticas, sociais e espirituais em seus versos), as primeiras letras escritas pelos MC's falavam de festa, diversão e vestuário ou comportamentos típicos da juventude que habitava os guetos. Portanto, as primeiras gravações de rap ainda contemplavam temáticas leves e animadas, em um estilo que ficou conhecido como *old school* (velha escola). Os MC's da velha escola do rap, que foi representada por artistas como Grandmaster Caz, Kurtis Blow e Melle Mel, também tinham como característica a utilização de um esquema de rimas simples e relativamente previsível. Esta característica seria posteriormente alterada, a partir de meados da década de 1980, quando ocorreram mudanças relativas ao conteúdo – com o advento de temáticas que tratavam da realidade dos guetos – e à poética. Esta se tornou mais complexa, com rimas surpreendentes e irregulares, que apareciam não só no final, mas, também, no meio das frases. As mudanças ocorridas fizeram com que a figura do MC se sobressaísse em relação à figura do DJ, em um período que ficou conhecido como *new school* (nova escola).

Assim como os DJ's desenvolveram técnicas próprias que caracterizaram sua performance, os MC's também consagraram características performáticas específicas que contribuíram na caracterização do gênero musical e nos diferentes estilos de gênero nos quais o rap se desdobrou. Dentre elas destaca-se a maneira peculiar de falar/recitar que, no contexto do gueto estadunidense, segundo Norfleet (2006, p.353), era inspirada em elementos do *jive-talk* que se popularizou entre as personalidades das rádios afro-americanas dos anos 1940 e 1950.

Por vezes considerado uma variação da língua inglesa ou mesmo um dialeto urbano (inclusive com a publicação de dicionários específicos), o *jive-talk* era uma maneira/estilo de se

falar extremamente difundido nos guetos (especialmente no Harlem), entre músicos/apreciadores de jazz e a comunidade negra em geral. O vocabulário do *jive-talk* era vinculado ao mundo do jazz e das drogas, principalmente a maconha. Como prática ainda constante e recorrente entre locutores de estações de rádio voltadas ao público negro durante as décadas 1970 e 1980, período fundamental para o estabelecimento do rap, a maneira de falar do *jive-talk* influenciou o estilo performático e as composições dos MC's, não somente pela utilização das gírias, mas também pelo sotaque da fala.

A figura do MC, tendo a função de intérprete da poesia no rap, suscitou, durante esta investigação, questionamentos concernentes à maneira como é caracterizada por parte dos estudiosos que pesquisam o gênero musical. Durante a revisão de literatura realizada acerca do tema, observou-se que tanto os autores que analisam o rap sob a perspectiva da educação, história, sociologia ou antropologia, quanto os que o investigam sob uma perspectiva musicológica, tendem a conceber os elementos constituintes do gênero, o DJ e o MC, como o ritmo e a poesia (ou como dimensão sonora e dimensão poética), estrita e respectivamente. Essa concepção parte de um discurso reproduzido aparentemente de forma automática, consequência da associação à expressão *rhythm and poetry* – cuja forma abreviada teria originado a nomenclatura do gênero (rap) –, sugerindo a ideia de que o ritmo e a musicalidade estariam contidos apenas na figura do DJ, enquanto o MC seria algo estritamente textual.

Quando se concebe o MC como o elemento poético, consideram-se os predicados de ritmo e musicalidade inerentes ao conceito de poesia perante a literatura. Vanoye (1990, p.144) afirma: “Na verdade o valor poético do verso decorre de suas relações com o ritmo, com a sintaxe, com as sonoridades, com o sentido das palavras. O poema é um todo”. No entanto, quando estritamente se define que, no rap, o DJ equivale ao ritmo e o MC, à poesia, grande é a chance de se incorrer no erro de conceber a presença rítmica apenas na figura do DJ. Confirma-se a existência de concepções equivocadas quando são encontradas definições que colocam o MC como elemento poético e o DJ como elemento musical. Ora, não seria o MC um elemento também musical? A resposta é clara quando se percebem os pressupostos de musicalidade, ritmo e prosódia inerentes à poesia, com suas acentuações, entoações e inflexões. Aliadas a essas características estão a atuação performática e a interpretação realizadas pelo MC, as quais não deixam dúvidas a respeito da sua musicalidade.

Assim, após o entendimento do MC como elemento musical, conclui-se que este também é um elemento “sonoro” (outro adjetivo comumente utilizado por pesquisadores em referência exclusiva ao DJ). Em uma visão abrangente e não reducionista, o conceito de sonoridade claramente abriga a recitação ritmada e performática (ou até mesmo a própria fala) como prática sonora (uma vez que sonoro é tudo aquilo que produz som). Dado o exposto, coloca-se a importância de conceber o MC como um elemento sonoro e musical, que se une a outro elemento sonoro e musical (DJ), com vistas a estabelecer a combinação mais interessante possível entre ambos.

Por fim, ressalte-se que a presença do ritmo no elemento MC não pode ser ignorada, principalmente pelo fato de que a trama rítmica, no gênero rap, é estabelecida a partir do resultado da sobreposição das linhas rítmicas postas tanto pelo MC, quanto pelo DJ. Assim, Silva (1998, p.215), que reconhece a importância do MC como elemento rítmico no rap, sugere que o ritmo posto a partir da recitação do MC, por vezes, gera tensões polirrítmicas quando sobreposto ao ritmo colocado pelo DJ. Ou seja, ao constatar a trama rítmica tecida por ambos os elementos, a definição de DJ e MC como “ritmo” e “poesia”, respectivamente, não parece a mais adequada. A alteração da definição do DJ (de “ritmo” para “base” ou “base rítmica”) implicaria uma melhor compreensão dos papéis de ambos os elementos no rap. Ademais, a expressão “base” já é amplamente utilizada por músicos de rap como referência à execução instrumental produzida pelo DJ, sendo, portanto, adotada neste trabalho.

2.5 A INSERÇÃO DO RAP NO MOVIMENTO HIP-HOP

A história do rap confunde-se com a história do hip-hop, fazendo com que um gênero musical muitas vezes seja confundido com um movimento cultural mais amplo e abrangente. A respeito desta confusão, Katz (2010, p. 127) comenta que embora o termo hip-hop seja frequentemente usado para descrever a música (rap), ele na verdade refere-se, mais amplamente, a um conjunto de práticas culturais que surgiram em comunidades negras e latinas de Nova Iorque na década de 1970 e mais tarde tornou-se um fenômeno global e multicultural. Portanto, é necessário que se esclareça o que é o hip-hop e como o rap inseriu-se nesse movimento de maneira que hoje é muito difícil referir-se ao rap sem remeter-se, também, à cultura hip-hop. Segundo Norfleet (2006, p.353),

Hip-hop é a expressão de criatividade, sensibilidade e estética primeiro difundida amplamente nas comunidades afro-americanas, afro-caribenhas e comunidades latinas do Bronx e em seguida propagada no Harlem e outros locais de Nova Iorque, no início dos anos 1970. Ela engloba a vasta gama de expressões performáticas: *grafite, break dancing, DJ e MC*.

Conforme a definição acima, o hip-hop se firma como um movimento cultural composto por quatro formas de expressão performática, incluindo a expressão por meio da música (MC e DJ), da poesia (MC), da dança (*break dance*), e das artes visuais (grafite), constituindo assim seus quatro elementos. Visto que o DJ e o MC já foram abordados enquanto elementos constituintes do rap, faz-se necessária uma breve descrição dos elementos *break* e grafite para que o movimento hip-hop seja compreendido em sua totalidade.

2.5.1 O *Break*

Ainda no início da década de 1970, as *block parties*, além de reunirem DJ's e MC's, também marcaram sua importância por atraírem centenas de jovens para a dança. Como os jovens dançavam ao som da *break beat*, a dança logo passou a ser chamada de *break dance*⁴⁹. Consequentemente, os jovens que praticavam essa dança foram denominados *breaker boys*, expressão que, posteriormente, originou o termo *b-boy*, que, mais tarde, foi adaptado também ao gênero feminino com a criação do termo *b-girl*. A dança praticada pelos *b-boys* nas *block parties* não era diferente da música do DJ e do MC, no sentido de que ambas eram manifestações culturais que subvertiam os padrões de expressão artística da época e que, a princípio, celebravam a união da comunidade negra e, em seguida, dentro de um movimento amplo e consolidado (hip-hop), adquiriram *status* de crítica sociopolítica.

A respeito das contestações sociopolíticas implícitas no *break*, autores como Andrade (1999) trazem uma discussão concernente à simbologia supostamente empregada em alguns movimentos da dança que estariam vinculados, principalmente, à crítica contra a Guerra do Vietnã. Segundo Andrade (1999, p.87), a fragmentação corpórea característica dos movimentos

⁴⁹ As origens dos movimentos da *break dance* estão na forma de dançar propagada por James Brown, denominada *good foot*. Com o advento da *break beat* foram desenvolvidas novas formas de se dançar. A juventude do Brooklyn desenvolveu o estilo *up rock*, enquanto no Bronx se dançava o estilo *top rock* e, posteriormente, o estilo *floor rock* ou *foot work* (SILVA, 2010, p.39-41). A unificação destes estilos deu origem ao que se chamaria de *break dance*. O *break* se desdobrou em diversos estilos de gênero ao longo dos anos, dentre os quais o *locking* e o *popping* são os mais conhecidos.

do *break* é muitas vezes interpretada como uma tentativa de reproduzir as condições dos corpos debilitados dos soldados ao retornarem da guerra. Outra simbologia apontada pela autora está no movimento denominado *giro de cabeça*, que seria uma provável alusão às hélices dos helicópteros utilizados na referida guerra.

No entanto, essas associações são negadas por alguns integrantes que fizeram parte desse movimento cultural, de maneira que é difícil determinar a simbologia (seja ela intencional ou não) na criação dos movimentos da *break dance*. Há a possibilidade de tais associações terem sido criadas posteriormente, pelos próprios integrantes do movimento hip-hop, objetivando agregar dramaticidade à história do *break*. O que não invalida o posicionamento ideológico e político relacionado à crítica suscitada em relação à Guerra do Vietnã.

Não obstante, o caráter fragmentado dos movimentos do *break* é notório. Trata-se de uma relação com a fragmentação característica da sociedade ocidental no século XX. Da estruturação da linha de produção capitalista às múltiplas identidades segmentadas, das artes visuais (em técnicas como a colagem e o cubismo) à música (nas criações dos DJ's ou mesmo em obras experimentais, como as citadas no item 2.3 desta dissertação), os fragmentos estão em evidência. Com a dança não seria diferente. Antes mesmo do advento do *break*, em um campo de produção tido como não popular, a dança já expressava o corpo em fragmento em oposição à predominância da fluência contínua do balé clássico. *Sagração da Primavera* (1913), balé composto por Stravinsky e coreografado por Nijinsky, com seus movimentos angulares e segmentados, colocou-se como marco precursor de uma estética que mais tarde veio a consolidar-se por meio da dança contemporânea.

Muito embora os elementos musicais se constituam como foco principal da análise aqui proposta, é impossível não traçar uma relação entre a fragmentação dos movimentos corporais e a fragmentação e recortes de sons realizados pelo DJ. Assim, não é surpreendente o fato de uma dança que representa um corpo fragmentado e desconstruído se adequar tão perfeitamente às batidas ou ritmos criados a partir de desconstruções e reconstruções musicais. É a materialização da ideia da quebra, do *break*.

2.5.2 O Grafite

Outro elemento artístico que, aos poucos, passou a se fazer presente nas *block parties* foi o grafite: arte de desenhar e escrever em muros, trens, postes, paredes e demais espaços públicos. A história do grafite em Nova Iorque tem início com as *tags*, que se popularizaram no final da década de 1960. As *tags* eram assinaturas utilizadas por jovens integrantes de gangues, escritas com letras estilizadas que se constituíam como código para demarcação de território dentro dos guetos da metrópole norte-americana (no Brasil, essa prática ficou conhecida como “pichação”). Feitas com a utilização de tinta *spray*, as *tags*, que com o tempo se fizeram presentes por toda a cidade, nunca revelavam o nome de seu autor, mas sim quem este representava. Cada jovem adotava um codinome que, por sua vez, era relacionado à gangue da qual participava e a qual buscava representar territorialmente.

Já no início da década de 1970, o jovem de pseudônimo “Phase 2” foi um dos primeiros a transformar a prática de demarcação de território em *status* de expressão artística, introduzindo, a princípio, contorno, sombreamento e maior variação de cores. A partir desse momento, o grafite invadiu os vagões do metrô e iniciou uma transgressão dos limites do gueto, surgindo como mais um canal de expressão e de comunicação entre o grupo marginalizado e o grupo dominante ou, pode-se dizer ainda, entre a cultura periférica e a cultura central, tida como oficial.

O fenômeno se alastrou por toda a cidade de Nova Iorque atingindo trens, tapumes, carros e caminhões, postes e tudo que pudesse servir de superfície para estas inscrições. Verdadeiras assinaturas identificavam a gangue que dominava aquele território. Muitas vezes, acrescentavam às *tags* os números das ruas frequentadas pelos grafiteiros (LARA, 1996, p. 53).

O desenvolvimento das técnicas do grafite levou ao surgimento de variedades estilísticas como o *bomb* (com contornos mais arredondados) e o *wild style* (com uma estética mais agressiva, em que as letras dos escritos tornam-se praticamente irreconhecíveis e se entrelaçam ou se sobrepõem umas às outras). Mais adiante, foram acrescentados elementos que iam além dos letreiros, como, por exemplo, os desenhos de personagens. Rapidamente o grafite se expandiu por diversos países e diferentes cidades, incorporando variações estilísticas que hoje são incontáveis.

O advento do grafite marcou um importante momento em que grupos de jovens marginalizados apropriaram-se do espaço urbano e, literalmente, imprimiram sua marca e identidade na propriedade pública. Na medida em que essa prática extrapolou os limites do gueto,

o conteúdo contido nos grafites foi alterado, dirigindo-se de forma diferenciada ao espectador, ganhando novos significados, relacionados à autoafirmação dos grupos marginalizados e à subversão da ordem estabelecida. A reflexão sobre esse movimento de apropriação do espaço público é muito bem explicitada por Martins (2005, p.35).

Nestas perspectivas, o grafite vai aos poucos ultrapassando as fronteiras dos guetos, reivindicando o espaço público como lugar de expressão das identidades políticas confinadas nos subúrbios de Nova Iorque, deixando visível sua presença através dos muros e paredes pintados numa espécie de invasão simbólica do gueto rumo ao centro da cidade até as alas mais nobres do espaço urbano.

A apropriação do espaço público pode ser associada não só ao grafite, mas também ao rap e ao *break*, que, tradicionalmente, inserem-se e consolidam-se no espaço das ruas. Quando jovens socialmente marginalizados utilizam essas formas de expressão, imprimindo sua marca e identidade na urbe, ocorre uma invasão simbólica do gueto/periferia rumo ao centro urbano, configurando-se como uma disputa por poder.

2.5.3 A Universal Zulu Nation e a estruturação do movimento hip-hop

O DJ Afrika Bambaataa teve um papel importante no processo de consolidação do movimento hip-hop quando, ainda no início da década de 1970, integrava uma gangue conhecida como *The Black Spades*. O cotidiano dos integrantes de gangues, principalmente no Bronx, era permeado pela violência e pelas disputas por território. Isso fez com que Bambaataa buscasse novas maneiras de canalizar seus sentimentos de revolta e resistência. Segundo Bambaataa (2007), em entrevista dada à Zulu Nation Brasil, apesar da realidade dos guetos – marcada pela violência e segregação –, crescer em meio aos artistas de *soul*, de *funk* e também militantes que lutavam pelos direitos da população negra, foi de grande importância na formação e tomada de consciência dos jovens que viriam a integrar o movimento hip-hop.

A vida era realmente uma batalha, gangues de rua e violência por todos os lados. Mas em meio a tudo isso, tínhamos, por exemplo, grandes professores do Islã. Pessoas como Malcolm X e Louis Farrakan. Tínhamos o Partido dos Panteras Negras e Angela Davis. Tínhamos grandes cantores como James Brown, Aretha Franklin, Sly & The Family Stone, Isley Brothers, John Lennon e tantos outros. Seja por meio de suas músicas ou de seus discursos, todos me ensinaram algo de bom. Algo que ajudou a moldar minha mente de forma positiva e a me tirar do ócio e do crime, me levando a pensar em fazer algo pelo meu povo (BAMBAATAA, 2007).

Após assistir ao filme *Zulu*, lançado em 1964, Afrika Bambaataa voltou seu olhar com mais intensidade e conhecimento à causa negra. O filme foi a motivação inicial para que, em 1974, Bambaataa fundasse a *Universal Zulu Nation*, iniciativa que lhe rendeu o título de pai/padrinho do hip-hop⁵⁰. Tamanho reconhecimento deve-se ao fato de Bambaataa, ao fundar a *Zulu Nation*, ter definido os quatro elementos do movimento hip-hop: o DJ, o MC, o *break* e o grafite. Com a instituição desses pilares, o hip-hop estabeleceu suas bases, firmando-se como uma genuína cultura das ruas, a partir da qual a juventude perversamente incluída na urbe manifesta suas ideias, utilizando quatro diferentes formas de expressão artística para se fazer representar.

Destaque-se que Bambaataa não criou os quatro elementos, apenas sistematizou diferentes manifestações culturais (que já aconteciam no ambiente dos guetos) em torno de uma ideologia. Por ter seus dois fundamentos constituintes (DJ e MC) inseridos na cultura hip-hop, consequentemente o rap tornou-se o gênero musical representativo desse movimento, o que leva muitas pessoas a referirem-se ao gênero rap utilizando o termo “hip-hop”.

Além de instituir os elementos do hip-hop, ao criar a *Zulu Nation* Bambaataa enfatizou o papel social que esses quatro pilares exerciam ao serem utilizados como instrumentos mediadores no processo histórico de luta e resistência da juventude negra. Segundo Afrika Bambaataa, a *Zulu Nation* tem como objetivo apoiar o conhecimento, a sabedoria, a liberdade, a justiça, o amor, a igualdade, a paz, a união, o trabalho e a diversão nos guetos⁵¹. Para tal, a organização iniciou um trabalho com membros de gangues objetivando a redução da violência nos nesses locais. A ideia era a substituição da violência física por disputas travadas no plano simbólico. Dessa forma, ao disputarem determinado território, grupos rivais supostamente substituiriam chutes, socos, facas e armas de fogo por batalhas de *break dance* ou de rap. Apesar de um tanto utópico, em muitos casos o objetivo proposto por Bambaataa concretizou-se. Assim, com um conceito diferente das gangues, surgiram as primeiras *crews*: grupos de jovens territorialmente organizados que se

⁵⁰ Apesar de Afrika Bambaataa ser considerado o pai do hip-hop, a utilização do termo – cujo significado é alvo de diversas especulações, podendo referir-se ao balanço dos quadris ou a uma forma de dança que estaria em voga – para designar o referido movimento cultural é comumente atribuída ao MC Love Bug Starski.

⁵¹ Hoje a *Zulu Nation* – cuja sede oficial ainda encontra-se no Bronx, em Nova Iorque – possui unidades também em diversos países, dentre eles, o Brasil, no qual as ramificações dessa organização existem em várias capitais, sendo a sede principal a *Zulu Nation Brasil*, comandada por Nino Brown e situada em Diadema, na região metropolitana de São Paulo.

especializaram na prática de elementos do hip-hop, principalmente do *break dance*, realizando disputas a partir das batalhas de dança⁵².

Diante do exposto, pode-se dizer que o movimento hip-hop consiste em uma cultura urbana contemporânea, mas, para além de urbana, esta cultura é, em sua essência, uma cultura das ruas. Um rápido olhar sobre os quatro elementos do movimento ratifica essa afirmação. Seja na música, na dança ou nas artes visuais, os elementos do hip-hop demonstram sua pertença às ruas. Os passos vigorosos do *break*, a rápida comunicação visual do grafite e os versos declamados sobre a base (utilizando microfone e caixas amplificadoras) definitivamente não foram concebidos para a intimidade do ambiente doméstico, para a dicotomia do auditório (que delimita palco e plateia), ou mesmo para a formalidade da galeria de arte. É uma arte feita para a ocupação do espaço público, para a livre apropriação das ruas.

⁵² Tanto a organização por meio de *crews*, quanto as batalhas, ainda são práticas comuns entre os integrantes do movimento hip-hop, como se verá mais adiante.

3 CRUZAMENTOS CULTURAIS E DISSEMINAÇÃO

O processo de disseminação do rap pelo mundo (o que levou também aos processos de hibridações com elementos de diversas culturas) está ligado ao mercado fonográfico, grande responsável pela divulgação do gênero por muitos países. Assim, uma breve trajetória fonográfica do rap será traçada com vistas a identificar os principais processos de hibridação cultural ocorridos durante esse percurso em que foram definidas variadas estéticas sonoras e consagrados diferentes estilos de gênero do rap.

Os processos de hibridação, vinculados ao rap desde a sua gênese, continuam a acontecer ao longo do acúmulo histórico, da trajetória e disseminação desse gênero musical. A princípio, as novas hibridações ocorreram ainda nos Estados Unidos, envolvendo elementos culturais de determinadas regiões daquele país, como é o caso da Califórnia. Em seguida, com a adesão do rap aos grandes conglomerados da indústria fonográfica, os processos de hibridação passaram a ocorrer nos mais diversos países, entre eles o Brasil.

Ainda nos Estados Unidos, embora já existisse uma pequena produção independente e distribuição de gravações locais em meados da década de 1970, o primeiro sucesso comercial do rap foi a música “Rappers Delight”, gravada em 1979 pelo grupo Sugar Hill Gang⁵³. O processo das apresentações ao vivo, em que os DJ’s criavam as bases para os MC’s utilizando gravações em vinil, teve de ser adaptado ao contexto dos estúdios de gravação. Assim, quando destinadas à fonografia, as bases eram criadas de maneira diferente: as primeiras gravações de rap costumavam apresentar um artista rimando sobre a versão instrumental de uma música popular tocada ao vivo por uma banda em estúdio. Outra prática comum, já no início da década de 1980, era a gravação dos versos recitados sobre uma combinação entre instrumentos tocados ao vivo e instrumentos programados, como é o caso da música “The Message” (1982), do grupo Grandmaster Flash and the Furious Five⁵⁴ (NORFLEET, 2006, p. 358).

Ainda conforme Norfleet (2006, p. 358) a possibilidade da utilização de percussão e teclados produzidos eletronicamente redefiniu a estética das gravações de rap durante a década de 1980. Essa mudança fez com que o som das gravações de rap aparentasse ser mais rígido e menos dançante, porém a nova estética (que também foi chamada de *eletrofunk*) agradou aos dançarinos

⁵³ Esta música pode ser ouvida no item 01 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

⁵⁴ Esta música pode ser ouvida no item 02 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

de *break*, de maneira que o rap produzido nesse período ainda hoje é utilizado para a dança por *b-boys* em todo o mundo. A música “Planet Rock” (1982), do DJ Afrika Bambaataa⁵⁵, é um ícone do advento de bases inteiramente eletrônicas e sons programados no rap.

Outra tecnologia em emergência na época era o *sampling*, que possibilitava a cópia de trechos musicais pré-gravados para a realização de colagens e montagens de bases rítmicas, ou seja, realizava digitalmente o que o DJ fazia manualmente nas apresentações ao vivo. Uma das primeiras gravações de rap cuja base foi composta com a utilização de *sample* foi “Looking for the Perfect Beat” (1983), também de Bambaataa⁵⁶. A estética das bases “sampleadas” viria a se tornar dominante entre os grupos de rap a partir de meados dos anos 1980, período em que este gênero se abre em um leque de diversidades estilísticas.

3.1 TRANSITANDO ENTRE COSTA LESTE E COSTA OESTE

A partir da segunda metade da década de 1980, o rap passou por uma mudança mercadológica e estilística. O processo de distribuição de discos que antes era feito majoritariamente por pequenos selos, migrou para as mãos de conglomerados internacionais, o que fez com que o gênero ganhasse mais espaço no mercado. As produções da gravadora “Def Jam Records” incorporaram *riffs* (curtos temas) de guitarra e timbres do rock (mais especificamente do *hard rock*⁵⁷), estabelecendo uma mudança sonora no rap, levando-o a assumir um aspecto mais pesado. A instrumentação foi reduzida, porém em contrapartida, a acentuação rítmica tornou-se mais agressiva. A hibridação com o *hard rock* gerou uma variação estilística e foi de extrema importância para que o rap ampliasse seu público ouvinte e consumidor, sendo um passo significativo para o estabelecimento, não só do rap, mas de toda a cultura hip-hop como uma manifestação reconhecida nacionalmente.

⁵⁵ Esta música pode ser ouvida no item 03 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

⁵⁶ Esta música pode ser ouvida no item 04 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

⁵⁷ Variação estilística do rock influenciada pelo *blues* britânico, que emergiu no final da década de 1960. Com um som notoriamente mais pesado que o *rock and roll* tradicional, o *hard rock* caracteriza-se, principalmente, pela utilização de distorção no som das guitarras, proeminência rítmica, *riffs* de guitarra marcantes e potentes, além de vocais com timbragem rouca, predominantemente na região aguda.

Rubin moveu o hip-hop para longe do R&B de Kurtis Blow e dos “Furious Five” para um som mais agressivo e forte, com antecedentes no AC/DC (“Back in Black” [1980]) e Billy Squier (“The Big Beat” [1980]). O trabalho de Rubin nas obras-primas do Run-DMC (Raising Hell [1986]) e em vários trabalhos da Def Jam (LL Cool Radio J [1985], e Licensed to Ill [1986] do Beastie Boys) adicionou timbres de heavy metal às batidas dos DJs da velha escola, criando uma nova forma de ouvir hip-hop (GEORGE apud NORFLEET, 2006, p.360).

Após os primeiros sucessos de venda de discos nos Estados Unidos, a “Def Jam Records” lançou, em 1987, o grupo Public Enemy (em tradução livre, Inimigos Públicos). Vindo de Long Island, o grupo foi o primeiro a realizar abertamente duras críticas políticas e sociais dentro do meio cultural do hip-hop. A agressividade não estava presente apenas nas letras, mas, também, na sonoridade do grupo⁵⁸ (NORFLEET, 2006, p.360). As mensagens proferidas nas letras das músicas do Public Enemy tratavam de política, da militância afro-americana e valorizavam a cultura negra como elemento de autenticidade dentro do hip-hop, diferindo do que viria a ser o estilo *gangsta*, que tinha como foco as temáticas do sexo, violência e disputa de poder entre gangues.

Apesar das letras claramente voltadas à militância negra, o sucesso do grupo Public Enemy ultrapassou o nicho mercadológico da juventude negra, atingindo também a juventude suburbana branca, e pode ser considerado um exemplo da emergência de identidades múltiplas e fragmentadas, intensificadas em tempos pós-modernos, a partir do final dos anos 1980. A identificação de jovens brancos que habitavam regiões de subúrbio com o discurso do grupo de rap em questão leva a crer que uma identidade ligada ao sujeito marginalizado pode abranger identificações que vão além da identidade negra/afrodescendente, uma vez que as letras não abordavam somente a causa étnica, mas também se dedicavam à denúncia social, política e ao relato da realidade vivenciada em territórios renegados e hostilizados. Assim, tanto a juventude negra quanto determinados segmentos da juventude suburbana branca, atingida pela crise econômica, identificavam-se com o discurso crítico do grupo Public Enemy.

Outros grupos como Run-DMC também se tornaram expoentes desse rap de sonoridade mais pesada e agressiva. A nova vertente estilística, que ficou conhecida como *hardcore*⁵⁹, impulsionou o rap para além das comunidades negras e marginalizadas, fazendo com que esse

⁵⁸ O trabalho do grupo Public Enemy pode ser conferido no item 05 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

⁵⁹ Segundo Norfleet (2006, p. 361), a expressão *hardcore* “tem sido usada para descrever outras formas de mídias explícitas que antecederam a música rap, incluindo a pornografia e o punk rock”.

gênero adentrasse a cultura pop norte-americana. Assim, o rap *hardcore* firmou-se como representação da juventude urbana por meio de imagens de poder e valorização da agressividade e masculinidade, além de letras explícitas de cunho violento ou sexual.

Conforme Norfleet (2006, p. 362), o estilo de rap denominando *hardcore* pode se dividir em três subcategorias estilísticas que se diferenciam devido ao teor expresso nas letras, quais sejam: “rap *gangsta*”, “rap sexualmente explícito” e “mensagem consciente”. Esta última subcategoria do rap *hardcore* era característica dos guetos de Nova Iorque e ficou conhecida como *East Coast Rap* (Rap da Costa Leste). Apesar de possuir som e timbre marcantes e agressivos, deixava de lado a temática violenta ou sexual para abordar temas afrocêntricos e questões do cotidiano urbano. Musicalmente, o rap *hardcore* de mensagem consciente ainda se diferenciava da variação *gangsta* e também da sexualmente explícita devido à maior intensidade na interpretação vocal e à inclusão de percussão que soava de maneira incisiva, o que tornava o resultado sonoro mais impactante. É possível também que a inserção da percussão tenha ocorrido como forma de ressaltar o tema afrocêntrico expresso nas letras. Esse sub-estilo teve como principais representantes os artistas Public Enemy, KRS-One e Eric B. & Rakim⁶⁰.

Por seu lado, as variações *gangsta* e sexualmente explícita do estilo *hardcore* desenvolveram-se principalmente nas cidades de Los Angeles e Long Beach. Ainda no final dos anos 1980, com a disseminação do rap pelos Estados Unidos, a produção realizada por grupos da Califórnia se destacou por apresentar elementos regionais característicos da Costa Oeste dos Estados Unidos, criando uma corrente estilística denominada *West Coast Rap*, em oposição ao rap da Costa Leste.

A adoção de gírias específicas, a ênfase no sotaque único da região e a temática das letras (permeadas por referências locais), faziam com que o rap da Costa Oeste se diferenciasse bastante do tradicional rap nova-iorquino. Os *rappers* da comunidade latina e afro-americana do Estado da Califórnia especializaram-se em letras que falavam sobre armas, gangues, poder, tráfico de drogas e práticas ilícitas. Essa mistura resultou na subdivisão dentro do rap *hardcore*

⁶⁰ O trabalho de Eric B. & Rakim pode ser conferido no item 06 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

que ficou conhecida como *gangster* ou *gangsta rap*⁶¹. Artistas como N.W.A⁶², Easy-E, Dr.Dre, Ice-T e Snoop Dogg estão entre os mais conhecidos no segmento de origem californiana.

Além do linguajar, do sotaque e das temáticas, o rap da Costa Oeste também se diferenciou por inovações nas bases durante a década de 1990. Em contraste com os *loops* e *samplers* de músicas pré-gravadas, característicos dos raps da Costa Leste, artistas como Dr. Dre utilizaram o som de músicos tocando composições de *funk* ao vivo em estúdio, inserindo seus fragmentos melódicos na composição de bases de rap (NORFLEET, 2006, p. 367). A aparente inovação era na verdade um retorno às técnicas utilizadas nas primeiras gravações de rap, porém em um novo contexto, fazendo uso de novos recursos e tecnologias.

O sucesso do rap da Costa Oeste provocou uma grande rivalidade entre os artistas da Califórnia e os da região de Nova Iorque. O ápice dessa rivalidade foram os assassinatos dos *rappers* Tupac Shakur (em 1996) e Notorious B.I.G. (em 1997) – representantes da Costa Oeste e da Costa Leste, respectivamente –, que, ao que tudo indica, foram motivados pelas desavenças entre membros das duas correntes estilísticas.

Durante mais de quatro décadas de existência, o rap desdobrou-se em mais de trinta estilos de gênero, dentre os quais, além dos já mencionados, destacam-se o rap *R&B*, o *pop rap*, o rap *southern* e o rap *underground*. Os processos de hibridação cultural dados a partir da disseminação dessa música propiciaram o surgimento de estilos peculiares de rap em diferentes regiões, estados ou países. Os estilos mais antigos e tradicionais, surgidos nos Estados Unidos, também se encontram disseminados e possuem representantes musicais por quase todo o mundo. As hibridações do rap às culturas de diversos locais ocorreram de tal maneira que se tornou difícil o levantamento e classificação de todas as variações e subvariações estilísticas dentro do gênero, inclusive pelo fato de alguns estilos serem praticados apenas em determinado país ou região. No Brasil, o rap foi incorporado à cultura nacional, hibridando-se a novos elementos e traçando sua própria história.

⁶¹ O subgênero *gangsta rap* foi considerado por muitos *hip-hoppers* da Costa Oeste como a autêntica voz ignorada da juventude urbana da Califórnia. Por esta razão, alguns consideram a nomenclatura *reality rap* (rap realidade) como mais adequada que *gangsta rap* (NORFLEET, 2006, p.365).

⁶² O trabalho do grupo N.W.A. pode ser conferido no item 07 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

3.2 CHEGANDO AO BRASIL

Desde a década de 1970, por influência da mídia internacional e do enorme sucesso da *soul music* e do *funk*, o espaço de produção voltado para a cultura *black* já vinha se desenvolvendo no Brasil, principalmente entre a juventude paulistana e carioca habitante dos subúrbios e periferias. Ganhando cada vez mais espaço como uma alternativa de lazer e diversão voltada ao público jovem, os “bailes *black*” nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo passaram a se organizar estruturalmente a partir da formação de “equipes de baile” (ou equipes de som). As equipes investiam em equipamentos que garantissem uma iluminação boa para a dança e empilhavam potentes caixas de som, “formando enormes paredes ou muralhas que se tornaram marca registrada destes bailes” (Herschmann, 2005, p. 23).

Cabe ressaltar que nesses bailes já havia equipamentos toca-discos, manipulados por seus respectivos *disc jockeys*. Porém, os equipamentos, nesse período, eram utilizados apenas na mixagem (transição) de uma música a outra e não na produção de colagens elaboradas, na execução da *breakbeat* ou em técnicas de manipulação de vinis como as descritas no segundo capítulo desta dissertação. Conforme os grandes sucessos internacionais da época, os DJ’s das equipes de baile priorizavam a veiculação da *black music* norte-americana em seus eventos (essencialmente, *soul* e *funk*), apesar de executarem também produções nacionais ligadas à cultura negra, como as músicas de Jorge Benjor, Tim Maia, Tony Tornado e da banda Black Rio (SILVA, 1998, p. 70-72).

Os bailes *black* brasileiros, assim como as festas dos guetos estadunidenses, consistiam em um espaço de sociabilidade da juventude e de afirmação da identidade negra, que era visivelmente expressa na forma de se portar e de se vestir. A estética *black power*, assim como no modelo norte-americano, era reproduzida pelo uso de calça boca de sino, saltos de plataforma, além, é claro, do cabelo ao estilo *black*. O movimento desses bailes dançantes, que se manteve forte até o início da década de 1990⁶³, era algo direcionado à população periférica, porém ocorria em ambiente de clube, quadra ou casas de baile/dança. Em São Paulo, estas festas aconteciam, em sua maioria, nas associações de bairro do grande ABC paulista. Equipes como Chic Show,

⁶³ Segundo Herschmann (2005, p. 25), com o passar dos anos, a indumentária dos frequentadores dos bailes “já não lembrava tanto o estilo *soul* ou afro”.

Kaskatas e Zimbabwe fizeram sucesso entre os paulistanos. Enquanto isso, no Rio de Janeiro, reinavam equipes como a Soul Grand Prix, Black Power e Cashbox.

Paralelamente ao movimento dos bailes, surgia também um movimento cultural das ruas inspirado pela *break dance* norte-americana. Apesar de o *break* (e consequentemente o movimento hip-hop) ter chegado a várias capitais brasileiras de forma quase concomitante – a partir da influência de filmes como *Wild Style* (1983), *Beat Street* (1984) e *Breakin* (1984) –, a cidade de São Paulo destacou-se como importante polo de efervescência dessa cultura de rua (quando esta ainda dava os primeiros passos no Brasil) e talvez por isso o movimento hip-hop da grande São Paulo seja hoje um dos mais fortes e consolidados do país.

Na tentativa de reproduzirem os movimentos de dança dos filmes norte-americanos, os jovens paulistanos passaram a se agrupar, formando equipes de dança que, na época, foram chamadas de “gangues” e atualmente são chamadas de *crews* (o mesmo termo utilizado por integrantes do movimento hip-hop dos guetos estadunidenses). Entre as principais equipes que se formaram na cidade de São Paulo estavam: East Break, Irmãos Mouser, Irmãos Trocados e Funk Cia. Esta última, liderada por Nelson Triunfo, apresentava-se na Rua 24 de Maio e tornou-se a mais conhecida da cidade.

O ponto de referência para os futuros b-boys começou em frente ao Teatro Municipal, região central de São Paulo, e foi até o viaduto do Chá, Rua Direita, passando pelos arredores da República. Uma multidão ficava em volta dos jovens que contorciam incrivelmente todas as partes do corpo. Uma onda elétrica parecia estar passando pelos dançarinos que, de repente, paravam e começavam a contorcer seus corpos com uma precisão mecânica impressionante. Durante as apresentações explicavam ao público do que se tratava (MARTINS, 2005, p.42).

Apesar de um modismo inicial em torno do *break* – que, devido ao encantamento gerado pelos movimentos, virou objeto da grande mídia e da televisão, que exibia filmes e até concursos dessa dança em sua programação –, fora do contexto de espetacularização midiática, por parte da sociedade existia estranhamento e resistência em relação ao novo fenômeno que se instalava nas ruas e demais locais públicos (SILVA, 1998, p.58-59). Em São Paulo, não raramente os dançarinos de *break* enfrentavam diversos problemas com a polícia, com os populares (que algumas vezes lhes arremessavam sacos de água) e com comerciantes e lojistas – como no caso da extinta “Magazine Mesbla”, cujo gerente mandava jogar grande quantidade de creolina em frente à loja, para evitar que os dançarinos ficassem no local, afirma Martins (2005, p.43).

O movimento *break* de São Paulo começou a estruturar-se de forma mais organizada no ano de 1985, a partir do deslocamento dos dançarinos para a estação de metrô São Bento. A criação de um ponto de encontro (oficializado em acordo com a prefeitura municipal) corroborou a centralização e troca de informações entre as gangues de dança, fortalecendo o movimento. Nesse período, destacaram-se equipes como Street Warriors, Back Spin e Nação Zulu (SILVA, 1998, p. 59-60).

Os jovens integrantes desses grupos ainda não tinham ciência de que aquela forma de dança era parte de um movimento cultural maior. O inglês das letras dos raps utilizados para se dançar *break* não era compreendido pelos jovens, como se constata em depoimento de Billy (ex-integrante do grupo Funk Cia) no documentário “Nos Tempos da São Bento” (2010): “hoje a gente sabe o que é hip-hop, mas, na verdade, na época a gente não sabia nome de nada, só sabia que era uma dança robotizada que se dançava na rua [...] então a gente começou a desenvolver do modo como a gente achava que era”.

No final dos anos 1980, devido às influências da indústria fonográfica já em processo globalizado, começaram a surgir os primeiros MC’s brasileiros, a exemplo de Thaide e MC Jack, que despontaram dentro dos próprios grupos de *break* e migraram para o rap. Esse movimento de migração da prática do *break* para a prática de outros elementos do hip-hop cresceu cada vez mais. A consagrada dupla de grafiteiros “Os Gêmeos” teve seu primeiro contato com o hip-hop a partir da dança. Marcelinho, ex-integrante da Back Spin Crew, em depoimento no documentário “Nos Tempos da São Bento” (2010), afirma: “em 1992 muita gente tava parando de dançar para cantar rap e para virar DJ”.

Assim, a estação São Bento deixou de abrigar exclusivamente o movimento das gangues de *break*, tornando-se também reduto de alguns *rappers*. Além disso, o local começou a ser habitado pelos primeiros grafiteiros de São Paulo. Dessa forma, a estação passou a sediar encontros entre *rappers*, *b-boys* e grafiteiros, tornando-se um grande centro da cultura hip-hop, apesar de manter o destaque dado à dança.

Em 1989 parte dos dançarinos, grafiteiros e, principalmente, *rappers*, deixou a estação São Bento e passou a se concentrar na Praça Roosevelt. A mudança da maioria dos *rappers* para um novo ponto de encontro foi importante para consolidar os elementos musicais do hip-hop no Brasil, pois, até então, a *break dance* era a grande protagonista. A concentração de *rappers* na Praça Roosevelt fortaleceu a cultura do MC, que não mais estaria à sombra dos dançarinos. A

partir de então, deu-se início a um forte movimento de produção dos primeiros raps brasileiros, ainda que haja registro de uma ou outra experiência antes desse marco⁶⁴.

Enquanto os bailes *black* do Rio de Janeiro tomaram caminhos que culminaram na cultura *funk* carioca, os bailes de São Paulo aproximaram-se cada vez mais da cultura hip-hop⁶⁵. Segundo Silva (1998, p.70), apesar de inicialmente distanciados do movimento hip-hop, os bailes *black* paulistanos, a partir do final da década de 1980, acabaram contribuindo para o desenvolvimento do rap. As equipes de baile, que inicialmente apenas organizavam eventos, passaram a fundar gravadoras independentes que foram responsáveis pelo gerenciamento de produção e divulgação do trabalho de muitos artistas do rap durante a década de 1990. Além disso, nos bailes foram abertos espaços para que *rappers* divulgassem seus trabalhos e até mesmo competições que, com o intuito inicial de diversão e divulgação de composições, acabaram estimulando a produção do rap nacional.

Como produto dos concursos de composições realizados durante os bailes, a equipe de som Kaskatas lançou, em 1987, a coletânea “A Ousadia do Rap⁶⁶”, que, ainda no contexto dos bailes, continha músicas com letras curtas e ritmo dançante, além de faixas instrumentais criadas por DJ’s. Inspirados nas produções norte-americanas, elementos característicos do rap como a bateria eletrônica, o som do *scratch* e outros efeitos podem ser notados. No ano seguinte, a equipe Eldorado lança “Hip-Hop Cultura de Rua⁶⁷”, que obteve êxito nas vendas e, segundo Silva (1998, p.78) foi a primeira coletânea de rap inteiramente voltada ao registro da produção musical do movimento hip-hop, reunindo trabalhos de artistas como MC Jack, O Credo, Código 13, Thaide e DJ Hum.

⁶⁴ Eis a importância do movimento de bailes *black* entre a juventude moradora das periferias: segundo Silva (1998, p.77), as primeiras experiências de gravação de rap na cidade de São Paulo representavam, em termos sonoros, duas tendências significativas, quais sejam, as experiências vindas do espaço das ruas, via movimento hip-hop, e as experiências vindas dos bailes *black*. Nesse contexto, e sob essas duas tendências sonoras, surge *Sebastian Boys Rap* (1985/86), considerada a primeira gravação de rap da cidade e, muito provavelmente, do Brasil.

⁶⁵ “No início dos anos 90, ficou mais clara a separação que já ocorria entre aqueles que aderiam ao movimento hip hop ou ao funk, começando a delinear estilos próprios. De um lado, vários grupos se ligavam mais no som funk, aos bailes, nos quais predominava o chamado “melô”, com um ritmo mais dançante, as letras abordando temas jocosos, de sátiras, ou músicas mais melodiosas, com a inclusão de solos de teclado e letras abordando temas românticos. Era o caso de grupos como o União Rap Funk e o Protocolo de Subúrbio. De outro lado, jovens que aderiam à “ideologia” do movimento hip hop, com uma proposta mais radical, ligados a um som menos dançante, mais marcado, com letras que faziam críticas políticas ao sistema, a denúncia da realidade social. Era o caso dos *breakers* e dos grupos de rap, como o Prefixo T, Divisão de Apoio, Processo Hip Hop” (DAYRELL, 2005, p. 52).

⁶⁶ Este disco pode ser ouvido no item 08 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

⁶⁷ Este disco pode ser ouvido no item 09 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

O lançamento das coletâneas abriu as portas para que grupos de rap lançassem trabalhos individualmente, dentre eles destacam-se os pioneiros Região Abissal (1988), Código 13 e MC Jack (1989) e Thaide e DJ Hum (1990). Estes primeiros registros do rap nacional demonstram que a temática, inicialmente, centrava-se no caráter otimista e de celebração ou no relato do cotidiano vivido pela juventude habitante de subúrbios e periferias, incluindo críticas à violência e ao sistema político e menções relativas ao racismo e às drogas. Apesar disso, assim como nos primeiros registros fonográficos do rap norte-americano, o tom não era agressivo, mas sim animado e, por vezes, debochado.

Pouco tempo depois, ao longo da década de 1990, as duras críticas políticas e sociais, a utilização de expressões agressivas e palavrões, os extensos textos das letras, a ausência de refrão, o ritmo desacelerado, bem como a estética fria e pesada expressa no vocal pausado (que propicia uma melhor compreensão do texto), no tom grave da voz e na menor variação de altura no canto-falado, tornaram-se característicos de boa parte dos grupos de rap nacional. Artistas como Racionais MC's⁶⁸ e Facção Central são ícones dessa vertente estilística (SILVA, 1998, p. 229-232). A respeito dessa forte tendência no rap nacional, Herschmann (2005, p. 205) comenta: “No que se refere aos raps do hip-hop produzidos no Brasil, há, de modo geral, um compromisso ‘engajado’ em retratar a realidade, o ‘avesso do País’, os preconceitos e os privilégios que pautam as relações dentro da estrutura social”. Camargos (2015, p. 77) também constata o caráter engajado predominante entre os grupos de rap brasileiros:

Em parte considerável dos documentos de que disponho – canções, entrevistas, depoimentos, manifestos, cartazes –, foi perceptível a construção de uma atitude engajada⁶⁹, de um posicionamento crítico e de uma postura de protesto em suas ações, músicas e comportamentos. Boa parcela deles se entregou à tarefa de legitimar suas produções como expressão de atitudes críticas, atreladas a experiências, valores e posicionamentos ideológicos que foram logo tomados como instrumentos de formação de opinião.

No Brasil, o rap, que já era permeado por hibridações desde a sua origem, sofreu influências a partir dos novos contatos culturais, o que gerou outros processos de hibridação, resultando em características específicas do rap nacional. Dentre os diversos estilos de gênero do

⁶⁸ O trabalho deste grupo pode ser conferido no item 10 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

⁶⁹ Ainda sobre o posicionamento engajado, Camargos (2015, p. 84) observa: “O engajamento no rap se espalha em um conjunto de ações, valores, práticas e discursos que estendem seu raio de ação às relações entre música e sociedade, entre cultura e política. A construção do sujeito engajado se efetua por meio do compartilhamento da visão segundo a qual o músico, graças às suas obras, participa de modo direto e pleno do processo social”.

rap disseminados pelo mundo, variações surgiram no Brasil (a exemplo das já mencionadas na exposição deste capítulo), entre as quais se destaca a “bate-cabeça”.

O rap “bate-cabeça” surgiu no Brasil ainda na primeira metade da década de 1990. Os principais grupos responsáveis pela difusão do estilo foram Código 13, Doctors MC’s e RPW. Assim como a corrente estilística já existente nos Estados Unidos, o “bate-cabeça” hibrida o rap aos elementos do rock *hardcore*. Porém, no Brasil, essa hibridação foi realizada de maneira diferente, gerando uma sonoridade distinta da variação norte-americana. Apesar de o grupo Código 13 ser considerado um dos pioneiros no registro fonográfico desse estilo, os grupos Doctors MC’s e RPW⁷⁰ destacaram-se por evidenciarem mais claramente as peculiaridades sonoras características do “bate-cabeça”, como o ritmo acelerado, contrabaixo elétrico em evidência, ruídos psicodélicos e fragmentação dos sons criados em sintetizadores eletrônicos. O tom de voz utilizado no canto-falado é menos grave e imprime um aspecto despojado. Além da música, outras práticas também fazem parte das atitudes ligadas ao estilo “bate-cabeça”, como o comportamento enérgico e agitado durante shows e demais situações (diferente da postura fria e contida, tradicional no rap), e a prática de esportes urbanos, como as manobras em skates e bicicletas (outra influência do estilo rock *hardcore*).

Além do estilo “bate-cabeça”, já consolidado, mais recentemente surgiram variações de rap brasileiro que partem das hibridações com elementos de culturas regionais e locais do país. Bons exemplos são os trabalhos do Clã Nordestino, Z’África Brasil⁷¹ e do cearense RAPadura Xique-Chico⁷² (que hibridam o rap a gêneros nordestinos como o coco, o maracatu, o baião e o forró) e o grupo indígena Bro MC’s⁷³, que inclui a língua guarani em suas composições. Casos semelhantes são as produções do carioca Marcelo D2⁷⁴ (que mesclam o rap ao samba e à bossa nova) e as hibridações entre rap, viola e catira realizadas na música “Piracicamano”, do grupo Novos Caipiras, ou em diversas composições do grupo goiano Testemunha Ocular, cuja produção será analisada adiante.

⁷⁰ O trabalho deste grupo pode ser conferido no item 11 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

⁷¹ O trabalho deste grupo pode ser conferido no item 12 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

⁷² O trabalho deste artista pode ser conferido no item 13 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

⁷³ O trabalho deste grupo pode ser conferido no item 14 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

⁷⁴ O trabalho deste artista pode ser conferido no item 15 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

O estabelecimento de uma identidade sonora própria do rap nacional (que se fortaleceu com as produções fonográficas) e a apropriação da música rap e da cultura hip-hop como um todo por jovens brasileiros fizeram com que essas práticas se tornassem parte integrante da cultura urbana nacional, de maneira que atualmente, para os praticantes, o rap não é mais encarado como uma “cultura estrangeira”. Herschmann (2005, p. 25) comenta a cena hip-hop brasileira, já bem estruturada no final dos anos 1990: “O hip-hop hoje está organizado em grupos, associações, posses⁷⁵ e pequenas gravadoras. Vem difundindo-se e atraindo boa parte da população jovem e constitui importante segmento de mercado”. Além de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, o movimento hip-hop e o rap vieram a se consolidar em diversas capitais e centros urbanos do Brasil, entre eles, Goiânia, cidade em que essas expressões das ruas fizeram e fazem história, integrando a cultura local.

3.3 EM TERRAS GOIANAS

Após alcançar as grandes metrópoles brasileiras, o hip-hop chegou rapidamente a Goiânia, ainda na primeira metade da década de 1980. Segundo relatos dos entrevistados, assim como ocorreu em São Paulo, o primeiro elemento do hip-hop com o qual os jovens tiveram contato foi o *break*, aproximadamente no ano 1984. A influência vinda de outras grandes cidades, como São Paulo, Rio de Janeiro e, principalmente, Brasília – esta mais próxima geograficamente – foi importante nesse momento. Porém, os grandes fatores responsáveis pela introdução da prática do *break* em Goiânia foram a mídia televisiva e a indústria cinematográfica internacional da década de 1980. Enquanto a primeira promoveu a já mencionada espetacularização da dança, a segunda deu grande espaço para as produções voltadas à cultura dos guetos e, pouco mais tarde, à cultura hip-hop mais especificamente.

⁷⁵ As “posses” são grupos de jovens integrantes do movimento hip-hop que se reúnem na promoção e organização de ações educativas, comunitárias e de resistência sociopolítica. Realizam também campanhas que arrecadam agasalhos e alimentos, em um modelo semelhante aos equipamentos e associações de ajuda coletiva instaurados nos guetos afro-americanos. Entre as primeiras posses de São Paulo estava a “Sindicato Negro”, formada a partir da união dos grupos de rap Balanço Negro, FNR, Aliança Negra, MT Bronx, Lady Rap, Doctor MC’s, Personalidade Negra, MRN e Controle da Posse. O fenômeno das “posses”, iniciado em São Paulo, disseminou-se por muitas cidades brasileiras, colocando grupos excluídos e marginalizados como sujeitos protagonistas que, literalmente, tomam posse de sua realidade e de suas ações.

Uma das coisas é filme. Filme teve o *Breakdance* [nome pelo qual ficou conhecido o filme “Breakin” no Brasil], com coisas lá dos Estados Unidos, que tava acontecendo naquele momento. Automaticamente saiu lá e veio fitas pra cá. Não veio o filme assim pra passar na tv no momento, mas veio fitas! Fitas gravadas. Gravavam o filme pra pessoas de São Paulo, que reproduzem e passam pra Brasília, que passa pra Goiânia. A maioria do pessoal aqui foi formado através de fitas. Eles não tinham contato fácil telefônico, contato de internet... mas eles tinham condições de, pelos Correios, fulano mandar uma fita pra ciclano, que passa pra outro... e aqui o trem é louco... e distribui! (DJ Fox, Goiânia, 2015).

Nomes como TC Eletrorock, Luiz e B-boy Lagartixa estavam entre os jovens que deram os primeiros passos, não só de *break*, mas também, do movimento hip-hop em Goiânia. A partir da realização do primeiro encontro de *b-boys*, que ocorreu no coreto da Praça Cívica, seguiram-se outros encontros, que eram realizados com frequência no centro da cidade, no calçadão da Rua 4 e também no calçadão da Avenida Anhanguera, em uma altura próxima ao cruzamento com a Avenida Araguaia, em frente à extinta loja Clark Calçados, local considerado bom para a prática da dança por ter um piso que favorecia a realização dos movimentos.

Lá o piso era lisinho! Era tipo mármore. Eu lembro que o rádio era do tipo *micro system*, a gente chamava de *box*. Era um rádio grande, com fita. Tinha uns que tinha duas fita, outros tinha uma fita no meio. E era mais de um rádio. Geralmente tocava um por vez, mas se a pilha acabasse, aí pegava o som do outro e colocava. Porque era à pilha. E era caríssimo pilha! Eu me lembro dessa questão de pilha. Os *b-boy* arrumando dinheiro pra comprar pilha, porque não dava, né! Então fazia uma vaquinha porque a pilha acabava logo. Se ficava uma, duas horas lá, aí a pilha já acabava. E a galera queria dançar mais, então tinha que buscar. Aí fazia aquela vaquinha pra comprar mais pilha (DJ Fox, Goiânia, 2015).

Os encontros despreziosos na Praça Cívica e no calçadão da Avenida Anhanguera fizeram parte da primeira fase do movimento hip-hop de Goiânia, marcada por grandes barreiras, como a intervenção da polícia, que, sem compreender a nova manifestação cultural, muitas vezes ia averiguar o que estava acontecendo e realizava uma abordagem grosseira. A recorrência das abordagens policiais em meio às manifestações da cultura hip-hop de Goiânia foi comentada em entrevista por Black Man (Goiânia, 2015).

A gente, do grupo Kães de Rua, treinava na Praça do Relógio. A gente foi expulso da Praça Cívica porque os polícia chegava, batia na gente lá e parava o som. A polícia passava e via nós dançando e eles não gostavam da nossa dança, do nosso estilo. Discriminação, eu creio que era por discriminação. Eles só chegavam e chamavam nós de vagabundo e desciam o cacete. Já tomaram um toca-fitas meu na Praça Cívica e eu fui buscar na delegacia, mas eles eram arrogantes... como até hoje são, né!

Além das intervenções policiais, existia o preconceito das pessoas que passavam no local ou dos lojistas da região. Apesar da divulgação do *break* em canais midiáticos, a sociedade estranhava a estética, o comportamento e as vestimentas dos praticantes dessa dança e, de maneira geral, tinha uma postura preconceituosa em relação a esses sujeitos. Ainda nesse período, surgem as primeiras *crews* de dança de Goiânia: Kães de Rua e Selvagens Eletrorock (ver figuras 7 e 8).



Figura 7 – Grupo Kães de Rua - 1989.
Fonte: acervo pessoal do DJ Fox.



Figura 8 – Grupos Selvagens Eletorock e Kães de Rua – 1990.
Fonte: acervo pessoal do DJ Fox.

O período áureo em que as *crews* de dança de Goiânia se encontravam nos calçadões do centro da cidade, ainda no início do movimento hip-hop da capital, foi descrito em forma de música, em tom saudosista, nos versos do grupo Testemunha Ocular (2007):

Alegria, alegria!
Foi quando tudo começou
O hip-hop em Goiânia
Muitas histórias deixou
Me lembro do calçadão
Onde encontrava meus irmãos
A maioria, na época
No break de chão
Me lembro de várias *crew*
As melhores do Brasil
Kães de Rua, Eletorock
Só quem era do meu tempo viu

Paralelamente aos encontros de *break*, o fenômeno dos bailes dançantes também se alastrou pelos bairros periféricos de Goiânia e Aparecida de Goiânia durante a década de 1980, seguindo o modelo de organização por equipes de som, que tanto fez sucesso nos bailes de São Paulo e Rio de Janeiro. Segundo relatos dos entrevistados desta pesquisa, entre o início da década de 1980 e meados da década de 1990 existiram cerca de trinta equipes promovendo bailes por várias regiões periféricas de Goiânia e região metropolitana. Dividiam-se por regiões e existia uma espécie de acordo ético entre os organizadores dos bailes, de maneira que uma equipe não deveria invadir o território da outra. A ‘tabela 1’ apresenta um levantamento (organizado por regiões) das equipes de som que mais se popularizaram em setores de subúrbio ou periferia de Goiânia e Aparecida de Goiânia entre os anos de 1985 e 1995.

TABELA 1

EQUIPES	REGIÕES
Cashbox	Região Norte (Vila Santa Helena)
Eletromusic	Região Oeste (João Braz e parte do Conjunto Vera Cruz)
Esqueletons	Setor Novo Horizonte
Explosão 2000	Aparecida de Goiânia
Funk 108	Jardim América
Furacão 2000	Vila Regina e arredores
Girus 97	Aparecida de Goiânia
Number One	Jardim Novo Mundo
Equipe Super Mix	Região Oeste (Bairro Goiá e João Braz)
W.D.	Setor Novo Horizonte

Além dos tradicionais bailes realizados nas noites de sábado – organizados em espaços fechados como ginásios, quadras ou salões paroquiais alugados –, as equipes de som também se especializaram na realização dos *Rock in Rua*, que se tornaram extremamente populares nos bairros periféricos. Diferentemente dos bailes, em que a entrada era cobrada, os *Rock in Rua* eram eventos abertos à população, realizados nas ruas aos domingos. Com o objetivo inicial de divulgar e atrair público para os bailes promovidos aos sábados, os *Rock in Rua*, que aconteciam

no período da tarde, estendendo-se até o início da noite, acabaram chamando mais atenção que os bailes em ambiente fechado. DJ Fox (Goiânia, 2015) relata sua experiência na organização dos *Rock in Rua* como líder na Equipe Super Mix:

O meu segundo som foi o *Rock in Rua* aqui na porta da minha casa, aonde deu umas duas mil pessoas. Na época *Rock in Rua* era febre. O *Rock in Rua* funcionava assim... uma equipe de som colocava um som na rua, num domingo, duas da tarde... e ia até dez. E ali a comunidade se aproximava, os jovens... e você punha música! No meu caso eu tocava *funk music*. Cada DJ tinha a sua peculiaridade. Eu era do hip-hop, então na época eu comecei a rolar os primeiros raps, os funkão antigo, né... até os jazz.

Em busca de boa música e público expectador, os dançarinos de *break* viram nos bailes e nos *Rock in Rua* espaços interessantes para praticarem sua arte. Porém, os *b-boys* nem sempre eram bem-vindos entre as equipes de som. Algumas equipes trabalhavam essencialmente com a *black music*, enquanto outras apresentavam um repertório variado. Assim, os dançarinos de *break* buscavam as equipes que tinham em sua seleção musical clássicos do *soul*, do *funk* e do rap internacional (o rap nacional também passou a ser tocado nos bailes e *Rock in Rua* de algumas equipes de som goianas a partir do início da década de 1990).

Na época dos *Rock in Rua*, o pessoal do *break* também vinha, participava e dançava no chão o *break dance*. Apesar de cê por *funk*, mas eles dançavam, não só em cima, como também dançavam às vezes até no asfalto. Presenciei isso várias vezes. Era uma paixão louca! Onde eles soubessem que tinha um som rolando, a ver com hip-hop, a ver com o *funk*, com o *break* deles, eles estavam abrindo rodas e dançando. Até mesmo no asfalto. Já vi vários *b-boys* sair sangue pelo cotovelo, joelho... Mas dançavam! Estavam alegres! (DJ Fox, Goiânia, 2015).

Segundo o relato do *rapper* Preto Wallace, em entrevista para o documentário “Hip-Hop em Goiás” (2008), até o ano de 1990 existiam poucas pessoas engajadas no movimento hip-hop de Goiânia. Nessa época, a predominância ainda era da dança, enquanto os grupos de rap davam seus primeiros passos. Entre os *rappers* de Goiânia que começaram suas atividades ainda no início da década de 1990 estavam: Daher (que posteriormente integrou o grupo Guind’art 121 na cidade de Planaltina - DF), Norton Chapadense e Luiz (que à época era também dançarino do Kães de Rua). Sem local para se apresentar, os primeiros *rappers* goianos pediam espaço nos bailes das equipes de som que trabalhavam no segmento da *black music* e mostravam ao público presente as primeiras composições de rap locais.

Já era comum entre os primeiros MC's da região a realização de um discurso de cunho político-social antes de suas apresentações. As letras das músicas continham temáticas de protesto “contra a polícia, contra o governo, falando das coisas do dia a dia da periferia, as humilhações que passamos. Era um rap de ideologia mesmo” (DJ Fox, Goiânia, 2015).

Os primeiros *rappers* goianos não contavam com um DJ que produzisse uma base original (os DJs locais, na época, realizavam apenas mixagens entre uma música e outra e efeitos de *scratch*). Assim, as letras dos raps eram compostas e cantadas sobre bases encontradas em vinis de grupos de rap americanos. Outra prática comum era a realização de um *loop*, feito de forma improvisada, utilizando-se uma fita K-7 para gravar um fragmento instrumental retirado de um rap tocado em rádio ou vinil. Repetindo esse processo inúmeras vezes ao longo da fita, cria-se a impressão de uma batida contínua.

O ano de 1990 foi de grandes mudanças para o rap de Goiânia. A essa altura o movimento hip-hop já se enxergava como uma unidade composta por quatro elementos de importância equivalente. A partir de então, os primeiros grupos de rap buscaram firmar seu espaço, assim como o *break* já havia feito. Com o objetivo de organizar e estruturar melhor o movimento artístico, os jovens decidiram utilizar o espaço do Centro Cultural Martim Cererê (localizado no Setor Sul e mantido pelo governo do Estado de Goiás) para realizarem encontros quinzenais ou mensais. Os encontros no Centro Cultural Martim Cererê aconteceram entre 1990 e 1995, sempre aos domingos, das 14:00 às 21:00.

Foi nesse espaço, apelidado pelos jovens de “Catedral do Hip-Hop”, que os grupos de rap se multiplicaram. Embora o gênero fosse uma expressão característica das ruas, havia problemas relativos à energia elétrica (necessária ao funcionamento dos equipamentos do DJ e à amplificação do som) e ao espaço, que deveria comportar a reunião de uma grande quantidade de grupos de rap. O local dos encontros contava com cobertura, energia elétrica, equipamentos de luz e som e banheiros públicos. Contava também com espaço aberto para a prática do *break* e do grafite (outro elemento do movimento hip-hop que se difundia na capital goiana, a partir da iniciativa de precursores como Scott-C e Testa). O evento cresceu, instigando mais jovens a formarem grupos de rap e se apresentarem nos encontros, que acabaram se tornando uma grande celebração envolvendo os quatro elementos do hip-hop, apesar do destaque dado ao DJ e ao MC. Os momentos vividos no Centro Cultural Martim Cererê são lembrados em forma de rap. A

letra da música “Apruma-te” demonstra a efervescência dos encontros, mencionando os DJ’s, *b-boys*, grafiteiros e grupos de rap da cidade na época:

Eu sei, não da pra esquecer
Os momentos que passei lá no Martim Cererê
Vendo o B-boy Lagartixa
Fazendo a roda ferver
Com movimentos que faziam a galera enlouquecer
Continuando a festa
Tinha o grafite do Testa
Sempre de forma modesta
O que é bom a gente lembra,
Só esquece o que não presta
Vagabundagem mil grau
É o meu parceiro Mortão
Tem Som Ativo, Negro Ativo
Um salve, DJ Magrão!
Incluindo DJ Fox, DJ Ruizão, Cashbox
Mando minhas rimas na base
Ou então no *beatbox*
Um som estilo *box*
Mas atravessa na faixa
Um salve aí, parceiro!
DJ bolacha! (Testeunha Ocular, 2007).

Ricool-d, DJ Ruizão, DJ Fox, Mr. Black, Sheba, Paulinho Mola, Preto Wallace e os grupos Conexão Suburbana, União Racial, Protesto Suburbano e As Revolucionárias (um dos primeiros grupos de rap integrados por mulheres em Goiânia) são exemplos de artistas que atuaram no rap goiano durante a década de 1990. No ano de 1995, houve a primeira tentativa de se produzir um disco de rap na cidade. No projeto chamado “A União Faz o Disco”, cerca de doze grupos de rap da cidade uniram-se com o intuito de produzir uma tiragem de mil vinis (contendo uma faixa de cada grupo), porém o projeto não foi concluído por falta de verba.

No final da década de 1990, inicia-se uma nova fase do rap em Goiânia, a partir da transferência dos encontros do Martim Cererê para a Casa de Dança Cantoria. O local passou a abrigar o evento “Rap Mania” aos domingos, ocasião em que vários grupos, DJ’s e MC’s se apresentavam. Nesse período, os grupos de rap finalmente conseguiram produzir a sua primeira coletânea. Denominado “Legião do Rap”, o projeto foi lançado no ano de 1999⁷⁶. A ‘tabela 2’ lista os grupos envolvidos no projeto e suas respectivas composições⁷⁷.

⁷⁶ Nos anos 2000 e 2001 foram lançadas as coletâneas “Legião do Rap 2” e “Legião do Rap 3”, respectivamente.

⁷⁷ A faixa 01 desta coletânea pode ser ouvida no item 16 da *playlist* “Capítulo 3” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

TABELA 2

FAIXA	MÚSICA	ARTISTA
01	Cai pra dentro	Mentes Conscientes
02	Goiânia periferia	Mundial Black
03	Faces da infância	Conexão Suburbana
04	Jogo da morte	União Racial
05	Viva bem sua juventude	Efeito Colateral
06	Em busca de uma vida melhor	MWN
07	Realidade sem lei	Cães do Subúrbio e Goiânia Gangsta
08	Lágrimas de rua	Sistema Periférico
09	Manos que se foram	Herança de Rua
10	Nunca mais	Norton
11	Periferia lado meu	Arquivo Social
12	Mano	Expressão de Rua
13	Boba malandragem	Radicais MC's
14	Cante e dance	Sociedade Black
15	O bem e o mal	Consciente Rap

Ainda no ano de 1999 o grupo Testemunha Ocular lança seu próprio CD (fora do formato de coletânea), abrindo os caminhos e inspirando outros grupos a fazerem o mesmo. A partir dos anos 2000, muitos grupos de rap de Goiânia e de Aparecida de Goiânia já conseguiam gravar seus próprios CD's de forma independente. Ainda assim, as coletâneas de rap tinham um importante papel no que concerne à união entre os grupos e à divulgação da produção goiana em outros estados do país.

Entre os anos de 2003 e 2004 foram lançadas sete coletâneas de rap, produzidas de forma cooperativa, perfazendo um total de 104 grupos, representando as cidades de Goiânia, Aparecida de Goiânia, Senador Canedo, Trindade e Anápolis. O projeto, que recebeu o nome de COOPERAR – Cooperativa dos Artistas de Rua, funcionava da seguinte maneira: cada grupo de rap contribuía com o valor de R\$20,00 e em contrapartida, tinha direito a gravar uma faixa para o CD, além de receber vinte cópias.

Esse projeto configura-se como um excelente exemplo da maneira como os grupos de rap da grande Goiânia vêm realizando seus trabalhos de produção e disseminação de mídias desde o final dos anos 1990 até a atualidade: são produções independentes que circulam em meio alternativo. As gravações de rap que durante a década de 1990 eram realizadas majoritariamente no estúdio do produtor Marden Jam ou no UR Estúdio (estúdio de gravação cujo proprietário integrava o grupo de rap União Racial), a partir dos anos 2000 passaram a ser realizadas no estúdio do produtor Edson Crusorf (quando o grupo dispunha de maior verba) ou ainda, de forma caseira (já no final dos anos 2000), utilizando um computador e programas de gravação, mixagem e produção de bases.

Atualmente a cena cultural do rap encontra-se bem desenvolvida e consolidada em Goiânia e Aparecida de Goiânia. A promoção de eventos de rap e da cultura hip-hop é vasta e diversificada. Dos eventos menores (como pequenos shows ou mesmo as batalhas de rap que acontecem nos bairros) aos grandes encontros e conferências em nível municipal, estadual e nacional, não há final de semana que se passe sem que ocorram apresentações de rap em terras goianas. Muitos eventos são promovidos de maneira totalmente independente, outros recebem o apoio do governo municipal ou estadual, por meio das Secretarias de Cultura ou das Secretarias de Educação (que firmam parceria com *rappers* na implementação de projetos que trabalhem a cultura hip-hop nas escolas públicas).

Apesar da parceria com o governo em algumas situações, pode-se dizer que fazer rap, em muitos casos, é obter o máximo de expressão a partir dos mínimos recursos. Os *rappers* goianos confirmam esse pressuposto quando reutilizam/reciclam bases de outros raps encontrados na internet ou “baixam” batidas disponíveis na rede virtual e, contando apenas com um microfone e um computador, realizam produções caseiras a baixo (ou nenhum) custo. A vontade de se expressar e produzir música supera a falta de recursos, gerando estratégias criativas de produção e divulgação artísticas.

Outra forma de atuação independente são os programas de rap criados em rádios comunitárias, que surgem com o intuito de divulgar a produção do rap goiano. Apesar de o alcance do sinal da rádio comunitária ser restrito a poucos bairros, é impressionante a forma como a comunidade da região se envolve e participa ativamente desses programas, fazendo ligações em que solicita os raps que quer ouvir. Um exemplo é o programa “Rap Club”, transmitido ao vivo, nas tardes de sábado, pela Rádio Primavera, de Aparecida de Goiânia.

A partir das pesquisas documental e de campo, foi possível constatar a grande movimentação de grupos de rap na produção de álbuns inteiros, músicas avulsas ou videoclipes produzidos de forma independente e disponibilizados na internet. Há ainda aqueles grupos que registram suas composições em CD ou DVD. Estes são vendidos a preços acessíveis durante shows e eventos de rap.

Ao longo das investigações, realizou-se um levantamento dos grupos de rap (ou MC's em carreira solo) que atuam em Goiânia e Aparecida de Goiânia. Este levantamento encontra-se no "Apêndice B" desta dissertação. O número significativo de artistas de rap em atividade nas referidas cidades (aliado às informações coletadas em campo e acima relatadas) demonstra que em "terras sertanejas"⁷⁸ existem muitos "rimadores pequizeiros"⁷⁹.

⁷⁸ Goiânia é nacionalmente conhecida como a "capital do sertanejo" devido aos músicos do Estado de Goiás que fizeram sucesso em todo o Brasil durante os anos 1980 e 1990 com gravações do chamado "sertanejo pop" ou "sertanejo romântico".

⁷⁹ Expressão criada pelo grupo Testemunha Ocular como forma de designar os *rappers* goianos. A expressão foi utilizada em letras de composições dos discos Frutos da Rua (2003) e Apruma-te (2007).

4 O RAP EM GOIÂNIA E APARECIDA DE GOIÂNIA: HIBRIDAÇÕES LOCAIS E REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS

Dada a trajetória histórica do rap permeada por processos de hibridação, traçada nos capítulos anteriores, pretende-se agora identificar a presença de representações identitárias nos elementos musicais da produção do rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia; investigar a presença de elementos da cultura local incorporados ao rap produzido em Goiânia e Aparecida de Goiânia, e, por fim, verificar se as batalhas de rap destas cidades configuram-se como lutas de representação, apontando como isso ocorre no que diz respeito à organização sonora. Para tanto, foram realizadas pesquisas documental e de campo, análise do conteúdo de letras e da configuração musical. Observa-se que a hibridação de elementos locais nas produções de rap está intrinsecamente vinculada às formas de representação da identidade local, uma vez que é comum a utilização de elementos (na maioria das vezes estereotipados) da cultura de determinada região com a intensão de representar e afirmar uma identidade coletiva.

O entendimento dos processos de representações coletivas é imprescindível para a compreensão da constituição identitária dos grupos sociais, como se verifica em Chartier (1990, p.18), que coloca duas possibilidades de análise das representações: como incorporação sob forma de categorias mentais das classificações da organização social ou como matrizes que constituem o próprio mundo social, na medida em que comandam atos e definem identidades. Este capítulo dedica-se, portanto, à investigação (por meio de análise musical do rap em gravações fonográficas e batalhas de improviso) das representações identitárias presentes no rap de Goiânia e de Aparecida de Goiânia, a partir da verificação da existência de hibridações de elementos locais e de lutas de representação nessas práticas musicais.

4.1 CAMINHOS DA PESQUISA

A partir do levantamento da produção dos grupos de rap em atividade em Goiânia e Aparecida de Goiânia e também da pesquisa documental em registros fonográficos produzidos nestas cidades (gravados entre os anos de 1999 e 2014), foi possível identificar a presença de representações identitárias, que se manifestam, na maioria das vezes, por meio das informações contidas nas letras dos raps e, em alguns casos, nos elementos musicais que compõem as bases e

efeitos sonoros. O critério utilizado para o levantamento preliminar do material musical que integrou essa etapa da pesquisa documental (gravações ou vídeos de rap disponíveis em CD, DVD ou na internet) foi a relevância/destaque dessas produções musicais em determinada região/bairro e/ou nas cidades de Goiânia e Aparecida de Goiânia.

A pesquisa de campo deu-se por meio de observação participante – em shows de rap, batalhas de *freestyle*, momentos de gravação e produção de CDs, reuniões, ensaios, eventos, cursos de DJ e demais circunstâncias relacionadas ao universo do rap – e de entrevista semiestruturada (registrada em câmera filmadora) com integrantes do movimento hip-hop ou de grupos de rap e também com coletivos que organizam e promovem batalhas de *freestyle* nas duas cidades pesquisadas. Dadas as especificidades e os diferentes objetivos, foram elaborados três roteiros de entrevista semiestruturada⁸⁰. O primeiro roteiro foi destinado aos sujeitos que vivenciaram os primórdios do movimento hip-hop na capital goiana (objetivando levantar o arcabouço de informações necessárias à elaboração do item 3.3 desta dissertação). O segundo roteiro foi destinado aos integrantes e ex-integrantes de grupos que produziram e gravaram raps nos quais se verificaram processos de hibridação com elementos musicais da cultura local. Por fim, um último roteiro foi elaborado para as entrevistas com os coletivos que organizam as batalhas de *freestyle* em Goiânia e Aparecida.

Os sujeitos da pesquisa de campo têm como características principais a juventude e a urbanidade, além de residirem em regiões periféricas, menos abastadas e mais violentas da cidade. O universo amostral da pesquisa abarcou músicos de rap, com idade mínima de 18 anos completos, que atuam em Goiânia ou Aparecida como DJ ou MC, podendo apresentar-se nas formações solo, dupla ou grupo de rap. Com exceção dos sujeitos entrevistados devido ao seu envolvimento com o movimento hip-hop da capital ainda em seus anos primordiais (década de 1980 e início da década de 1990), o critério utilizado para o recrutamento dos sujeitos entrevistados⁸¹ foi a produção de raps contendo hibridações com elementos musicais da cultura local ou a participação em coletivos que organizam batalhas de rap (Redencity ou Rimanação).

⁸⁰ Os roteiros das entrevistas semiestruturadas encontram-se no “Apêndice C” desta dissertação.

⁸¹ A lista dos sujeitos entrevistados encontra-se no “Apêndice D” desta dissertação.

Os dados coletados durante a pesquisa foram descritos, transcritos⁸², organizados e, por fim, analisados a partir do cruzamento entre o método de descrição densa, proposto por Geertz (2008) e o método de análise musical de bases fenomenológicas proposto por Ferrara (1984).

Segundo Geertz (2008, p.10) “A cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade”. A partir daí, o antropólogo aponta as características do método de descrição proposto, afirmando que ele deve inscrever o discurso social, transformando-o de acontecimento que existe apenas em seu próprio momento de ocorrência em um relato que pode ser consultado novamente (GEERTZ, 2008, p.14). Também é destacado que a descrição deve ser minuciosa, microscópica e também interpretativa, desvendando o fluxo do discurso social. Sobre o caráter interpretativo do método de descrição densa, Sandra Pesavento ainda comenta:

Não se trata apenas, como o nome pode sugerir, de descrever o objeto minuciosamente, mas sim de aprofundar a análise do mesmo, explorando todas as possibilidades interpretativas que ele oferece, o que só poderá ser dado por meio de um intenso cruzamento com outros elementos, observáveis no contexto ou mesmo fora dele (2003, p.66).

A análise musical pautada por elementos da fenomenologia, por sua vez, sugere o exercício analítico a partir de quatro passos: a livre audição ou observação, a análise da estrutura musical (análise sintática) e também a análise que abrange os aspectos simbólicos e de significado (análise semântica). Por fim, realiza-se a análise ontológica, que, por seu lado, irá abranger aspectos referentes ao contexto histórico-social em que se insere a música.

A importância de uma análise musical com referências fenomenológicas consiste na possibilidade de uma abordagem abrangente em que os processos de construção simbólica, assim como no método de descrição densa, são incorporados à análise. Permite, também, o retorno à percepção e à experiência sonora/musical como alicerce para as reflexões. A escuta musical de bases fenomenológicas é diferenciada e solicita que o pesquisador adote uma postura de maior

⁸² No material dissertativo optou-se por incluir apenas as transcrições dos trechos musicais necessários para a compreensão e exemplificação da análise. Devido às próprias características do gênero musical estudado, a transcrição da batalha de rap e de fragmentos de gravações de faixas de CD é predominantemente rítmica (salvo os trechos de toque de viola).

abertura diante do material a ser pesquisado, colocando em suspensão (em determinado momento) suas concepções estético-musicais.

O pensamento fenomenológico, ao contrário do pensamento positivista, reconhece a impossibilidade da existência de um pesquisador absolutamente imparcial e despido de julgamentos de valor e conceitos preexistentes. Neste sentido, encontra-se mais um ponto de convergência entre o método sugerido por Ferrara (1984) e o método de descrição densa: para Geertz, a descrição proposta consiste em um segundo ou terceiro olhar sobre o objeto estudado, uma vez que a primeira interpretação é aquela captada pelos sujeitos interlocutores do diálogo original, devido ao fato de a sua cultura estar inserida no discurso. Ou ainda, utilizando um conceito de Bourdieu (2011), pode-se dizer que ambos os métodos (fenomenológico e de descrição densa), apesar de proporem uma postura de abertura por parte do pesquisador, admitem que o *habitus* de quem analisa as estruturas simbólicas não é o mesmo *habitus* de quem está inserido nelas.

Com respeito ao exercício de análise musical segundo os quatro passos já mencionados, estes devem ser concebidos a partir de uma visão integral, em que o elemento sintático relaciona-se diretamente com o elemento semântico, ontológico e assim por diante. Assim, é possível apoiar-se nos quatro passos propostos como processo organizacional de análise sem, no entanto, produzir uma análise fragmentada. Portanto, os trechos analíticos a seguir consistem em uma visão integral de cada música, elaborada a partir da observação das quatro formas analíticas sugeridas por Ferrara (1984), priorizando a identificação dos elementos musicais da cultura local.

4.2 REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS NA PRODUÇÃO DE RAP EM GOIÂNIA E APARECIDA DE GOIÂNIA

A abordagem de Chartier (1990) realiza uma crítica ao pensamento estruturalista, permitindo uma melhor apreensão do fenômeno estudado, uma vez que, para o autor, a ideia de que divisões sociais prévias determinam a apropriação de códigos e bens culturais consiste em uma visão reducionista, que exclui a pluralidade de perspectivas de outras formas de apropriação de códigos culturais. Note-se que o autor não exclui as divisões sociais prévias (como a posição que o sujeito ocupa nas relações de produção) como fatores importantes na apropriação de códigos e bens culturais. Pelo contrário, a elaboração do conceito de representações coletivas de

Chartier parte da consideração das consequências do poder, dominação, classe e divisão social. Porém, o autor não coloca essas formas de divisão como as únicas determinantes das apropriações.

Uma análise mais cuidadosa aponta para a existência de uma relação estreita entre o pensamento de Chartier – de que a apropriação de códigos culturais e, consequentemente, as formas de representação não dependem unicamente das divisões sociais preexistentes – e o de Hall (2006) – a respeito das múltiplas identidades assumidas pelo sujeito pós-moderno. Um sujeito que assume múltiplas identidades é passível de adoção de diferentes formas de apropriação de códigos culturais, o que irá se desdobrar em diversas maneiras de representação, cada qual relacionada a seu respectivo referencial identitário.

Apesar das variadas representações encontradas no material musical investigado, notou-se a representação de uma identidade aqui denominada de periférica e/ou marginal como elemento central de grupos que habitam as periferias das urbes, presente tanto nas composições dos grupos de rap, quanto nas batalhas de improvisação dos grupos de *freestyle*. Essa identidade periférica é permeada por outras formas de identificação que, por sua vez, resultam em outras representações identitárias que surgem como elementos transversais à identidade periférica em destaque, compondo assim um quadro de identidades múltiplas ou multifacetadas. A observação em campo e as informações coletadas revelaram, além da identidade periférica, as seguintes identidades representadas no rap de Goiânia e Aparecida de Goiânia: identidade negra ou afrodescendente; identidade goiana e identidade de bairro ou região dentro da área metropolitana.

Cabe ainda ressaltar que, apesar do foco da análise centrar-se nas representações encontradas sob forma musical no mundo do rap e do hip-hop, existem outras formas de representação das múltiplas identidades supracitadas, como, por exemplo, o vestuário utilizado pelos *rappers* de Goiânia (que conservam as calças e camisetas largas tais quais as utilizadas pela comunidade negra habitante dos guetos estadunidenses, o que evidencia a origem periférica, em uma alusão simbólica ao gueto), a utilização de penteados afro como representação da identidade negra (a exemplo do corte de cabelo no estilo *black power*, da raspagem total do cabelo, ou mesmo do uso de finas tranças), a forma de conversar (que utiliza-se de gírias específicas que tem como função, entre outras, a reafirmação da identidade periférica/marginal a todo o tempo).

Outras representações simbólicas também podem ser verificadas na análise do gestual e da postura corporal ou expressões faciais dos *rappers*, que apresentam quase sempre semblante

sério e braços cruzados, em uma postura que demonstra recusa ao contato físico, e, por vezes, se mostra como ameaçadora ou agressiva. Tais expressões corporais também parecem se constituir em representações simbólicas da identidade do indivíduo que está à margem da sociedade e da cultura considerada oficial. A postura fechada também conota dureza e frieza emocional ou mesmo um escudo que os protege do violento meio em que vivem.

No que concerne à música, buscou-se a identificação de elementos de representação e afirmação identitária tanto no aspecto do significado textual, quanto nos elementos musicais do rap. Foram constatadas, nas letras dos raps, representações de identidade periférica, identidade negra/afrodescendente, identidade goiana e identidade de bairro ou região dentro da área metropolitana.

4.2.1 Das letras dos raps produzidos em Goiânia e Aparecida de Goiânia: representações simbólicas

As representações simbólicas expressas por meio das letras das músicas foram verificadas em dezenas de grupos de rap de Goiânia e Aparecida de Goiânia a partir dos dados coletados na pesquisa documental em acervo midiático e na pesquisa de campo (gravação de shows). Os exemplos a seguir consistem em representações simbólicas das múltiplas identidades encontradas em letras de raps produzidos nas duas cidades em que a pesquisa foi realizada.

Representações da identidade periférica e/ou marginal: nos exemplos a seguir⁸³, observa-se a identificação da cultura marginal e não canônica que “invade”, por meio do rap, os espaços oficializados. O uso da palavra “gueto” lembra as origens do rap nos Estados Unidos e é recorrente entre os MC’s, que o fazem como referência ao território marginalizado que habitam. Utiliza-se a letra do rap para reivindicar mais atenção aos problemas da favela. Nota-se também a identificação do rap como a “voz” que representa a “quebrada” (gíria utilizada por *rappers* ao referirem-se às zonas de periferia urbana). Ao afirmarem “aqui só dá as cria”, estão dizendo: aqui só há pessoas que nasceram e viveram em regiões marginalizadas, as chamadas “crias do sistema”.

⁸³ Os quatro trechos citados em sequência correspondem, respectivamente, às músicas “Fazer valer”, “Periferia lado meu”, “Zona leste em casa” e “Só na disposição”.

Querendo ou não
 O Rap é invasão
 Entrou na sua casa
 E nem abriu portão
 Então, mudou de opinião
 Escutou a razão
 Esse é o som do gueto
 Que tomou a nação (EPICENTRO, 2014).

Enquanto eles se preocupam em deixar a cidade bela
 Tem gente morrendo aqui na nossa favela (ARQUIVO SOCIAL, 1999).

É rap de quebrada
 É rap de quebrada
 Só periferia
 Aqui só dá as cria
 Zona Leste tá em casa (RELATOS DA LESTE, 2012).

Tô circulando sua quebrada
 Meu rap é hino nas quebrada
 Maloqueiragem na função
 Minha voz é nossa munição (GASPER, 2014).

Representações da identidade negra/afrodescendente: Primeiramente, ressaltam-se as representações da identidade negra encontradas nos nomes de muitos dos grupos de rap goianos: “Black Cia”, “Mundial Black”, “Sociedade Black” e “União Racial” são alguns exemplos. Outras formas de representação são verificadas nos versos a seguir⁸⁴. Enquanto as palavras de Norton e do grupo goianiense União Racial denunciam o preconceito e as dificuldades enfrentadas pelos negros (além de comentarem a resistência e sobrevivência da comunidade negra em meio ao submundo), os MC’s do grupo aparecidense Epicentro criam uma analogia, comparando a si próprios com o ídolo negro Usain Bolt, esportista e campeão olímpico, considerado por integrantes do Comitê Olímpico como o maior velocista de todos os tempos ou, na linguagem popular, “o homem mais rápido do mundo”. A comparação com Usain Bolt, que é de origem jamaicana (país cuja cultura integra as matrizes do rap), objetiva demonstrar que, a despeito das inúmeras adversidades sofridas, a comunidade negra habitante das periferias resiste, pois, em um ambiente hostil e violento, tornou-se esperta, ágil e sagaz.

⁸⁴ Os trechos citados correspondem, respectivamente, às músicas “Jogo da morte”, “Nunca mais” e “Fazer valer”.

O apunhalavam pelas costas
 Com palavras negativas
 Sua cor não ajudava
 Seus olhos incandescentes
 Simplesmente negro
 Seu jeito humano de ser
 Infelizmente, mano
 Aprendeu a viver no submundo
 O sangue negro ainda corre em suas veias (UNIÃO RACIAL, 1999).

Olhe pra mim
 A discriminação existe sim
 Eu sou negro
 E me maltratam por eu ser assim (NORTON, 1999).

Pedras irão rolar
 Mas não vão me alcançar
 Corro igual Usain Bolt
 Tenta me acompanhar! (EPICENTRO, 2014).

Representações da identidade goiana: nos exemplos a seguir⁸⁵ nota-se a saudação à cidade de Goiânia, e, na sequência, a identificação com os habitantes dos bairros periféricos, referenciados como “guerreiros que vêm lá do fundão”. Nota-se também a representação por meio de elementos da culinária – enquanto o “pequi” representa a identidade local, o “arroz com ovo” representa a simplicidade e a ruralidade.

Um salve grandão
 pras ruas de Goiânia
 pra todos os guerreiros
 que vêm lá do fundão (BLACK CIA, 2014).

Rimadores pequizeiros
 Põem o povo pra urrar
 Rimadores pequizeiros
 São os donos da rua (TESTEMUNHA OCULAR, 2007).

Disso eu vivo
 E por isso eu morro
 Represento o meu povo, mano
 É pequi e arroz com ovo (EPICENTRO, 2014).

⁸⁵ O primeiro trecho citado corresponde a um improviso realizado pelo grupo Black Cia durante performance da música “A volta” em show realizado na Praça Cívica, em Goiânia e registrado em áudio e vídeo pela pesquisadora. Os outros dois trechos citados correspondem às músicas “Apruma-te” e “Fazer valer”, respectivamente.

Representações da identidade de bairro ou região dentro da metrópole: observa-se, no primeiro trecho transcrito adiante (retirado da música “Zona leste em casa”), a referência a bairros e locais da Região Leste de Goiânia, bem como a Senador Canedo, município conurbado à porção leste da capital. São ressaltadas a amizade e parceria entre os moradores do local. Na sequência, nos versos da música “Fazer valer”, a intenção dos MC’s de representarem a si mesmos e também a seus bairros ou regiões é expressa no trecho “eu to por mim, to pela minha quebrada”.

Cabulosa a vida dos neguim
Na função, alta voltagem
No Pião, na Vila Nova,
Só os cria de verdade.
Zona Leste, Canedão
Altos moleque função
Salve, salve, correria
E os parceiro na missão (RELATOS DA LESTE, 2012).

Eu to por mim
To pela minha quebrada
Falador Passa Mal
Só que por mim
Passa nada (EPICENTRO, 2014).

Foram encontrados também diversos exemplos de letras de rap que evidenciam a transversalidade e conexão entre as múltiplas identidades presentes na trama de representações construída a partir dessa prática musical.

Consciente rap, expressão de rua
Cantando rap em Goiânia
Curtindo de boa
Parque Atheneu, Santa Luzia
Não caio e ando atoa (RADICAIS MC’s, 1999).

Cai pra dentro, entra na roda
Se tiver as manha
Somos mentes conscientes
Somos de Goiânia
Cidade do Break
A muito tempo na parada
Guanabara, onde moro
A nossa quebrada!
Fique esperto
E não se faça de rei
Ali são muitos Guanabara

Um, dois, três
 Localizados na Zona Norte de Goiânia
 Cai pra dentro
 Entra na roda
 Se tiver as manha
 A quinze minutos dali
 Fica o Setor Progresso
 Lá tenho manos de rocha
 Que sempre estão por perto (MENTES CONSCIENTES, 1999).

Periferia sem graça
 Miséria, fome, desgraça
 E o governo só consegue se preocupar com praças
 Falam bem de Goiânia
 No Brasil afora
 Dizendo que é uma cidade
 Bonita e muito bela
 Mas não falam o sofrimento que existe na favela
 Goiânia é o nosso dia a dia
 Sofrimento constante na periferia (MUNDIAL BLACK, 1999).

Os versos transcritos correspondem, respectivamente, a trechos das músicas “Boba malandragem”, “Cai pra dentro” e “Goiânia periferia”, e exemplificam a coexistência das representações das identidades periférica, goiana e de bairro ou região da metrópole.

4.2.2 Híbridações de aspectos musicais da cultura local

No que concerne aos elementos musicais, nota-se que os grupos de rap de Goiânia reproduzem uma série de características do rap americano (realizando, inclusive, *samplers* das bases estrangeiras), mas estas, ao mesmo tempo, guardam as representações da identidade negra/afrodescendente vinculadas ao gênero, expressas por meio da centralidade dos elementos rítmicos e do modelo de canto recitado, conduzido por uma batida. Porém, quando os grupos de Goiânia reproduzem esse modelo, o ressignificam. Para muitos dos indivíduos entrevistados, não existe a associação entre a batida do rap utilizada e o sentimento de africanidade. A identificação maior é em relação à identidade periférica.

Assim, os integrantes dos grupos de rap de Goiânia e de Aparecida se aproximam da estética musical característica dos raps de seus ídolos americanos⁸⁶, que são associados a

⁸⁶ A reprodução de padrões característicos do rap estadunidense, na maioria das vezes, ocorre de forma consciente, partindo do sentimento de admiração e identificação. Outras vezes, ocorre de forma inconsciente. Alguns grupos inclusive criticam as produções de rap nacionais tidas como “americanizadas” e valorizam a estética que híbrida o

determinada base ou batida musical já consagrada. Mas, ao “samplearem” ou criarem bases semelhantes às dos artistas estrangeiros (apesar de estarem reproduzindo elementos da identidade africana, mesmo de forma inconsciente), os DJ’s goianos realizam representações simbólicas da identidade periférica/marginal, uma vez que equiparam a vida na periferia ou “quebrada” em Goiânia à vida nos guetos americanos. O mesmo ocorre quando se reproduz a estética das bases utilizadas por ídolos do rap nacional: existe também um sentimento de identificação com nomes consagrados como Mano Brown ou Sabotage, que nasceram e viveram nas favelas.

Apesar de a identidade periférica apresentar-se como denominador comum e elemento de destaque nas letras dos raps, as representações da identidade goiana também são evidentes. Como exposto anteriormente, a identidade relacionada à cidade que habitam é, sobretudo, representada nas letras dos raps de dezenas de grupos, por meio de frases pontuais ou músicas inteiras que fazem referência à cidade ou bairro em que vivem esses jovens. No que diz respeito à linguagem musical, no entanto, identificaram-se aspectos ligados às representações identitárias locais apenas em composições dos grupos “Trilokos” e “Testemunha Ocular”⁸⁷. Enquanto no primeiro grupo a composição contendo elementos musicais locais consiste em uma exceção em meio às suas outras produções, no segundo grupo, “Testemunha Ocular”, desenvolveu-se, entre os anos 2002 e 2009, um trabalho centrado nas hibridações entre rap e elementos musicais da cultura local, que resultou em dois CD’s com essas características: “Frutos da Rua” (2003) e “Apruma-te” (2007). Dado o exposto, foram selecionadas as seguintes músicas para a análise⁸⁸: “Rap do Divino” (Trilokos, 2014), “Hip-Hop Notizado” (Testemunha Ocular, 2007), “Morena Faceira” (Testemunha Ocular, 2007), “Nossa Cidade” (Testemunha Ocular, 2007), “Catirando” (Testemunha Ocular, 2007) e “Rimadores Pequizeiros” (Testemunha Ocular, 2003).

rap a elementos da cultura brasileira. Porém, estes mesmos grupos, muitas vezes, reproduzem uma série de elementos da estética americana.

⁸⁷ O grupo Testemunha Ocular encerrou suas atividades em 2009, de maneira que os dados utilizados para esta análise foram coletados em pesquisa documental (CD’s e músicas disponibilizadas na internet), além de entrevista com ex-integrantes do grupo. Ao longo dos anos em atividade o grupo lançou três álbuns: Bate-Cabeça do Cerrado (1999), Frutos da Rua (2003) e Apruma-te (2007).

⁸⁸ As faixas selecionadas para a análise são as que apresentaram, mais enfaticamente, elementos de representação da identidade goiana.

Rap do Divino⁸⁹:

Na introdução desta música há um fraseado melódico executado na viola, realizado com intervalo de terças paralelas, tipicamente utilizadas no instrumento. O fraseado, que também se repete ao final da música, consta a seguir no ‘exemplo 1’.

EXEMPLO 1



A base da música, criada por sintetizadores, está em compasso binário, porém a forma como o MC coloca os versos evoca a sensação do compasso quaternário, mais comum ao gênero rap. Em seguida há a apresentação do refrão, um tema tradicionalmente cantado durante a Romaria de Trindade na Festa do Divino Pai Eterno – um dos maiores eventos populares da fé católica realizados no Estado de Goiás – e apropriado pelo grupo de rap. No refrão, a melodia é cantada e acompanhada por harmonia tonal, dedilhada em um violão com cordas de aço. Nos versos do refrão, o MC se diz um “romeiro que caminha”. Nesse trecho, a voz do *rapper* alude à sonoridade das ladainhas das festas religiosas, em contraste com os trechos das estrofes, em que os versos são declamados de forma mais pausada e com uma sonoridade vocal comumente adotada por MC’s (em tom mais grave, exprimindo seriedade).

A letra do rap apresenta um teor devocional em versos como “sou devoto do Senhor” e “Ao Divino Pai Eterno eu venho agradecer/Pelos milagres concedidos, pela graça de viver”. Um dos integrantes do grupo de rap Trilokos, de nome Elbin (Goiânia, 2015), confirma a identificação de muitos *rappers* com a cultura do romeiro devoto: “eu participo da romaria para Trindade todo ano e acabei reparando que iam muitos jovens que curtiem rap também, então resolvi fazer uma homenagem para a festa de Trindade, misturando o tradicional com a inovação do rap”⁹⁰.

⁸⁹ Música número 01 da *playlist* “Capítulo 4” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube. Também pode ser encontrada no DVD anexo a esta dissertação.

⁹⁰ É importante lembrar que, apesar da identificação de alguns *rappers* com a fé católica (como constatado no depoimento citado), grande parte dos integrantes dos grupos de rap de Goiânia se identifica com manifestações da religião protestante evangélica.

Hip Hop Notizado⁹¹:

A faixa “Hip-Hop Notizado” apresenta um trecho de ponteado⁹², característico da viola caipira, que é repetido durante toda a música. Esse ponteado, junto à batida eletrônica, é utilizado como base sonora para a recitação dos versos. O ponteado executado pela viola corresponde a um fraseado tonal, em mi maior, duetado em terças paralelas, executado por uma viola caipira com cordas ajustadas na afinação Cebolão⁹³ em Mi (E). Esse tipo de ponteado indica um recurso idiomático muito comum na viola e na própria característica estilística relacionada à música caipira ou sertaneja, que muito se utiliza dos intervalos de terças e sextas, inclusive na divisão de vozes. O trecho de viola (transcrito abaixo) possui compasso quaternário e foi fragmentado e disposto de maneira variada durante a música, ou seja, ora os dois primeiros compassos são repetidos em forma de *loop*, ora os dois últimos compassos, formando outro *loop*, e, outras vezes, apresenta-se o trecho completo, tal qual foi transcrito no ‘exemplo 2’.

EXEMPLO 2



Porém, não é apenas no uso da viola que a música “Hip-Hop Notizado” consagra uma relação com elementos ligados ao mundo do violeiro e à cultura caipira. Em vários momentos percebem-se, nos versos declamados, as relações estreitas entre o universo rap e o universo caipira. Versos como “na mão o *mic*”⁹⁴, na cabeça um chapéu de palha”, “nóis é mesmo caipira”, “é rap com viola” e “eu rimo ao som da viola” indicam uma proximidade assumida entre os elementos desses dois universos. O grupo menciona em seus versos a “mistura” de diferentes

⁹¹ Música número 02 da *playlist* “Capítulo 4” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube. Também pode ser encontrada no DVD anexo a esta dissertação.

⁹² O termo ponteado, de uso muito comum no universo da viola caipira, refere-se à digitação realizada pela mão esquerda em instrumentos de cordas dedilhadas em que há a presença do ponto (também chamado de traste) – haste de metal situada no braço do instrumento, sob as cordas – que serve de apoio para estas quando são pressionadas pelos dedos da mão esquerda (ou direita, se o instrumento estiver adaptado para canhotos).

⁹³ As violas brasileiras possuem inúmeras afinações. Uma das mais populares, chamada Cebolão, apresenta-se em variadas tonalidades, podendo estar em E, Eb ou em D. A disposição das notas forma um acorde maior na segunda inversão. Por exemplo, a afinação Cebolão em E, seguindo a ordem dos pares de cordas em uníssono para os pares de cordas oitavadas, corresponde às notas: E - B - G# - E - B; ou seja: 1º - 5º - 3º - 1º - 5º graus.

⁹⁴ Gíria utilizada por *rappers* para referirem-se ao microfone.

gêneros, ritmos e estilos (hibridações entre estéticas do mundo caipira e da cultura do rap, além de hibridações entre diferentes estilos de rap, estando em destaque o estilo “bate-cabeça”). Em determinado momento, as matrizes jamaicanas do rap são lembradas em uma clara menção ao *ragga*⁹⁵, que ocorre por meio da imitação do sotaque e entonação comumente ouvidos nas gravações desse gênero musical. A originalidade das hibridações entre elementos musicais da cultura jamaicana e da cultura goiana são evidenciadas quando o MC menciona as palavras “original *ragga-rural*”. O “*ragga*” como elemento jamaicano e o “*rural*” como elemento goiano, representado na música pelas variadas formas simbólicas já mencionadas. O título da música traz referência ao estado de hipnose causado pelas hibridações que o grupo promove entre a sonoridade do rap (cultura hip-hop) e de outras culturas. Segundo a letra da composição, as hibridações musicais deixam os ouvintes em estado “hipnótico”/ “catatônico” / “paralisado”.

É interessante apontar a citação à música “Ferreirinha”, de autoria de Carreirinho, gravada pela dupla Zé Carreiro e Carreirinho, em 1950, que se tornou uma das músicas icônicas entre as modas de viola já gravadas. Essa moda conta a tragédia da morte do boiadeiro Ferreirinha, narrada por um amigo que o acompanhou na busca por um boi desgarrado em uma das tantas lidas de gado no sertão. Ela relata ainda o martírio de seu parceiro por levar o corpo do amigo para o povoado⁹⁶. Constata-se, então, a partir de uma rápida menção do grupo ao entoar as palavras “salve salve, Ferreirinha”, a consolidação de uma proximidade do grupo de rap com a produção fonográfica caipira, utilizando-a como material de inspiração composicional. Conforme a fala de um dos integrantes do grupo, Lethal (Goiânia, 2015): “A gente fez uma pesquisa numa rádio, aquela rádio que fica ali no Setor Universitário, que tem diversos vinis, umas coisas antigas. E achamos muita coisa e pesquisamos e ‘sampleamos’ também, pra misturar com a batida do rap”.

Morena Faceira⁹⁷:

Esta música tem início com uma espécie de introdução, com um ponteador de viola e lamento de voz típicos dos violeiros e cantadores nordestinos, influenciados pelo canto dos

⁹⁵ O *ragga* é um gênero de música eletrônica originado na Jamaica, nos anos 1980, a partir de influências dos gêneros *reggae* e *dancehall*, também jamaicanos.

⁹⁶ A moda do Ferreirinha tornou-se tão popular que gerou inúmeras modas em resposta: “O berrante do Ferreirinha” (Silvano / Didi), “A alma do Ferreirinha” (Zilo / Jeca Mineiro), “As esporas do Ferreirinha” (Pedro Bento/ João Amaral), “Companheiro do Ferreirinha” (Pinheirinho / Germano Galdino), “A mãe do Ferreirinha” (Joaquim Moreira), “O filho do Ferreirinha” (Ado Benatti / Saracura), “Homenagem ao Ferreirinha” (Teddy Vieira / Lourival dos Santos), “Irmão do Ferreirinha” (Carreirinho / Teddy Vieira) e muitas outras.

⁹⁷ Música número 03 da *playlist* “Capítulo 4” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube. Também pode ser encontrada no DVD anexo a esta dissertação.

aboiadores⁹⁸. Ainda no início da música, apesar da forte presença do canto em lamento, os integrantes do grupo de rap realizam algumas intervenções com sons vocais debochados, que ora se assemelham ao estilo urbano do rap, ora lembram sons de animais presentes na zona rural. A música traz, no trecho de canto similar ao aboio, a presença melódica modal e o timbre vocal característico dos cantadores nordestinos (especialmente da cultura dos estados de Pernambuco, Sergipe e Alagoas). Sendo o canto de aboio uma representação da cultura regional do nordeste do país, observa-se, portanto, que nessa faixa as referências estão relacionadas à brasilidade como um todo, mesclando representações simbólicas não relacionadas diretamente à cultura regional goiana, mas a diferentes estados brasileiros. Um exemplo é a levada rítmica do coco⁹⁹, em compasso binário, sobre a qual os MC's desenvolveram suas rimas após a introdução.

O diferencial dessa música é justamente o fato de os versos dos MC's estarem postos sobre a levada binária do coco (executada a partir de mixagem eletrônica que procura assemelhar o timbre do bumbo e caixa do rap aos timbres da percussão utilizada na música nordestina). Ademais, a colocação vocal e a forma de versejar dos MC's, no decorrer da música, imitam o estilo característico do “coco de embolada” dos improvisadores do nordeste do Brasil, ao contrário do que ocorre em outras músicas do grupo, em que se realiza o processo inverso: os elementos regionais são dispostos sobre o compasso quaternário do rap. Outra referência à música nordestina é a utilização do triângulo e do pandeiro compondo a instrumentação.

O curto toque de viola (gravado e utilizado na introdução e ao final) está em sol, em modo mixolídio. No decorrer da música, a viola é inserida de outra forma: agora não mais delinea uma linha melódica, passando a executar acordes ritmados que compõem a base instrumental. Durante a execução harmônica da viola se observa a alternância entre os acordes de sol maior e de fá maior. Nos momentos repetitivos de pré-refrão e refrão, há passagens pela subdominante e dominante, reforçando o caráter tonal ao longo da música, em contraponto ao trecho modal verificado na introdução e no final da faixa.

⁹⁸ Aboio é um canto lamentoso executado pelos vaqueiros como ordens de comando vocais para controle do gado. Possui um desenho melódico variado, mas quase sempre traz o modalismo frequentemente encontrado na música nordestina, com intervalos característicos como a quarta aumentada e a sétima menor.

⁹⁹ Canto-dança nordestino, mais comum no estado de Alagoas, onde provavelmente foi originado. Segundo Cascudo (2000, p.292), o refrão é cantado em coro em resposta aos versos geralmente improvisados do personagem tirador de coco (ou coqueiro). O autor ainda afirma que “a influência africana é visível, mas sabemos que a disposição coreográfica coincide com as preferências dos bailados indígenas, especialmente dos tupis da costa”. Araújo (1967, p.239) escreveu que nessa dança de matrizes afro-ameríndias “o canto é acompanhado pelo bater de palmas, porém, palmas com as mãos encovadas para que a batida seja mais grave, assemelhando-se mesmo ao ruído do quebrar da casca de um coco”.

Apesar de “Morena Faceira” possuir mais características ligadas aos gêneros de música nordestina, a declamação dos MC’s (em determinados trechos), o timbre de bateria eletrônica, a mixagem e efeitos na confecção da base e a utilização de gírias e expressões típicas do mundo hip-hop (como a expressão “yo!”) reforçam a hibridação com elementos do rap. Nota-se, também, que embora os elementos musicais dessa faixa estejam mais relacionados à região nordeste do Brasil, o grupo de rap optou por incluir práticas musicais relacionadas ao universo rural goiano (a lida com o gado, os cantadores e os violeiros), preservando elementos emblemáticos utilizados como símbolos da cultura agropastoril.

Nossa Cidade¹⁰⁰:

A partir da audição constatou-se que o *sample* do toque de viola utilizado na base da música adota um típico recurso idiomático da viola caipira: o uso de uma melodia aguda, duetada em terças paralelas, em modo maior. Apesar disso, a audição leva a crer que o trecho “sampleado”¹⁰¹ não corresponde ao som de uma viola caipira (com cordas duplas), e sim ao som de um violão de cordas de aço simples, executando uma condução típica da viola. Ou seja, independente de se tratar de um violão, a relevância está na intenção da representação. Uma vez que se procurou reproduzir o som de uma viola em um violão com cordas de aço (por meio da apropriação de recursos idiomáticos característicos da viola), verifica-se a intenção de representação da viola na música.

Sob a melodia surge uma base harmônica feita também por um violão com cordas de aço, que executa um ritmo que se refere aos toques da viola caipira própria do cururu¹⁰² e cateretê (ou catira)¹⁰³. Além do instrumento de cordas, o grupo utilizou sons de palmas e batidas de pés no chão, típicas da catira, na composição de uma batida característica do rap. Assim, criou-se uma base de rap, porém com o timbre emitido pela coreografia da referida dança rural. Para tanto,

¹⁰⁰ Música número 04 da *playlist* “Capítulo 4” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube. Também pode ser encontrada no DVD anexo a esta dissertação.

¹⁰¹ Os fragmentos musicais utilizados como *sampler* em diversas faixas do CD do grupo Testemunha Ocular foram retirados de diferentes gravações, principalmente de vinis e de trechos disponíveis na internet, de maneira que o integrante do grupo não conseguiu especificar, em entrevista, a fonte exata de cada trecho “sampleado”.

¹⁰² Conforme Cascudo (2000, p.334), o cururu é um desafio cantado e improvisado, relacionado às festas religiosas no plano da louvação popular nos estados de Mato Grosso, Goiás e São Paulo. “Os improvisadores devem obedecer às *carreiras* que são postas pelo *pedestre*. *Carreira* é a rima. *Pedestre* é o cantor que não participa do desafio e sua função é iniciar a *carreira* e fechá-la quando está *cansada*, ou seja, esgotada, fraca, desinteressante”.

¹⁰³ O cateretê é uma dança rural praticada nos estados do Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Mato Grosso e Goiás (estado em que é também denominada “catira”). Segundo Cascudo (2000, p.257), na dança conhecida desde o período colonial brasileiro os participantes “evoluem ao som de palmas e de bate-pés, guiados pelos violeiros que dirigem o bailado”.

substituiu-se o que estaria a cargo do bumbo e da caixa da bateria eletrônica/sintética (tradicionais no rap) pelo som dos pés que batem no chão e o som das palmas, respectivamente. O resultado lembra, no entanto, uma base tradicional de rap, pois o bater de pés no chão é associado ao bumbo (ambos possuem som grave), enquanto as palmas remetem à caixa (ambas possuem som agudo). De fato, uma hibridação de elementos musicais que torna o resultado sonoro bastante interessante e que está transcrita a seguir (ver exemplo 3).

EXEMPLO 3

The musical score for Example 3 consists of four staves, all in 2/4 time and B-flat major. The first staff, 'Violão aço solo', features a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff, 'Violão aço harmonia', shows a sequence of chords: F, Bb, C, and Bb. The third staff, 'Palmas', represents clapping with a pattern of quarter and eighth notes. The fourth staff, 'Sapateados', represents foot stomping with a similar rhythmic pattern, including some beamed eighth notes.

Em relação à letra, observa-se que o grupo destila percepções pessoais a respeito de uma identidade ligada à cidade de Goiânia ou ao estado de Goiás. Os versos evidenciam o fato de que a mistura de “rap com catira” é o diferencial do grupo. Os MC’s demonstram orgulho por se verem como nativos, construindo um discurso verborrágico repleto de elementos de pertencimento, evidenciando que “diamante, pra mim, é o nosso fruto pequi. Joia rara é a cultura que só se encontra aqui”. Além disso, apesar de o rap ser um gênero originado nos Estados Unidos, o discurso do grupo goiano faz uma crítica aos que apenas reproduzem a fórmula norte-americana sem imprimir suas próprias características: “Rimadores pequizeiros, cabras-da-pestes, maloqueiros, bota pra urrar americanizados, forasteiros”.

Durante o refrão utiliza-se um recurso muito comum no rap: delineia-se uma curta melodia que é executada por voz feminina. O que chama a atenção nesse trecho é o reforço proposital do sotaque típico dos goianos, enfatizado como mais uma forma de representação simbólica da cultura local. No trecho “melhor não há, bom lugar, ê ô luar, olhe por mim” a letra

“r” do final das palavras é pronunciada com um som não gutural, em referência ao “dialeto” caipira com raízes no antigo *nheengatu* colonial¹⁰⁴.

Catirando¹⁰⁵:

A estrutura desta música dá-se a partir do ritmo usualmente tocado pela viola durante a catira. O trecho de acordes ritmados, executado na viola, foi “sampleado” e utilizado na composição da base da música, apresentando acordes que se alternam entre dominante e tônica de fá maior (F), numa afinação em cebolão.

Ao contrário do que ocorre na música “Nossa Cidade”, em “Catirando” os sons das palmas e sapateados utilizados estão dentro do contexto do toque da viola e da estrutura da catira. O grupo “Testemunha Ocular” optou por inserir os *samplers* das evoluções percussivas da catira nas transições entre os versos, ressignificando o recurso típico do cancionista caipira. Tal fato mostra que a edição da catira foi realizada com mais vistas ao delineamento rítmico das evoluções do que à disposição dos timbres pontuais de palmas e sapateados.

Ainda na composição da base, junto ao ritmo dos acordes da viola, o grupo insere a batida característica do rap, executada a partir da técnica do *beatbox* (em que as batidas geralmente produzidas pelo DJ são simuladas por sons vocais), um dos elementos simbólicos do rap e da cultura hip-hop. A letra da música afirma a identidade goiana em trechos como “tenho o calcanhar rachado” ou quando os MC’s se intitulam “rimadores pequizeiros”. Contudo, a letra do rap não aborda um assunto específico, mas evoca uma atmosfera de desafio de rimas, cada qual falando de si como forma de intimidar o adversário, num típico desafio de cantadores ou, nesse caso, de MC’s. A colocação dos versos entoados ora lembra os cantadores de desafio de cururu, ora lembra o tom recitativo utilizado em desafios de repentes nordestinos e, outras vezes, aproxima-se das formas de colocação vocal comumente utilizadas por *rappers*. Ao final, há uma espécie de arremate vocal em que os MC’s cantam juntos, seguidos por alguns compassos instrumentais (contendo a base executada pela viola junto ao som dos passos da catira).

¹⁰⁴ O dialeto caipira típico da região denominada Paulistânia (que envolve os estados de São Paulo, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte do Mato Grosso, norte do Paraná, sul do Tocantins e regiões sul de Minas Gerais e Triângulo Mineiro) tem origens no *nheengatu* colonial. O dialeto foi criado por José de Anchieta, unindo o corpo principal da língua tupi-guarani a palavras do português e do espanhol, com o objetivo de facilitar o processo de catequização. Durante muito tempo, na região da Paulistânia, falou-se mais o *nheengatu* que o português, de maneira que o sotaque tupi permanece como forte característica dessas regiões. Além da peculiaridade da pronúncia da letra “r”, outro exemplo é a não pronúncia da letra “l”, como na palavra “mulher”, que é pronunciada “muié”. É interessante lembrar que a região da Paulistânia tornou-se a grande consumidora da chamada música caipira ou sertaneja.

¹⁰⁵ Música número 05 da *playlist* “Capítulo 4” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube. Também pode ser encontrada no DVD anexo a esta dissertação.

Rimadores Pequizeiros¹⁰⁶:

A música tem início com o toque de um pandeiro, em ritmo de embolada nordestina. Logo em seguida são inseridos fragmentos fonográficos de música caipira “sampleados” pelo grupo. A composição da base é rica em texturas e, além de conter a bateria eletrônica do rap, apresenta uma verdadeira colagem realizada a partir de *samplers* diversos. A base conta com o som de contrabaixo e, na maioria do tempo, com o *sampler* de uma sanfona, ressignificado e alterado a partir do emprego de efeitos eletrônicos realizados pelo DJ, causando a impressão de um som distorcido. Outro diferencial é que a inovadora base não se repete ao longo de toda a música, variando a cada solo de MC. No refrão, nota-se a participação de uma típica dupla de cantadores sertanejos, fazendo com que esse trecho da música seja o que mais se aproxima da cultura caipira.

Ao longo da música, os três MC's do grupo executam seus solos. O ritmo do bumbo e da caixa, bem como a linha do contrabaixo, mantêm-se durante os solos de cada MC. Porém, as pausas e interrupções inesperadas e as intervenções ornamentais realizadas com instrumentos percussivos, efeitos eletrônicos e colagens de trechos fonográficos garantem a diversificação da base a cada solo de MC. Outra modificação da base acontece a partir de variações no toque da sanfona. Durante o solo do primeiro MC, o motivo executado pela sanfona se alia à percussão do agogô e de um instrumento membranofônico que parece ser uma alfaia. No segundo solo, os instrumentos de percussão desaparecem enquanto a base apresenta uma frase de sanfona mais elaborada. No terceiro solo de MC, ocorre uma sobreposição de frases de sanfona, resultando em uma sonoridade estranha para os moldes da tradição caipira, o que traz novamente a ideia de apropriação e ressignificação dos elementos musicais utilizados pelo grupo de rap.

A sanfona é um instrumento muito presente nas manifestações culturais populares brasileiras da região Sul ao Nordeste, encontrando o Centro-Oeste através do cruzamento com os caminhos de migração dos paraguaios e mato-grossenses. Portanto, a sanfona acaba por se tornar igualmente uma representação identitária de natureza sonora para essa região.

Cabe destacar algumas palavras e expressões que são usadas pelos MC's, por pertencerem a um vocabulário que alude à noção de identidade goiana, contendo elementos tradicionais do Centro-Oeste. Palavras como “cerrado”, “Anhanguera”, “bandeirantes”,

¹⁰⁶ Música número 06 da *playlist* “Capítulo 4” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube. Também pode ser encontrada no DVD anexo a esta dissertação.

“planalto” e “radioativo”¹⁰⁷ denotam referências histórico-geográficas. Outras citações, como “arroz com pequi”, trazem a culinária local para a cena identitária criada. As personalidades Bariani Ortêncio e Cora Coralina correspondem às referências literárias, enquanto “cavallhada”¹⁰⁸, “congada”¹⁰⁹ e “catira”, correspondem às referências festivas e/ou religiosas, assim como as expressões “ir pra Trindade deapé” e “pagar promessa pro santo” denotam a tradição religiosa e devocional, inclusive reforçada na voz dos cantadores durante o trecho do refrão: “do pai, do filho e do espírito santo”.

Importante ressaltar que o uso das palavras na música não intenta o didatismo. Os MC’s utilizam essas referências como uma tempestade de ideias: o chamado “toró de palpite”, recheando suas falas pessoais com a afirmação de suas posturas próprias, lançando elementos que percebem representar e/ou reforçar sua identidade local.

A partir do pensamento de García Canclini (2003, p. XXIII), é possível concluir que, apesar de a identidade de determinado grupo não se constituir em um conjunto de traços fixos, os movimentos identitários revelam operações de seleção de elementos que objetivam um relato de identidade coerente e eloquente. Assim, a análise das músicas demonstra que grupos de rap de Goiânia e Aparecida de Goiânia elegem elementos (musicais e extramusicais) estereótipos¹¹⁰ da cultura local (viola, levada rítmica de cururu e catira, sotaque caipira/goiano, percussão corporal de pés e mãos na catira, referências histórico-geográficas, referências culinárias e religiosas, indústria fonográfica sertaneja, canto duetado em terças paralelas, imitação de voz típica do universo caipira etc.) como representantes dessa identidade, conferindo-lhe coerência, unidade e dramaticidade.

¹⁰⁷ Em referência ao famoso acidente radiológico com o elemento químico “césio 137” ocorrido em Goiânia, em 1987.

¹⁰⁸ Araújo (1967, p.265) afirma que a cavallhada é uma “reminiscência dos torneios da Idade Média, onde os aristocratas exibiam, em espetáculo público, sua destreza e valentia”. Segundo o autor, na cavallhada brasileira perdeu-se a finalidade inicial de preparar cavaleiros adestrados para os combates. A cavallhada “ganhou uma função dramático-religiosa, a de reviver a luta entre cristãos e mouros”, como ocorre no estado de Goiás, cuja cavallhada mais famosa ocorre na cidade de Pirenópolis.

¹⁰⁹ Conforme Cascudo (2000, p.298), as congadas são “autos populares brasileiros, de motivação africana, representados no Norte, Centro e Sul do país”. Ainda segundo o autor, na encenação do estado de Goiás, “o congado é uma embaixada da Princesa Miguela ao Rei seu primo que recebe belicosamente o emissário e, depois de breves escaramuças, o proclama Duque e Mirante-Mor”.

¹¹⁰ O sentido que aqui se confere ao termo “estereótipo” não está associado ao que é falso ou infundado (visão pejorativa comumente vinculada à palavra). Utiliza-se o referido vocábulo neste trabalho como referência a um “recorte” de elementos eleitos que são destacados e colocados em evidência com objetivos de representação simbólica.

4.3 AS BATALHAS DE RAP

A pesquisa de campo, além de evidenciar estratégias de hibridação de elementos locais na produção de rap, revelou outras formas de representações identitárias presentes no movimento hip-hop de Goiânia e Aparecida de Goiânia. São elas: as “batalhas de *break*” (conhecidas também como batalhas de *b-boy* ou batalhas de *b-girl*, em sua versão feminina) e as “batalhas de *freestyle*” (também conhecidas como “batalhas de rap”, “batalhas de MC’s” ou “duelo de MC’s”). Enquanto a primeira corresponde a uma disputa simbólica realizada a partir de passos de *break dance*, a segunda consiste em uma disputa, também simbólica, realizada por meio da improvisação de rimas sobre uma batida/base.

Nas batalhas de *break* (que sempre ocorrem em ruas, calçadas, quadras de esporte e outros espaços públicos), é formada uma roda em que um dos dançarinos se posiciona ao centro e desafia outro integrante a adentrar o círculo composto para a batalha (esse modelo assemelha-se bastante à forma de se jogar a capoeira, manifestação brasileira resultante da diáspora africana no continente americano). Um dos integrantes inicia sua dança enquanto o adversário observa e os que estão na roda movem-se discretamente ao som das “batidas” do DJ. Após alguns segundos de demonstração, o dançarino interrompe sua exibição com um gesto que desafia o outro dançarino a iniciar sua “resposta” em movimentos. Os dançarinos repetem esse processo algumas vezes e se alternam na execução de movimentos cada vez mais complexos, até que um não consiga superar a dificuldade dos movimentos realizados pelo outro. Os integrantes da roda consagram o vencedor por meio de palmas, gritos e assobios.

As “batalhas de *freestyle*” são muito semelhantes às de *break*, porém, em vez de improvisarem passos de dança, os integrantes do movimento hip-hop improvisam versos de rap. Essas batalhas também ocorrem em espaço público e os *rappers* também são acompanhados por batida/base produzida por DJ ou pelo recurso do *beatbox*. Outra semelhança entre as referidas práticas está no fato de que as improvisações, tanto dos passos de dança quanto dos versos em rima, ocorrem fora do formato de batalha e, nesses casos, são chamadas de “roda de *break*” e “roda de *freestyle*”, respectivamente.

O formato de “roda de *break*” e “roda de *freestyle*” é tão praticado na capital goiana quanto o formato de batalha, porém, nele, cada integrante vai ao centro da roda e improvisa livremente, em uma espécie de demonstração de suas habilidades frente aos demais integrantes,

sem que haja desafio entre oponentes ou mesmo a determinação de quem vence ou quem perde. Apesar de as batalhas e as rodas de improviso de *break* também estarem relacionadas às formas de representações identitárias, a análise desse processo não será aqui realizada, dado o objetivo de a pesquisa centrar-se na investigação das formas de representação constantes no rap, ou seja, abrangendo os elementos musicais (DJ e MC), e não outras formas de expressão do movimento hip-hop.

No vasto universo do hip-hop, há ainda as “batalhas de DJ”, cujo foco reside na disputa entre dois desses personagens que tentam demonstrar superioridade, um em relação ao outro, no que se refere à criatividade, agilidade e habilidade de manipulação dos vinis nas *pick up*’s. Nesse tipo de batalha, o DJ é o único protagonista e não há a participação da figura do MC. Ao longo da pesquisa de campo verificou-se que esses eventos são raros na grande Goiânia devido à pequena quantidade de DJ’s locais que dominam técnicas de alta complexidade e, principalmente, pela estrutura onerosa dos equipamentos que uma batalha de DJ’s exige. Durante o período de seis meses em que foram observados os eventos promovidos pela comunidade hip-hop de Goiânia e região metropolitana, apenas duas batalhas de DJ foram organizadas na capital, sendo que uma delas não chegou de fato a ocorrer, por motivo de carência de determinados equipamentos necessários à sua realização.

A prática do *freestyle*, ou seja, da livre improvisação de versos (que não é totalmente livre, uma vez que está vinculada à base do DJ e a outros fatores que serão vistos adiante) data do período da gênese e consolidação do rap e pode ser considerada, inclusive, como a forma primordial e mais espontânea desse gênero. Norfleet (2006, p.355-356) relata a prática do *freestyle* e das batalhas de improviso como alternativa à violência dos guetos norte-americanos, transferindo a agressão física para outras formas de competitividade¹¹¹:

As condições socioeconômicas em partes do Bronx e Harlem nos anos 1960 e 1970 moldaram profundamente a estética e as atividades do início do hip-hop. Gangues juvenis proliferaram e a violência entre estas se tornou algo cotidiano entre o final da década de 1960 e início de 1970. Respondendo a essas condições, jovens do Bronx, principalmente homens, desenvolveram meios não violentos, mas extremamente competitivos de expressão. O principal modo de expressão musical no início do rap foi a performance ao vivo. Shows de rap e eventos de hip-hop aconteciam em parques, centros comunitários, ginásios escolares, clubes dos bairros e porões privados. Os MC’s

¹¹¹ É importante ressaltar que essa forma de sublimação da violência, que de fato chegou a ocorrer nos guetos norte-americanos (e ainda ocorre em diversas cidades, como Goiânia, entre jovens ligados ao movimento hip-hop), não eliminou a violência que permeia a realidade desses territórios marginalizados.

estabeleciam suas reputações nesses ambientes através de batalhas entre equipes de MC's e das rodas de *freestyling* (ou improvisação de rap).

Como mencionado no segundo capítulo desta dissertação, as batalhas de *freestyle* têm origens muito prováveis na prática oral do *playing the dozens* que, segundo Katz (2010, p.141), surgiu na comunidade negra há pelo menos um século¹¹². O autor cita Garner, Kelley, Dollard, Abrahams e Peretti ao relacionar tanto a prática do *playing the dozens* quanto a prática dos *cutting contests* (batalhas de improviso realizadas por instrumentistas de jazz a partir da década de 1920) à sublimação da violência, substituindo-a por formas simbólicas que, ainda assim, preservavam os princípios da disputa, do desafio e da afirmação da masculinidade, além do aprimoramento e exibição de habilidades.

Thurmon Garner vê a prática do *playing the dozens* como forma de se aprender a resolver conflitos no ambiente não violento; D.G. Robin Kelley enfatiza a ousadia musical e verbal presente nas batalhas. Estudos anteriores feitos por John Dollard e Roger Abrahams enxergaram as batalhas como um meio para os jovens (homens) reivindicarem e explorarem a sua masculinidade. Em seu estudo sobre o início do jazz em Nova Orleans, Burton Peretti descreve o *cutting contests* como "violência substituta" e observa que ele "proporciona um ambiente de *workshop*, para troca de ideias e aprimoramento de habilidades" (KATZ, 2010, p.142).

Ao longo de seu processo histórico, iniciado nos idos dos anos 1970, as batalhas de rap foram incorporando novos formatos. Atualmente, é possível citar três consagradas modalidades de batalha, são elas: "batalha tradicional", "batalha bate-volta" e "batalha do conhecimento". Esta última é chamada em alguns lugares, como na cidade de Brasília, de "batalha do neurônio". As duas primeiras modalidades são batalhas de caráter ofensivo, em que os dois MC's envolvidos na disputa trocam insultos por meio dos versos, em um formato de ataque e resposta (contra-ataque) no qual vence aquele que for mais criativo e preciso, desenvolver rimas mais interessantes, realizar uma boa composição rítmica com a base do DJ e elaborar respostas surpreendentes para os ataques a ele direcionados. A modalidade de "batalha do conhecimento", por sua vez, não envolve agressividade, insultos ou ofensas, visto que o duelo desenvolve-se em torno de temáticas sugeridas a partir de palavras-chave sobre as quais os competidores devem versar. Vence aquele que demonstrar maior domínio em improvisar rimas interessantes sobre a temática proposta.

¹¹² Segundo Katz (2010, p.141), o *playing the dozens* não possuía acompanhamento instrumental, sendo uma prática essencialmente verbal (sem prejuízo da musicalidade inerente ao ato) na qual os jovens competidores trocavam insultos e demonstravam suas habilidades retóricas.

Especificamente nas cidades de Goiânia e Aparecida de Goiânia, *lôcus* desta pesquisa, os formatos de batalha comumente praticados são o “tradicional/clássico” e o “bate-volta”. No formato “clássico” cada participante costuma ter, aproximadamente, 30, 35 ou 45 segundos (o tempo varia conforme determina a organização da batalha) para “atacar” o adversário, contados a partir do início da execução da base pelo DJ. Ao final do tempo cronometrado, o DJ pausa imediatamente a execução da base, como um sinal para que o MC conclua seus versos. Após alguns segundos de pausa (cerca de 10 segundos) o DJ começa a execução de outra base (diferente da utilizada pelo primeiro *rapper*), como um sinal para que o “adversário” dê início à sua resposta (devido ao caráter também agressivo da resposta, esta caracteriza-se melhor como um contra-ataque), que deve se desenvolver sob o mesmo limite de tempo imposto ao seu opositor. Essa estrutura corresponde a um *round* de batalha.

Geralmente, para que se determine o vencedor da batalha, são realizados dois *rounds* conforme a estrutura relatada, e, em seguida, os participantes são submetidos ao julgamento do público espectador, que irá definir o vencedor por meio de gestos eufóricos, aplausos, gritos e assobios. O participante que suscitar mais “barulho” por parte do público é considerado o vencedor. Caso haja um equilíbrio de qualidade na performance dos adversários, a plateia irá exigir a realização do terceiro *round* como forma de desempate.

O formato da batalha “bate-volta” assemelha-se à modalidade clássica, porém é considerado por muitos MC’s como uma variação que apresenta maior grau de dificuldade por exigir mais agilidade na improvisação. Isso porque, nessa modalidade, não há intervalo entre o ataque e o contra-ataque. Ao final da exposição do primeiro MC, seu adversário deve iniciar a resposta imediatamente. Nessa estrutura de batalha o DJ utiliza a mesma base do início ao fim da disputa, sem interrupções. O MC improvisa uma, duas ou quatro quadras de versos (o que for determinado pela organização), passando a vez para o adversário, que fará o mesmo. Os dois oponentes repetem esse processo, de forma alternada, por quantas vezes a organização da batalha determinar. O vencedor é apontado pelos espectadores segundo os mesmos critérios da batalha clássica.

Durante a realização de uma batalha de rap, independente da modalidade escolhida, são necessárias seis figuras (além do público), quais sejam: dois MC’s em desafio, um MC que conduz a batalha, um DJ e dois jurados que constatarem e oficializam a decisão tomada pelos espectadores e cuja opinião só é requisitada em caso de empate, quando o público não consegue

definir um vencedor. O MC que atua como condutor da batalha pratica a real função de “Mestre de Cerimônias”, comunicando-se com o público, apresentando os oponentes, sinalizando o início e fim dos improvisos, anunciando o vencedor e, principalmente, animando o evento.

Uma batalha de rap pode ser bem divertida e bem humorada, destinando ataques suaves e engraçados ao adversário. Pode também tecer uma crítica político-social ou mesmo desenvolver-se de forma mais pesada, chegando a graves trocas de ofensas entre os que estão na disputa, que muitas vezes dirigem xingamentos e palavrões aos seus oponentes. Os *rappers* alternam-se de maneira que um sempre deve iniciar sua improvisação a partir do “gancho” temático proposto pelo outro. Criatividade, sagacidade, expressividade, carisma, eloquência, rapidez de raciocínio, noção rítmica, boa dicção, vocabulário extenso e a capacidade de elaboração de rimas surpreendentes e inusitadas são os principais predicados de um bom improvisador de *freestyle*.

Apesar da prática do improviso em rodas de *freestyle* ter se tornado frequente nos grandes centros urbanos do Brasil durante os anos 1990, o formato de batalha ainda era pouco conhecido e, quando ocorria, acontecia em sua versão espontânea (mais próxima, inclusive, de seu formato de origem nos Estados Unidos), quando *rappers* que se encontram nas ruas, praças e demais espaços públicos decidem, sem organização ou agendamento prévio, improvisar rimas em desafio. O desafio realizado de forma espontânea ainda é muito comum nos espaços públicos das grandes cidades, porém, a partir dos anos 2000, uma série de batalhas previamente programadas e agendadas entre os participantes passou a ser organizada por coletivos de MC's, também chamados de *crews*, conforme o conceito utilizado pelo movimento hip-hop. As batalhas organizadas tornaram-se uma realidade em diversas cidades brasileiras e atraem cada vez mais público. Entre as mais famosas batalhas do Brasil estão a “Batalha do Real” – que deu origem à “Liga dos MC's” – (na cidade do Rio de Janeiro), a “Batalha do Santa Cruz” (realizada na estação de metrô Santa Cruz, em São Paulo), a “Batalha da Escadaria” (no Recife) e a Batalha do Museu (em Brasília).

Devido à dificuldade em se registrar os desafios de improvisos realizados de forma espontânea e sem programação prévia, optou-se, nesta pesquisa, pelo registro e análise das batalhas de rap agendadas e organizadas por coletivos ou *crews* formadas por *rappers* que possuem predileção pela rima improvisada. Foi verificada, durante a pesquisa, a existência de um evento fixo de batalha de rap organizado em Aparecida de Goiânia (denominado “Rimanação”) e

outros quatro eventos semelhantes em Goiânia: “Redencity”, “Batalha do Grande Hotel”, “P.A. City” e “Batalha do Vaca”.

Enquanto a batalha “P.A. City” acontece quinzenalmente, nas tardes de sábado, no Setor Parque Atheneu, a calçada do icônico Grande Hotel – prédio histórico em estilo *art déco* localizado na Avenida Goiás, centro de Goiânia –, também é palco de batalhas de rap que acontecem mensalmente, aos domingos, organizadas pelo grupo de rap “Sã Consciência”.

A “Batalha do Vaca” merece destaque. Sendo o evento mais recente, criado no início do ano de 2015, chama atenção por ser o único a promover duelos de rap em um setor de residências da elite econômica de Goiânia. O nome do evento está relacionado ao local em que ele é realizado: o Parque Vaca Brava. Situado no Setor Bueno, região de alta especulação imobiliária, cujo metro quadrado é um dos mais caros da capital, o Parque Vaca Brava é comumente frequentado por pessoas de médio e alto poder aquisitivo. Eis então a interessante contradição entre o ambiente em que ocorre o evento e a realidade dos participantes das batalhas, em sua maioria vindos de bairros periféricos de Goiânia ou de Senador Canedo e Aparecida de Goiânia, ambas cidades da região metropolitana.

Pelo fato de a “Batalha do Vaca” ter se estruturado recentemente, durante a pesquisa foi possível acompanhar o processo que levou os jovens de bairros periféricos a promoverem um evento de rap tão longe de sua realidade e de suas casas (grande parte dos jovens que participam dessa batalha utiliza mais de uma linha de ônibus para chegar até o local). A falta de opção de lazer e diversão nas tardes de domingo dos jovens MC’s que habitam bairros afastados fez com que eles buscassem o ambiente agradável do Parque Vaca Brava para realizarem encontros em que a diversão (sem custo, diga-se de passagem) é improvisar em uma roda de *freestyle*. Isso porque os bairros afastados, em sua maioria, não possuem praças ou parques bem cuidados e arborizados, ou mesmo um lago que refresque as quentes tardes goianas. Ademais, o parque está sempre cheio de pessoas aos finais de semana, o que garante público durante as rodas de improviso, as quais evoluíram para as batalhas organizadas.

O interesse em organizar um evento de rap no Parque Vaca Brava assemelha-se ao já abordado interesse dos grafiteiros em deixarem “marcas” da periferia em locais emblemáticos do centro da cidade, em propriedades públicas e, por vezes, em regiões habitadas pela elite econômica. O processo de apropriação do espaço urbano é o mesmo, tanto para o *rapper* quanto para o grafiteiro, que se desloca por um longo trajeto de ônibus com o objetivo de se fazer ouvir e

de ser visto por meio de sua arte. Assim, a “Batalha do Vaca”, organizada em espaço tão inusitado, seria uma forma de invasão de território, um movimento da margem para o centro, uma afirmação da identidade periférica em meio a um espaço que ela não domina. Ou seja, o evento que organiza duelos seria, ele próprio, um desafio simbólico.

Além dos duelos espontâneos e não programados e dos cinco eventos fixos supracitados que ocorrem durante todo o ano, as batalhas de rap também acontecem em grandes eventos que reúnem boa parte dos integrantes (incluindo praticantes e admiradores dos quatro elementos) do movimento hip-hop de Goiânia e de toda a região metropolitana. Dois importantes eventos são o “Grande Goiânia Hip-Hop” (caracterizado como a conferência anual do movimento hip-hop de Goiânia e região metropolitana) e o “Túnel do Hip-Hop”, que acontece mensalmente, no Túnel Jaime Câmara, na Avenida Araguaia, em Goiânia. No “Túnel do Hip-Hop”, cujo foco principal são as apresentações de grupos de rap, também há espaço para o *break* e para as batalhas de MC.

Nesses grandes eventos é possível observar uma estrutura maior, em que as batalhas ocorrem em cima do palco, acompanhadas da performance de um DJ, além de disporem de iluminação adequada e som amplificado por potentes caixas, com objetivo de tornar as disputas audíveis a todos os espectadores presentes. O fator mais interessante a ser observado nas batalhas realizadas nos eventos de maior porte é o encontro dos diversos grupos/*crews* de improvisação, cada qual representando a sua região. Apesar disso, também é possível observar a presença de *rappers* “avulsos”, que se inscrevem nas batalhas dos grandes eventos sem, no entanto, pertencerem a nenhum coletivo específico de improvisadores.

Optou-se por coletar os dados da pesquisa de campo (observação participante e entrevista semiestruturada) nos coletivos de batalha “Redencity” e “Rimanação”, primeiramente por representarem Goiânia e Aparecida de Goiânia, respectivamente, e também por serem as batalhas de rap quinzenais mais consolidadas e conhecidas da região metropolitana. A opção por eleger um coletivo representativo de cada cidade deu-se a partir do momento em que se notou que as representações simbólicas nas batalhas de rap giram mais em torno da identificação com uma ou outra cidade do que com os bairros especificamente – apesar de existirem também representações referentes aos bairros ou regiões dentro das duas cidades.

4.3.1 Os coletivos Redencity e Rimanação

O Redencity é um evento já consolidado na promoção de batalhas de rap em Goiânia. Existe desde o início do ano 2014 e acontece na Vila Redenção às sextas-feiras, a partir das 19h30min. É organizado pelo grupo “Firmeza Crew”, formado por cinco jovens *rappers*, cujo objetivo não está somente na organização das batalhas e dos shows de rap, mas também na colaboração e cooperação para que MC’s da região consigam produzir seus próprios CD’s, divulgando seu trabalho em meio ao movimento hip-hop da capital goiana.

Segundo o jovem Herlan (entrevistado nesta pesquisa), de quem partiu a ideia de organizar as batalhas, a criação do evento veio como forma de proporcionar uma programação cultural e artística aos jovens do bairro:

Aqui no bairro não tinha nada de movimento. Não só cultural, mas não tinha nada mesmo. A única coisa que tem é uma feirinha aqui perto e só. Aí eu falei “não! Tem que trazer o rap pra cá... aqui não rola show, não rola nada de música... nem som automotivo não tem por aqui!” Aí eu resolvi fazer as batalhas, trazer o movimento, a cultura pra cá (Herlan, Goiânia, 2015).

A batalha Redencity costuma reunir cerca de 50 espectadores. A cada edição são disponibilizadas 16 ou 18 vagas para participação, preenchidas por ordem de chegada. Na maioria das vezes a inscrição é gratuita, porém, quando a premiação do vencedor é maior (uma camiseta, por exemplo), é cobrado o valor de R\$5,00 (cinco reais) de cada MC que participa da batalha. O duelo da Vila Redenção recebe público vindo de diversos setores de Goiânia, como Jardim América, Jardim Guanabara, Setor Pedro Ludovico, Setor Vila Nova e Parque Atheneu, além das pessoas que vêm de outras cidades da região metropolitana de Goiânia. Devido ao sucesso do evento entre os jovens, já existem pequenas empresas do comércio local interessadas em fornecer a premiação do vencedor (camisetas, bonés, tatuagens) em troca da divulgação de suas marcas durante o evento.

Por outro lado, a prefeitura de Goiânia não oferece nenhuma forma de apoio ao evento (instalação de uma tenda ou disponibilização de agentes de segurança da guarda municipal). “A gente está correndo atrás do alvará da prefeitura, para que a gente tenha uma autorização oficial para a realização do evento aqui na praça”, diz o entrevistado Herlan (Goiânia, 2015). Em relação aos equipamentos, o grupo possuía apenas uma pequena caixa de som, que funcionava de maneira improvisada, enquanto os MC’s rimavam sem microfone. Recentemente, o dono de um

estabelecimento comercial do bairro interessou-se em patrocinar os equipamentos, fornecendo dois microfones e uma boa caixa de som.

A batalha do Rimanação, por sua vez, é realizada por um coletivo homônimo que reúne cerca de vinte improvisadores de rap de Aparecida de Goiânia e organiza as batalhas que também acontecem às sextas-feiras, na Praça da Igreja Matriz da cidade, a partir das 19h30min. Os organizadores da batalha Rimanação alternam a realização de seu evento com a batalha Redency. As duas batalhas nunca ocorrem na mesma sexta-feira.

Apesar de ser realizada no centro de Aparecida de Goiânia e ter foco principal nos MC's e no público local – MC's de diversos setores de Aparecida de Goiânia participam do evento, a exemplo dos setores Nova Cidade, Estrela do Sul e Distrito Agroindustrial –, a batalha organizada pelo Rimanação também recebe MC's vindos de Goiânia, Senador Canedo e, com menos frequência, de cidades do interior de Goiás e até de outros estados, tanto para competirem quanto para assistirem às batalhas. Os integrantes do coletivo orgulham-se de não fazer qualquer tipo de restrição ou discriminação à participação de quem quer que seja.

Esse é o nosso diferencial que eu consigo perceber. Por exemplo, a gente não faz nenhum tipo de discriminação. Não importa de onde você veio. Até umas vezes quem colou foi um Colombiano rimando! O Colombiano... “mira, mira!”. (risos). Então não tem nada a ver. Tipo assim... pode ser de onde você for, a gente quer ver você chegar (Helião, Aparecida de Goiânia, 2015).

Quanto à declaração de que qualquer pessoa pode participar das batalhas do Rimanação, há de se mencionar a questão de gênero que permeia não só o rap, mas o movimento hip-hop como um todo. A presença de declarações de cunho machista e misógino nas letras dos raps e nos improvisos das batalhas de *freestyle* é constante. A discriminação, dentro do meio hip-hop, contra MC's e DJ's do gênero feminino, e também contra grafiteiras e *b-girls*, é uma realidade no Brasil e em diversos países, tornando-se objeto de investigações acadêmicas como as de Katz (2010) e Santos (2013). Contudo, essa questão não será aqui aprofundada, dados os objetivos traçados para esta pesquisa.

Ressalte-se, porém, o fato de que durante toda a pesquisa de campo não foi registrada, em Goiânia ou em Aparecida de Goiânia, uma batalha sequer com a participação de integrantes do gênero feminino. Segundo relato dos *rappers* do coletivo Rimanação (que, inclusive, tenta organizar batalhas de rap entre meninas, porém não há número suficiente de inscritas), algumas

jovens batalham entre si e também contra homens. Todavia, essa prática ocorre, na maioria das vezes, fora de eventos organizados, quando não há público espectador.

À semelhança das batalhas do Redency, nos duelos promovidos pelo Rimanação, a cada edição são disponibilizadas 16 vagas para participantes, e estas são preenchidas por meio de inscrições realizadas por ordem de chegada. É cobrado o valor de R\$ 5,00 (cinco reais) de cada participante que se inscreve. Preenchidas as dezesseis vagas, o evento arrecada um total de R\$ 80,00 (oitenta reais) a cada edição, dos quais R\$ 50,00 (cinquenta reais) são destinados ao vencedor do dia e os outros R\$ 30,00 (trinta reais), destinados à organização do evento, que reserva o dinheiro para a confecção de camisetas com a logomarca da batalha e também para a futura aquisição de equipamentos. A cada edição, a batalha Rimanação chega a reunir cerca de duzentos espectadores. Os mais interessados colocam-se formando um círculo em torno dos competidores que batalham, enquanto outros espectadores observam com maior distância. A ‘figura 9’ ilustra uma batalha de rap organizada pelo coletivo Rimanação.



Figura 9 – Batalha “Rimanação” realizada em janeiro de 2015, em Aparecida de Goiânia.
Fonte: fotografia tirada pela pesquisadora.

Segundo as regras estabelecidas pelos organizadores do Rimanação e do Redencity, os improvisadores inscritos na noite passam por fases de caráter eliminatório (oitavas, quartas, semifinais e final) organizadas em esquema de chaves definidas por sorteio, assim como em um campeonato de futebol. Outro ponto em comum nos dois eventos é o fato de as batalhas não acontecerem acompanhadas pela performance ao vivo do DJ, em face da dificuldade em se conseguir os equipamentos necessários. O preço de uma aparelhagem completa de *pick up's* costuma variar entre R\$4.000 (quatro mil reais) e R\$10.000 (dez mil reais). Além disso, também não é fácil encontrar quem saiba manipulá-los¹¹³.

No Brasil, poucas batalhas de *freestyle* contam com a presença de um DJ. Em Goiânia, apenas grandes e esporádicos eventos, como o “Túnel do Hip-Hop” e o “Grande Goiânia Hip-Hop”, dispõem da presença do DJ durante as batalhas. Os pequenos eventos que abrigam batalhas nos bairros, como é o caso do Redencity e do Rimanação, não contam com boa infraestrutura e, portanto, substituem a performance do DJ ao vivo por gravações de bases que são reproduzidas em uma caixa de música com funcionamento à bateria.

Apesar de os organizadores do evento almejem que no futuro as batalhas se realizem com acompanhamento de DJ, este não é um fator imprescindível para a realização dos duelos, uma vez que, diferentemente de um show de rap, em que a presença do DJ é quase imprescindível, nas batalhas de *freestyle*, todas as atenções estão voltadas ao MC e à sua capacidade de improvisar. Contudo, os participantes reconhecem que a presença do DJ enriquece o ato do improviso: “Uma batalha com DJ ao vivo tem uma outra cara. Da um ar mais profissional. As bases gravadas a gente já conhece, mas se tem um DJ pra fazer algo diferente ali na hora, dá até uma inspiração diferente pra rimar. A emoção é outra” (Herlan, Goiânia, 2015).

Mesmo o DJ não estando presente no local, este personagem sempre é representado simbolicamente durante as batalhas, encarnado na pessoa que fica responsável pela base/batida da música, ao manusear o computador ou *pen drive* acoplado à caixa de som. Em muitos casos (geralmente nos desafios espontâneos e não programados), quando nem caixa de som há para se reproduzir uma base pré-gravada, a figura do DJ é personificada na pessoa que realiza o *beatbox*, criando a batida por meio de sons produzidos com a boca.

¹¹³ Em Goiânia, são poucos os DJ's que atuam no meio da cultura hip-hop (a maioria dos DJ's da cidade se dedica ao variado universo da música eletrônica, não atuando no rap). Os raros DJ's que trabalham com rap são disputados por diversos MC's e grupos de rimadores da cidade. Dois bons exemplos são o DJ Birimbal e o DJ Sancro, ambos chegam a tocar para mais de três grupos de rap na grande Goiânia.

4.3.2 Análise de uma batalha de rap

O trecho que será analisado corresponde ao primeiro *round* de uma batalha que foi registrada em Goiânia, durante o “3º Grande Goiânia Hip-Hop”, realizado nos dias 12, 13 e 14 de dezembro de 2014. A batalha fez parte da etapa de semifinais e foi disputada pelos MC’s Ivy e Digão¹¹⁴. Entre tantas outras registradas durante a pesquisa de campo, esta batalha foi selecionada pela qualidade de gravação em áudio, o que favoreceu o trabalho de transcrição, e, principalmente, por reunir diversas características recorrentes em batalhas de rap, colocando-se como um bom exemplo dos aspectos musicais que são verificados com frequência nos duelos. Outro fator determinante na escolha da batalha foi o fato de ser um desafio entre um habitante de Goiânia (Ivy) e um habitante de Aparecida de Goiânia (Digão), configurando-se como uma disputa simbólica entre representantes das duas cidades.

A compreensão da suposta rivalidade entre *rappers* que moram na periferia de Goiânia e *rappers* que moram em Aparecida de Goiânia é significativa para o entendimento de determinados elementos encontrados no discurso apresentado nas batalhas, posto que esses elementos são a materialização das disputas travadas no plano simbólico. Assim, é possível reconhecer, entre outros aspectos, a constituição da identidade a partir das representações ligadas ao território.

Mesmo que certo MC resida em uma região periférica e marginalizada de Goiânia, ao deparar-se, em um duelo de rap, com um adversário de Aparecida, o MC de Goiânia será, por vezes, tachado como *playboy* – gíria utilizada no meio hip-hop para referir-se aos jovens “endinheirados” e “mimados pelos pais”. Isso porque Aparecida é uma cidade estigmatizada como o grande “apêndice” periférico de Goiânia, que por muitos anos era conhecida apenas como cidade-dormitório em que residia a massa trabalhadora que servia aos moradores da capital.

Como de costume, na batalha entre o MC goianiense e o MC aparecidense, utilizou-se do popular jogo do “par ou ímpar” para definir quem iniciaria atacando. Com o microfone em mãos, antes mesmo que o DJ desse início à base instrumental¹¹⁵, Digão realiza uma espécie de abertura, em uma saudação direcionada aos jovens de Aparecida de Goiânia que estavam entre a

¹¹⁴ Optou-se por utilizar codinomes para preservar a identidade dos participantes da batalha analisada.

¹¹⁵ A batalha em questão, realizada em um grande evento, contou com a performance de um DJ. Porém, em uma batalha de MC’s, o DJ costuma atuar de forma funcional, sem realizar grandes malabarismos musicais, deixando os improvisadores em evidência.

multidão de espectadores – cerca de 500 (quinhentas) pessoas assistiam à disputa. “Salve salve, Aparecida!”, disse o jovem MC, em uma espécie de grito de guerra, que foi imediatamente correspondido por muitos dos presentes, por meio de gritos e assobios. Digão ainda reafirma a ideia, logo em seguida, com a frase: “lá de Aparecida, aí neguinho!”. Na sequência o condutor da batalha determina o tempo estipulado para que Digão desenvolva o seu ataque: “35 segundos de ataque, tudo no seu nome”. A expressão “tudo no seu nome” é muito utilizada por condutores de batalhas e é uma forma de dizer que o MC é responsável por tudo aquilo que disser durante o duelo. Enfim, quando o condutor diz “chega no *beat* com nós”, o DJ já compreende o sinal derradeiro para que se inicie a execução da base instrumental.

Assim que ouve a base do DJ, a plateia imediatamente interage marcando os quatro tempos do compasso da música por meio do balanço do corpo (para os mais discretos), das mãos (que são erguidas e dão uma espécie de empurrão ou soco no ar) e também por meio da icônica expressão de rap: “yo!”, proferida na marcação de cada tempo do compasso.

No rap, o compasso das bases é quase sempre quaternário ou, em alguns casos, binário simples. Porém, é possível encontrar algumas versões estilísticas atuais que experimentam trabalhar o rap em compasso binário ou quaternário composto. Tradicionalmente, a base instrumental de rap costuma ser composta, fundamentalmente, por bumbo e caixa de bateria, contrabaixo (que pode se apresentar de forma pontual, com características percussivas ou delinear uma breve linha melódica) e, em alguns casos, pode ocorrer uma linha melódica em região mais aguda, que desenvolve um tema curto e simples ao longo de dois compassos quaternários, delimitando a frase que irá se repetir de forma cíclica ao longo da música.

O trecho que se repete ciclicamente consiste no *loop* sobre o qual os versos do MC irão se desenvolver, porém existe a possibilidade de ocorrerem alterações timbrísticas, intervenções instrumentais ornamentais ou pontuais e até mesmo pausas inesperadas, de maneira a torná-lo mais interessante e menos repetitivo. Os sons que compõem a base, sejam de bateria, contrabaixo ou quaisquer outros que possam surgir no delineamento de uma curta melodia que se repete ou de intervenções pontuais (muitas vezes são utilizados sons de teclado, instrumentos de sopro ou violino) podem ser de origem sintética ou consistirem em *samplers* dos sons originais produzidos pelos instrumentos. A base também pode conter sons e timbres inovadores, criados artificialmente, sem o intuito de se assemelhar a instrumentos musicais.

O padrão rítmico da bateria de base consolidado no rap consiste em compasso formado por quatro tempos, sendo o primeiro e o terceiro tempos marcados pelo som grave do bumbo e o segundo e quarto tempos marcados pelo som da caixa (mais agudo). A acentuação ocorre no primeiro tempo. Esse padrão, esquematizado a seguir¹¹⁶ (ver exemplo 4), foi utilizado nas duas bases executadas pelo DJ durante a batalha de *freestyle* entre Digão e Ivy. Assim, coube aos MC's desenvolverem, a partir do improviso dos versos, a linha rítmica que viria a sobrepor-se ao *loop* instrumental.

EXEMPLO 4

1	2	3	4
BUMBO	CAIXA	BUMBO	CAIXA
(ACENTUAÇÃO)			

Dado o ciclo da base, que constitui uma frase formada por dois compassos quaternários, a colocação dos versos nas batalhas, na maioria das vezes, ocorre de maneira que a rima seja estabelecida entre uma sílaba entoada no último tempo do primeiro compasso e uma sílaba entoada no último tempo do segundo compasso. Improvisadores mais experientes conseguem desenvolver, além das rimas nos finais dos versos, as chamadas “rimas internas”, que ocorrem entre palavras situadas no meio dos versos.

Assim, iniciada a batida do DJ (e a contagem do tempo), após três compassos de execução instrumental, Digão começa sua improvisação, entrando em anacruse, no quarto tempo do quarto compasso da base que estava sendo reproduzida. A transcrição a seguir (exemplo 5) se refere apenas ao improviso de Digão (não registrando os três compassos estritamente instrumentais), uma vez que a estrutura rítmica da base do DJ segue, repetidamente, de forma cíclica, o esquema ilustrado anteriormente.

¹¹⁶ Esse modelo de ilustração do esquema rítmico da base do rap foi retirado da dissertação de mestrado intitulada “Rap: identidade local e resistência global”, de Dutra (2007).

EXEMPLO 5

4
A - i mo - le - que quem ³ é vo - cê cê tá li - ga - do tá li -

2
ga-do que o di - gão nun-ca vem de em-ba-lo en-tão se li-ga ivy vo-cê che-gou nes-sa na-va-lha ta li-

4
ga-do vo-cê ga-nhoua úl-ti-ma ba-ta-lha mas não dá ³ na-da par-cei-ro eu man-do é só o en-re-do ta li-

6
ga-do eu re-pre-sen-to a-qui a pê-gê ô que é meu ter-rei-ro é des-se jei-to tá eu vou se-guir le-van-do

8
tá li-ga-do que eu che-go no i -vy é me-tra-lhan-do ne - gui-nho sen-te só o som des-sa ba-ti-da a

10
ca-da ba-ti-da ne-gui-nho eu ran-co a su-a vi-da tá li-ga-do par-cei-ro que o rap é res-peito ne

12
gui - nho vo - cê não man - da no pro - ce - der.

Com base no trecho transcrito e também na resposta de Ivy, que será apresentada adiante, foi possível tecer algumas observações a respeito da forma como se estruturam o ritmo e as inflexões/accentuações da batalha, a partir dos versos improvisados. É importante informar que o improviso do ataque transcrito no exemplo 5 não terminou na frase que se observa no último compasso: “você não manda no proceder”. Este foi o ponto em que o DJ “cortou” a base, pois esgotou-se o tempo estipulado para o improviso. Como dito anteriormente, o “corte” da base é o sinal para que o MC conclua sua rima (agora sem acompanhamento algum) o mais rápido possível. Porém, essa espécie de coda ou arremate final já não segue padrões métricos e rítmicos

que justifiquem sua transcrição por meio da notação tradicional. Pode-se dizer que a coda/arremate de Digão está mais próxima da fala comum que do recitativo e tentar transcrevê-la em uma notação que não a comporta seria descaracterizá-la. Assim, seguem os versos finais do improviso de Digão:

Cê tá ligado, cê fala que em cima do Digão cê vai prevalecer,
Mas não. Eu vou mandar o papo reto
Neguinho, eu chego aqui é verdade nos versos.

Apesar de o arremate final consistir na parte do improviso que mais se distancia dos padrões tradicionais relativos ao ritmo e à métrica¹¹⁷, o trecho transcrito por meio de notação musical tradicional também possui, em alguns momentos, caráter de contrametricidade, além da falta de precisão rítmica (não representada na notação) detectada em alguns trechos – uma característica relacionada à própria natureza do improviso –, que em alguns MC's é mais recorrente do que em outros. Tendo em vista a concepção, semelhante à dos *griots* africanos mencionados anteriormente, da batida como uma espécie de linha-guia, os MC's utilizam a referência do pulso como uma recorrência sonora periódica e não como elemento restritivo que determinaria as inflexões de seus versos ou o número de sílabas a ser colocado em cada compasso. Ao contrário, como se pode observar na transcrição do improviso de Digão, a quantidade de sílabas por compasso não é homogênea.

Segundo Sandroni (2008, p. 21), “nas polirritmias africanas, a métrica seriam as pulsações isócronas que, possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes; o ritmo, as durações variadas que constituem cada uma das partes complementares da realização musical”. Essa concepção de métrica como pulsação isócrona que coordena, mas não condiciona o ritmo, é a mesma encontrada no rap, e pode ser verificada a partir do trecho musical transcrito. Porém, Sandroni (2008, p.22), referindo-se à música da África Subsaariana, ressalta que

A ideia de uma recorrência periódica de tempos fortes é estranha a esta música. Uma das fontes de sua inesgotável riqueza rítmica é a liberdade das articulações e das acentuações, que não se submetem a esquemas gerais. Por isso, os etnomusicólogos acabaram percebendo que escrever as polirritmias africanas usando compassos era o mesmo que enquadrá-las em leitos de Procusto.

¹¹⁷ A métrica, na concepção ocidental, seria “a infraestrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações. Assim, numa valsa, por exemplo, a métrica seria o 3/4 que constitui o fundo constante, e o ritmo, as diferentes articulações temporais da música real” (SANDRONI, 2008, p. 21).

Ou seja, apesar da existência do som referencial periódico nas práticas musicais africanas, este não se distingue como tempo forte, característica que vai contra a concepção tradicional da música ocidental, que se estrutura a partir da relação entre tempos fortes e fracos, o que determina a formação dos compassos.

No rap, a estrutura rítmica da bateria (bumbo-caixa-bumbo-caixa, referentes ao primeiro, segundo, terceiro e quarto tempos do compasso, respectivamente) evidencia o fato de que, diferentemente da prática africana, além das pulsações isócronas, existe uma distinção de acentuação que demarca os tempos fortes e fracos na base do DJ, definindo o compasso quaternário. Porém, em alguns momentos, a forma como o MC dispõe os versos sobre a base subverte as acentuações características do compasso formado por quatro tempos, gerando inflexões em momentos inusitados, deslocando tempos “fortes” e “fracos” dos locais pré-determinados pela tradição da música ocidental, o que, em linguagem análoga, provoca uma espécie de suspensão da metricidade e torna as barras de compasso permeáveis e porosas.

Portanto, a colocação da barra de compasso pontilhada foi a solução de notação encontrada para representar essa espécie de flutuação métrica, que, ao mesmo tempo em que reitera (por meio de bumbo e caixa da bateria de base do DJ) a tradicional concepção de compasso da música ocidental europeia difundida na América, também coloca em prática (de forma ressignificada, a partir da atuação dos versos do MC) a concepção de pulso como linha-guia, que não “enquadra” ou determina a todo momento as acentuações a serem realizadas. Assim, a disposição da linha rítmica executada pelo MC sobre a base do DJ exprime uma concepção que hibrida elementos de tradições musicais ocidentais e da África Subsaariana. No entanto, a contrametricidade no rap pode apresentar-se em maior ou menor grau, o que irá depender, principalmente, da forma como o MC desenvolve as inflexões dos versos (como se verá adiante, na comparação entre o improviso de Digão e o improviso de Ivy).

Entre as células rítmicas observadas com recorrência no ritmo tecido por Digão (como, por exemplo, o agrupamento de quatro semicolcheias, a quiáltera ou o agrupamento de uma colcheia seguida de duas semicolcheias), está a célula conhecida entre percussionistas e bateristas como *shuffle*, formada pelo agrupamento de uma colcheia pontuada e uma semicolcheia ou equivalentes compostos com outras figuras rítmicas, mantendo a mesma proporção, como é o caso do trecho transcrito, com o agrupamento de uma semicolcheia e uma fusa (no terceiro e quarto tempos do compasso 6 e no primeiro tempo dos compassos 8 e 11).

Apesar do *shuffle* ser uma célula rítmica encontrada em diversos gêneros musicais, autores como Marques (2013, p.44) vislumbram uma possibilidade de relação entre a sua recorrente presença nos versos recitados por MC's e os gêneros de música afro-americana precedentes ao rap, mais especificamente o *blues* e o *jazz*. Assim, a presença do *shuffle* no rap faz com que, por algum momento, o compasso quaternário simples soe como compasso composto.

A intenção é que se subdividam as notas em quiálteras, fazendo com que um compasso 4/4 soe como 12/8. “Sotaque” rítmico afro-americano (EUA) que faz com que duas colcheias soem como uma colcheia pontuada acompanhada de uma semicolcheia num compasso 4/4. Muito comum em ritmos como *blues* e *jazz*. O mesmo traço sonoro pode ser executado em semicolcheias pontuadas acompanhadas por fusas e assim por diante (MARQUES, 2013, p.44).

O início dos versos de Digão em anacruse revela uma característica frequentemente verificada no rap, principalmente em situações de improviso, como é o caso da batalha de *freestyle*. O conceito de *arsis* (relacionado à suspensão, em oposição à *thesis*, relacionada ao apoio) é historicamente ligado ao “embalo” ou “impulso” que leva ao movimento. Por isso, as noções de *arsis* e *thesis* são tão importantes na música ligada à dança. No caso das batalhas de rap, a recorrência do início anacrústico está provavelmente relacionada à necessidade de uma suspensão inicial que funcione como espécie de impulso para que o improviso se desenvolva. Esta sensação de “impulso” ou “embalo” relacionada ao ato do improviso foi descrita de forma subjetiva pelos MC's entrevistados: “Às vezes tem hora que você solta pedrada atrás de pedrada, que você não sabe de onde vem” (Mondrongo, Aparecida de Goiânia, 2015). A frase, em que a expressão “pedrada atrás de pedrada” pode ser entendida como “rima atrás de rima”, demonstra o caráter de “embalo” do processo improvisatório.

Após a conclusão dos versos de Digão o público grita e se manifesta como forma de apoio ao MC que acabou de se apresentar. Assim que recebe o microfone das mãos de Digão, Ivy dirige-se ao público com a saudação “Salve, salve, Rimanação! Salve Goiânia! Salve todo mundo!”, que não foi vista com bons olhos por muitos dos presentes. Isso porque, mesmo sendo de Goiânia, o MC insistiu em saudar também o Rimanação, coletivo de batalhas de Aparecida (do qual seu adversário Digão faz parte). O ato, que poderia ser interpretado como gentil e cortês, foi visto por muitos como interesse em agradar a plateia que iria julgar a batalha ao final, uma vez que grande parte das pessoas presentes era de Aparecida. Assim, Ivy saudou o público de ambas as cidades e ainda arrematou com “salve todo mundo!”, não definindo a quem estava

representando, fato que gerou críticas e comentários após o evento. “Ele era de Goiânia, mas viu que a gente era maioria e tentou ganhar a nossa galera” (MC de Aparecida de Goiânia, 2015).

Logo em seguida o DJ inicia a base sobre a qual Ivy¹¹⁸ deverá rimar. Após quatro compassos instrumentais, Ivy começa seu contra-ataque, também em anacruse, no quarto tempo do compasso, como se verifica no ‘exemplo 6’.

EXEMPLO 6

4
O rap é fo - da eu che - go a - qui no sa - pa - ti - nho me bo - ta -

2
ram pra ba - ta - lhar com um e - mi - ci ga - gui - nho é fo - da né che - ga - do eu man - do as ri - ma ten - sa cê

4
tá li - ga - do sua me - tra - lha - do - ra nu é i - men - sa a mi - nhê u - ma ba - zu - ca e dis - pa - ra ver - so a ti - ro cê

6
sa - be ma - no que o ra - p pra minh é com - pro - mis - so res - pei - to vo - cê não sa - be o pe - so da pa - la - vra res -

8
pei - to é mes - mo eu dar um so - co na tua ca - ra num res - pei - to pe - la sa - co par - cei - ro po - de crer mi - nhas

10
ri - ma te des - trói eu to bo - tan - do pra fu - der nu a - dian - ta fa - zer ca - ra de maudei - xa eu te fa - lar ca - ra fei -

12
a pra mim é fo - me e eu vou te a - li - men - tar de...

¹¹⁸ A base sobre a qual Ivy teceu seus versos era formada pelo mesmo esquema rítmico de bateria já citado, porém diferenciava-se da base utilizada por seu oponente por possuir andamento um pouco mais lento e dar maior ênfase ao bumbo da bateria, enquanto o contrabaixo recebia menos destaque. Outras diferenças são os timbres dos ornamentos, menos agudos, e a interrupção repentina do esquema repetido pela bateria, que foi suspenso durante o tempo de um compasso e retomado em seguida, gerando uma nuance que realçou os versos do MC.

Assim como no ataque de Digão, e pelos mesmos motivos, o improviso de Ivy também não termina no compasso 12 do exemplo 6. Enquanto Ivy elaborava a frase “eu vou te alimentar de...” a base do DJ foi cortada, anunciando o término do tempo determinado. Assim, Ivy arrematou com a coda:

[...] Rima, pesado, moleque, cê sabe que é louco
Vira o *beat* aí, DJ, que eu vou espancar esse cotoco!

Nos versos acima Ivy dirige-se ao DJ pedindo que ele “vire” o *beat*, ou seja, mude a batida, dando início a um segundo *round*, no qual Ivy supostamente espancaria (de forma simbólica, por meio dos versos) Digão, que foi chamado de “cotoco”, em ironia que insinua a insignificância do adversário, apesar de seu tamanho físico (Digão é consideravelmente mais alto que Ivy). De fato, Ivy obteve um bom improviso no *round* que se seguiu, conseguindo derrotar seu adversário.

As observações feitas a respeito do conceito de *arsis* e em relação à contrametricidade valem tanto para o ataque de Digão, quanto para o contra-ataque de Ivy. Porém, observa-se que Ivy utiliza a estratégia de sempre colocar uma pausa ao final do verso e, após a pausa, dar início ao próximo verso ainda no contratempo do final do compasso em questão, reproduzindo a sensação de *arsis* (empregada no início dos versos) ao longo de todo o improviso.

Conforme dito anteriormente, a contrametricidade no rap pode apresentar-se em maior ou menor grau, dependendo da forma como o MC desenvolve as inflexões dos versos. Assim, uma comparação entre o *flow* de Digão e o *flow* de Ivy traz muitos esclarecimentos. *Flow*, também conhecido como “levada”, é o termo utilizado pelos MC’s para se referirem à forma como o *rapper* coloca a letra sobre a base do DJ. O *flow*, que pode ser traduzido como “fluxo”, é o que irá determinar o “estilo pessoal” de cada MC, e envolve escolhas de andamento, desenhos rítmicos, desenvolvimento de esquemas e padrões sequenciados, além das nuances criadas pelas acentuações que tornarão o rap mais ou menos contramétrico. Um MC que possui *flow* rápido, provavelmente irá dispor uma série de “fusas” quando dada uma base 4/4. Já um MC de *flow* lento, deparando-se com a mesma base, opta por desenhos rítmicos que envolvem o uso mais frequente de semicolcheias e colcheias.

Observando a transcrição dos versos e dada a pequena diferença de andamento entre as bases utilizadas por Digão e por Ivy, é possível concluir que os dois MC’s possuem velocidade/andamento de *flow* semelhante. Porém, há uma diferença que pode ser notada em

relação ao deslocamento de acentuação. Enquanto Digão possui um *flow* menos contramétrico e mais próximo aos MC's da “velha escola do rap” – que mantinham a maioria das acentuações em conformidade com os padrões métricos da música ocidental –, Ivy assemelha-se mais ao padrão de *flow* estabelecido pela “nova escola”, em ícones como “KRS-One”, “Public Enemy” e “De La Soul”, subvertendo os padrões de acentuação tradicionais e colocando (por vezes) em suspensão a estrutura do compasso.

No ‘exemplo 5’, Digão surpreende quando coloca a palavra “nessa” (no terceiro tempo do compasso 3), promovendo uma acentuação fora dos padrões do compasso quaternário. O mesmo ocorre com a palavra “mando” (no compasso 5), em que a sílaba tônica “man” coincide com a última semicólcheia do segundo tempo, enquanto a sílaba “do” recai sobre a primeira semicólcheia do terceiro tempo, a qual, tradicionalmente, receberia uma acentuação. Situação parecida ocorre com a colocação da palavra “batida” entre o primeiro e o segundo tempos do compasso 10 e com a palavra “rap” entre o segundo e o terceiro tempos do compasso 11. Porém, Ivy realiza mais subversões de acento e métrica do que Digão, como se observa no ‘exemplo 6’, na sílaba “ram” (primeira semicólcheia do compasso 2), na palavra “batalhar” (entre o final do primeiro tempo e o início do segundo tempo do compasso 2) e ainda na palavra “dispara” (entre o segundo e terceiro tempos do compasso 5), na palavra “mesmo” (entre o primeiro e segundo tempos do compasso 8), nas primeiras semicólcheias dos compassos 11 e 12 e em outros trechos de seu contra-ataque.

Para além da batalha transcrita, durante a pesquisa de campo observou-se que no processo de elaboração instantânea das rimas os MC's utilizam uma série de recursos que facilitam e auxiliam o ato de improvisar. Alguns desses recursos são tradicionalmente adotados em outras formas de improvisação musical, como, por exemplo, no samba de partido-alto¹¹⁹ e nas improvisações de cururu realizadas por violeiros. A partir da observação das batalhas de rap foi possível notar a utilização dos seguintes recursos de improvisação:

¹¹⁹ Segundo Lopes (2005, p. XXXX), o samba de partido-alto é uma variação de samba cantada em forma de desafio por dois ou mais indivíduos e que se compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e uma parte solada com versos improvisados ou repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão. Sob a mesma denominação se incluem, hoje, várias formas de sambas rurais, as antigas chulas, os antigos sambas corridos, bem como os chamados “partidos cortados”, em que a parte solada é uma quadra e o refrão é intercalado entre cada verso. Em sua pesquisa, Lopes identifica similaridades entre as estruturas do samba de partido-alto, do repente nordestino e da cantoria dos calangos mineiros a partir da centralidade dessas práticas na improvisação, feita em forma de desafio entre seus cantadores.

- Repetição da última palavra do verso anterior no início do verso seguinte (essa prática faz com que o improvisador tenha algum tempo para elaborar o restante do verso enquanto repete a última palavra ou a última expressão do verso anterior).

- Utilização de determinada expressão, de maneira recorrente, toda vez que se inicia um verso, como Digão fez com a expressão “tá ligado” durante o seu improviso (ver exemplo 5).

- Utilização de expressões monossilábicas que não acrescentam significado à frase, porém são estrategicamente utilizadas como recurso ou uma espécie de “carta curinga” nos momentos em que, ao formular o verso, percebe-se que irá “sobrar” um trecho de base instrumental. Exemplo de palavras frequentemente utilizadas com esse fim: “é”, “hã”, “yo”, “uou”, “né”, “tá”, “a”, “viu”. No improviso de Digão foi utilizada a palavra “tá” no segundo tempo do compasso 7 (ver exemplo 5).

A utilização dos recursos de improvisação mencionados é feita de maneira automática (devido à prática), porém consciente, como se verifica na fala de Samuel: “Isso é utilizado como estratégia. Isso a gente vai pegando com o tempo, com a experiência” (Aparecida de Goiânia, 2015).

Ainda sobre as formas de improviso, os entrevistados foram indagados a respeito da possibilidade de alguns MC’s trazerem versos previamente decorados para as batalhas. Apesar de reconhecerem que alguns *rappers* tentam se utilizar desse artifício, os MC’s entrevistados afirmam que tanto os jurados da batalha quanto o próprio público habituado aos duelos percebem quando isso ocorre e dão a vitória ao adversário. Ademais, trazer alguns versos decorados pode, em muitos casos, dificultar ao invés de facilitar o processo. Isso porque, segundo os entrevistados, é muito difícil unir versos já decorados aos versos que serão improvisados em resposta ao ataque sofrido.

Decorar é ruim, porque você não sabe com quem você vai batalhar e você vai ter que responder à pessoa que te atacou. Então, se você já vem com uma parte decorada e vai tentar juntar com um improviso, é difícil, às vezes não encaixa. Às vezes cê decora uma coisa e aí na hora do “vamo ver”, que solta a batida e que a galera faz barulho... aquilo que cê já tava decorando, cê vai ter que improvisar, porque a batida ta chegando e não vai parar. Então você não vai conseguir encaixar o improviso com a decorada (Helião, Aparecida de Goiânia, 2015).

Quando perguntados se a base/batida influencia na improvisação, a resposta foi unânime: influencia muito.

Influencia tanto que, antes da gente começar, se mandar só o comecinho do *beat*, só o comecinho do instrumental, a galera já vai à loucura! Então se for um *beat* já conhecido, um *beat* massa, a galera já tumultua e já grita *uouuu!!!* Aquilo te dá uma energia muito boa pra você começar a improvisar. Então influencia muito (Helião, Aparecida de Goiânia, 2015).

O relato dos participantes também aponta para a importância da utilização de trechos instrumentais já conhecidos na constituição da base sobre a qual se fará a improvisação. Segundo os MC's entrevistados, improvisar sobre uma base que contém icônicos trechos instrumentais retirados das músicas de ídolos como o grupo Racionais MC's é tido como mais emocionante. Este sentimento parece também ligado aos processos de representação e de identidade. O MC que batalha sente-se representado pelo ídolo relacionado à música da qual o fragmento instrumental foi retirado. O *beat* configura-se como materialização dessa identificação, gerando um sentimento de reconhecimento imediato que estimula o MC durante a batalha: “quando cê chega na roda e o cara já solta o *beat* do ‘Negro Drama’ ou ‘Da Ponte pra Cá’ do Racionais, a galera já vai à loucura e isso aí traz inspiração” (Mondrongo, Aparecida de Goiânia, 2015). “Quando você já reconhece [o *beat*], aí parece que a inspiração vai surgindo e é um trem bom demais, e a galera começa a gritar e tudo isso dá uma emoção e parece que incentiva mais” (Chaulin, Aparecida de Goiânia, 2015).

Além da identificação com os ídolos do rap por meio das bases “sampleadas”, outra forma de identificação recorrente nas batalhas de rap ocorre por meio das representações coletivas relacionadas ao território (bairro, região ou cidade) em que vivem os MC's. Um exemplo é a frase que Digão profere em seu improviso (compasso 6 do exemplo 5): “Eu represento aqui ‘a-pê-gê-ó’, que é meu terreiro!” A expressão “a-pê-gê-ó” refere-se à sigla APGO, abreviação do nome Aparecida de Goiânia, comumente utilizada entre os MC's. Estas formas de identificação a partir do território fazem com que as batalhas de rap configurem-se como “lutas de representação”.

4.3.3 As batalhas de rap como lutas de representação

Bourdieu (2011) elaborou seu modelo teórico a respeito dos campos de produção simbólica baseando-se em uma análise interna do comportamento dos indivíduos num dado contexto, tendo como conceitos centrais a definição de *habitus* (maneira de interiorizar sistemas

de ação e formas de pensamento que os indivíduos adquirem durante o processo de socialização e, a partir do qual, estruturam seus comportamentos e produzem sentimentos de pertencimento de classe) e *campo social* (lôcus em que se movem os agentes produtores e consumidores, os quais desenvolvem linguagens e códigos culturais próprios, dando sentido a suas ações e lutas em busca da obtenção do domínio simbólico daquele campo). A partir desse pensamento, nota-se que grupos sociais buscam sua definição identitária na demarcação e valorização das diferenças e divisões:

As lutas em torno da identidade étnica ou regional, quer dizer, em torno de propriedades (estigmas ou emblemas) ligados à *origem* através do *lugar* de origem, bem como das demais marcas que lhes são correlatas, como, por exemplo, o sotaque, constituem um caso particular das lutas entre classificações, lutas pelo monopólio do poder de fazer ver e de fazer crer, de fazer conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por essa via, *de fazer e desfazer os grupos*. O móvel de todas essas lutas é o poder de impor uma visão do mundo social através dos princípios de di-visão que, tão logo se impõem ao conjunto de um grupo, estabelecem o sentido e o consenso sobre o sentido, em particular sobre a identidade e a unidade do grupo, que está na raiz da realidade da unidade e da identidade do grupo (BOURDIEU, 1996, p. 108).

As lutas por poder simbólico às quais se refere Bourdieu não estão relacionadas somente à identidade étnica (como é o caso dos referenciais de negritude e identidade afro-americana no rap) ou regional (como se observa na produção de rap do grupo Testemunha Ocular). Elas ocorrem em torno das identidades e propriedades ligadas ao “lugar de origem” de uma forma geral. Ou seja, mesmo compartilhando de uma série de identificações em comum relativas ao lugar de origem (identidade periférica, identidade brasileira e identidade goiana), os MC’s que participam das batalhas também se distinguem por meio de divisões dentro do território urbano, relativas ao bairro, à região ou à cidade em que moram no aglomerado metropolitano.

A maioria dos entrevistados nega a existência de rivalidade territorial entre bairros ou entre cidades. De fato, apesar de os versos das batalhas demonstrarem uma certa oposição entre MC’s de Goiânia e MC’s de Aparecida de Goiânia, a observação em campo mostrou que fora do duelo prevalecem a amizade, coleguismo, colaboração e apoio mútuo entre *rappers* de diferentes regiões de ambas as cidades. Contudo, quando perguntados sobre o ato de “representar” mencionado pelos MC’s durante as batalhas, a fala dos jovens é clara:

Representar significa que você está lutando pelo próprio bairro como se estivesse levantando uma bandeira, sabe? A batalha é como se fosse uma guerra mesmo, vence o melhor. Aí quando a gente fala “to representando aqui a Redenção”, significa que eu to

carregando ali a bandeira da Redenção, mostrando que se eu ganhar, quem tá ganhando é a Redenção (Herlan, Goiânia, 2015).

A formação de grupos urbanos identificados a partir do território, além de estar vinculada às gangues dos guetos americanos, contexto em que surge o rap, também já acontecia em Goiânia, no início do movimento hip-hop na capital, quando este ainda era centrado no *break dance*. A rivalidade entre dançarinos de *break* de diferentes bairros/setores de Goiânia (que, à época, também utilizavam o termo “gangue”) entre o final dos anos 1980 e o início dos anos 1990 foi citada por DJ Fox (Goiânia, 2015).

Sempre tem essa rivalidade. Por exemplo, aqui na região mesmo sempre teve. Vinha um pessoal dançar aqui, lá do João Braz, por exemplo. Aí vinha aquela galerinha deles... Aí os daqui falava mais alto. Então tinha as turma, né! Na nossa época era tão feio que você não podia passar de um setor para o outro. Por exemplo, eu já vim corrido do João Braz pro Bairro Goiá com cinco ou seis meninos correndo atrás de mim, querendo me bater simplesmente porque eu era do Bairro Goiá. Cidade Jardim versus Bairro Goiá, Bairro Goiá versus João Braz, Jardim América versus Vila União. E era bravo! Era um tal de *Turma do Lixo, Demônios do Novo Mundo...* era as gangue!

Apesar do depoimento de DJ Fox referente às gangues dos bairros de Goiânia no passado e da semelhança entre essas gangues e os coletivos ou *crews* de improviso da atualidade, é importante esclarecer que ao configurarem-se como *lutas de representação*, as batalhas de rap não necessariamente acontecem por mera rivalidade ou desavença em relação ao adversário. Pelo contrário, como já mencionado, quando fora dos duelos de improviso, existe amizade e parceria. O que se pretende destacar é que as disputas simbólicas estão mais centradas no ato de se fazer representar e ser visto enquanto coletivo. Tal qual Bourdieu (1996, p.108) afirma, as lutas são pelo monopólio do poder de “fazer ver e de fazer crer, de fazer conhecer e de fazer reconhecer”. Este pensamento fica claro na declaração de Samuel, que cita como exemplo alguns ídolos do rap e os respectivos territórios representados por eles (Aparecida de Goiânia, 2015):

O rap fala sobre você representar a sua quebrada. Sabotage falava sobre o Canão, Emicida fala sobre Cachoeirinha, Racionais levou o Capão Redondo à Europa. Então tá lá os europeu falando a língua deles e aí chega o Racionais cantando em português e falando sobre Capão Redondo, a quebrada onde eles moram, a favela deles. Existe isso mesmo de representar a sua quebrada e levar o bairro onde você mora ao centro das atenções, dizendo: “eu estou representando esse bairro e esta é a minha origem”.

No que concerne à frequente utilização do termo “representar” pelos *rappers*, Camargos (2015, p.137-138) comenta: “o emprego que fazem do termo ‘representar’ marca uma articulação

– que envolve sujeito, objeto cultural e a vida social – com as vivências e experiências sociais e confere, em tese, certa autoridade aos enunciados, como se fosse possível, no limite, anular a distância entre o real e sua leitura”. Cabe também mencionar Chartier (1991, p.183), que definiu o termo “representantes” como “instâncias coletivas ou indivíduos singulares que marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe”. A partir de então, Chartier (1991, p.184) coloca as “lutas de representação” como “estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser-percebido constitutivo de sua identidade”. Ou seja, as lutas de representação estão intrinsecamente vinculadas aos processos de constituição de identidade. Assim, quando um MC entra em ação em uma batalha, por alguns instantes, ele deixa de ser somente sujeito e passa a ser o seu bairro, favela, região ou “quebrada”. Portanto, há uma responsabilidade do MC em figurar da melhor maneira o seu território.

Ainda a respeito das questões territoriais, os MC’s também comentam a diferença entre participar de batalhas na região que habitam (território conhecido) e em outras regiões: “De cara você já nota a diferença. Lá tem gente que você não conhece. Aqui em Aparecida todo mundo conhece todo mundo. Se você já sabe, se já tá na sua área, é mais de boa! Agora, se você vai pra Goiânia, é mais embaçado¹²⁰” (Mondrongo, Aparecida de Goiânia, 2015). Quando se vence uma batalha em uma região que você não habita, o sentimento de orgulho é maior, como se verifica na fala a seguir:

A gente do Rimanação tenta juntar uma galera, juntar todo mundo o máximo possível e ir uma galera pra batalha, sabe? Então, por exemplo, lá no Grande Hotel mesmo, a última batalha que teve foi umas vinte pessoas do Rimanação de Aparecida, né? Tanto que a maioria que tava batalhando era do Rimanação, era de Aparecida. E quem ganhou foi alguém de Aparecida, sabe? No Grande Hotel, lá em Goiânia! (Samuel, Aparecida de Goiânia, 2015).

Sobre o depoimento acima, também é importante frisar o caráter coletivo estabelecido nessas formas de representação. Afinal, o processo de construção da identidade relacionada à região em que se habita na cidade não ocorre de forma individual, ao contrário, se dá em meio a determinado grupo. Essa característica é evidenciada quando os MC’s entrevistados comentam a respeito do sentimento de segurança que se estabelece quando vão para a batalha de rap junto aos colegas do coletivo de rimadores que representam: “a gente, quando tá um perto do outro, é mais

¹²⁰ “Embaçado” é uma gíria utilizada, geralmente em bairros de periferia, cujo significado assemelha-se a “complicado”.

fácil. A gente vai fazer o nome ‘Rimanação’, batalha de MC’s de Aparecida, de onde a gente é, onde a gente vive” (Mondrongo, Aparecida de Goiânia, 2015). O caráter coletivo dessa forma de representação também é percebido pelo fato de um sujeito sentir-se vitorioso quando alguém que representa a sua região vence uma batalha: “quando a gente vê alguém do nosso bairro ganhando, dá um orgulho! A gente sente um orgulho diferente” (Herlan, Goiânia, 2015).

Apesar da forte identificação dos MC’s com o bairro ou cidade em que moram, é bom lembrar que, durante as batalhas, a manifestação das múltiplas identidades ou identidades móveis também ocorre, conforme descrito por Hall (2006, p.13):

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

Um bom exemplo da identidade como celebração móvel e não permanente pôde ser observado quando quatro integrantes do coletivo Rimanação foram até Brasília para participar da famosa “Batalha do Museu”, que acontece aos domingos, tida como uma das mais importantes batalhas de MC do país. Por integrarem um coletivo de batalhas de Aparecida de Goiânia, os jovens do Rimanação sempre estão sujeitos à já mencionada “rivalidade” entre Goiânia e Aparecida, colocando-se nas batalhas, orgulhosamente, como representantes da segunda cidade, em oposição aos representantes de Goiânia. Em regra, um MC de Aparecida, durante uma batalha de rap, jamais se identifica como cidadão habitante de Goiânia ou mesmo como um goiano (referindo-se ao Estado de Goiás); coloca-se sempre como aparecidense, mesmo que a maioria dos brasileiros sequer faça distinção entre uma cidade e outra, tratando ambas como Goiânia, devido à condição estabelecida pela conurbação. Contudo, ao encontrar-se em uma disputa fora do Estado de Goiás, contra adversários do Distrito Federal, o MC, inclusive vestindo a camisa do Goiás (time de futebol de Goiânia), assumiu rapidamente a identidade goiana (relativa ao Estado de Goiás), não se importando em ser confundido com um goianiense (sujeito nascido em Goiânia). O MC aparecidense defendeu a identidade goiana, independentemente do município,

como se verifica na transcrição dos versos de Camargão (representando Brasília), seguida da resposta de Dudu (morador de Aparecida de Goiânia, representando Goiânia e/ou Goiás)¹²¹:

Quem é que vai morrer
O Zen ta me perguntando
Aí na bandeja
A cabeça de um goiano
Aí, se liga só
Eu vou me divertir
Vou jogar sua cabeça
No meu doce de pequi
Aí, se liga só
Eu quero é mais
Hoje cê vai ver
Que que é Brasília pra Goiás (Camargão, 2015).

Saí de casa cedo
Prometi pros meus irmão
Nóis volta pra Goiânia,
Mas nós volta campeão
É tipo assim
O clima ta esparrado
Eu volto pra Goiânia
Com a cabeça de um candango folgado (Dudu, 2015).

O exemplo acima evidencia o caráter múltiplo, móvel e fragmentado das identidades. Entre a pluralidade e mobilidade identitárias encontradas nas batalhas de rap, destaca-se, novamente, a identidade periférica/marginal que permeia todas as outras formas de representação encontradas nessa prática, inclusive, as representações ligadas ao território. Em meio às diferenças entre bairros, regiões e cidades, prevalece a identidade do sujeito que está à margem da sociedade. Essa identidade é como um pano de fundo, sobre o qual irão sobrepor-se outras identificações, tal qual a base do DJ está para as variadas possibilidades de versos. Ou, nas palavras ditas pelo MC mediador ao final da batalha entre Digão e Ivy (quando estes se abraçaram após trocarem diversos insultos): “A batalha é sangue [ou seja, é violenta], mas fora dela, a gente é sangue do mesmo sangue!”.

¹²¹ A batalha entre Camargão e Dudu pode ser assistida no vídeo 07 da *playlist* “Capítulo 4” do canal Pesquisa RAP GYN do YouTube ou no DVD anexo a esta dissertação.

CONCLUSÃO

O presente trabalho iniciou-se tratando da constituição identitária do movimento negro norte-americano no bojo da estrutura dos guetos estadunidenses, ambiente em que se deu a gênese do rap, manifestação cultural que consiste no foco desta pesquisa. Buscando investigar de que maneira os guetos e o movimento negro contribuíram para o surgimento do rap, abordou-se o contexto histórico-social da época, relatando o percurso traçado desde a formação dos cinturões negros das metrópoles estadunidenses até a consolidação do movimento pelos direitos civis, que culminou nas manifestações da década de 1960 e seguiu pelos anos 1970 com o Partido Panteras Negras.

Foi constatado que o rap, assim como outros gêneros da música afro-americana, serviu como veículo de expressão da comunidade negra. As condições territoriais estabelecidas promoveram a consolidação da identidade cultural desse coletivo em meio ao cerceamento espacial do gueto. Assim, percebeu-se que as características inerentes ao processo de “guetização” (o estigma, o limite, o confinamento espacial e o encapsulamento institucional), aliadas ao contexto político-social vivido pela comunidade afro-americana (discriminação e marginalização, paralelas ao desenvolvimento da consciência política em meio ao movimento negro) foram de grande importância na constituição ideológica e cultural dos sujeitos que deram início a essa prática e na formação de um ambiente propício ao surgimento e consolidação do rap.

A partir das investigações acerca do contexto cultural em que surgiu o rap, percebeu-se o *soul* e o *funk* como os gêneros musicais mais populares entre a comunidade negra norte-americana nas décadas 1960 e 1970. Esses gêneros forneceram importantes elementos ideológicos e musicais que se fizeram presentes por meio de práticas, características e estruturas sonoras que se manifestaram de forma residual ou ressignificada no rap.

No entanto, foi importante observar o que se deixou e o que não se deixou hibridar, ou ainda, conforme García Canclini (2003, p. XXVII), “o que contêm de desgarre e o que não chega a fundir-se”. Nesse sentido, no primeiro capítulo desta dissertação, verificou-se que, apesar do rap guardar (literalmente, muitas vezes) trechos e outras referências da *soul music* e do *funk* em sua constituição – posto que as manipulações de vinis e, mais recentemente, os equipamentos de *sampler*, permitem a apropriação de fragmentos rítmicos contidos em gravações desses gêneros musicais –, há elementos não aproveitados ou refratários aos processos de hibridação. No *funk* e

no *soul*, por exemplo, constata-se, respectivamente, que a rica instrumentação e as tradicionais harmonias vocais executadas por *backing vocals* não se acham no rap.

Por outro lado, o protagonismo rítmico, mais característico do *funk*, manifesta-se no rap de forma veemente, porém, ressignificada. Apesar de em muitos casos o rap exibir uma base composta por uma simples bateria eletrônica, a interessante textura obtida no *soul* e no *funk* por meio da instrumentação também pode ser obtida no rap, segundo a intenção do DJ, utilizando-se colagens de fragmentos musicais. A complexidade rítmica, característica da música da África Subsaariana e de muitos gêneros da música afro-americana, manifesta-se no rap a partir do jogo entre cometricidade e contrametricidade estabelecido na disposição dos acentos rítmicos colocados pelos versos recitados pelo MC, os quais, muitas vezes, contrariam a estrutura de métrica quaternária dada pela base do DJ. Assim, a complexidade rítmica pode ser encontrada no rap em determinados trechos resultantes da trama tecida entre o ritmo produzido pelo DJ e o ritmo da fala do MC.

A característica rítmica da fala do MC evidencia, inclusive, outro resquício do *funk* presente no rap: a utilização de instrumentos não percussivos tocados de forma percussiva. Enquanto no *funk* os instrumentos de cordas (guitarra e contrabaixo), os metais e até mesmo os vocais são utilizados de maneira a extrapolar as dimensões melódicas e harmônicas (tornando-se verdadeiros percussores rítmicos), no rap uma prática semelhante ocorre durante a recitação: a voz é colocada como uma espécie de instrumento rítmico, e, por isso, muitas vezes a recitação dos versos é denominada metaforicamente pelos *rappers* como “metralhadora”. Este termo demonstra a representação do universo violento da periferia em que se inserem esses jovens, bem como a visão do rap como uma “arma” da juventude marginalizada. O ritmo de base da bateria do *funk* também consiste em elemento residual no rap, que segue um esquema rítmico que alterna bumbo e caixa entre os quatro tempos da estrutura quaternária.

Relacionando elementos que não se deixam hibridar, verifica-se que a prática do *call and response*, tão presente no *soul* e no *funk*, se constituindo em forte característica do rap da velha escola (até meados dos anos 1980), após transformações ocorridas no gênero (entre o final da década de 1980 e o início dos anos 1990), raramente é encontrada no rap. Em contrapartida, as expressões de interjeição, geralmente monossilábicas (como, por exemplo, “yo” e “hã”), que, assim como a prática da *pergunta e resposta*, objetivam estabelecer um contato com os

espectadores e chamar a atenção do público, são encontradas em abundância nas produções de rap da atualidade.

Os arranjos de metais, comuns nas gravações e apresentações ao vivo de *soul* e de *funk*, também são encontrados de forma pontual e ressignificada nas bases produzidas pelos DJ's. A ressignificação dos arranjos acontece quando o DJ realiza recortes de gravações de trechos executados por naipe de metais (os fragmentos podem consistir em trechos estritamente melódicos, executados em uníssono ou em blocos harmônicos) e os inclui na elaboração da base, formando novas estruturas a partir de fragmentos contendo o timbre desses instrumentos.

Dadas as influências e elementos residuais herdados da música afro-americana precedente ao rap, as investigações seguiram abordando outras matrizes culturais imbricadas na constituição do gênero. O levantamento histórico traçado colocou a importância da cultura caribenha no surgimento do rap. Práticas populares em Kingston durante os anos 1960 e 1970, a exemplo do *toast* e da utilização dos *sound systems*, foram imprescindíveis nesse processo. A mixagem artesanal de gravações contidas em vinis e sua utilização na composição de bases instrumentais para a recitação de versos estão entre as mais importantes contribuições da cultura jamaicana para a gênese do rap.

A pesquisa mostrou também as prováveis influências de matriz africana sobre a prática do “canto falado” característico do rap. Apesar da constatação do ato recitativo como uma constante antropológica – presente em diversas culturas, como a europeia –, muitas pesquisas convergem para a ideia de que características culturais da África Subsaariana, mais especificamente, a tradição dos contadores de história e a concepção da batida do tambor como linha guia essencial na condução rítmica da fala, foram influências definitivas na estruturação do rap.

Ante essas informações, constatou-se que a gênese do rap foi marcada por uma série de hibridações culturais. Sob esse aspecto, a música produzida pelo movimento hip-hop é permeada por “contaminações” resultantes dos trânsitos e cruzamentos culturais especificados. Dessa forma, as investigações reafirmam a origem do rap como produto das hibridações entre matrizes culturais vindas da África Subsaariana, Estados Unidos e Jamaica.

Na sequência, conforme os objetivos estabelecidos para a pesquisa, investigou-se como atuam os elementos que constituem o rap. As reflexões realizadas acerca do DJ e do MC contribuíram para o esclarecimento das principais técnicas adotadas por essas figuras, cujas

práticas ainda são pouco investigadas por pesquisas no Brasil e cujo registro do conhecimento acumulado é escasso (devido ao caráter oral e informal de sua transmissão).

Além disso, a análise desses elementos levou a duas relevantes constatações: a primeira refere-se à importância da figura do MC na composição da trama rítmica que, muitas vezes, é relacionada apenas à figura do DJ. A outra constatação é a de que o rap é uma manifestação cultural que se utiliza de novas tecnologias no processo de criação e expressão musical e, especialmente na figura do DJ, é capaz de se apropriar, ressignificar e subverter não somente trechos e fragmentos musicais, como também a função do equipamento toca-discos, construindo um discurso musical próprio, dotado de técnicas e idiomatismos.

A inserção histórica do rap no movimento hip-hop foi comentada, destacando o vínculo intrínseco existente entre os quatro elementos dessa cultura urbana. A estreita relação entre os elementos que compõem o hip-hop foi comprovada durante a pesquisa de campo, em que se verificou que os eventos e shows de rap da metrópole goiana, na maioria das vezes, contavam com a presença de dançarinos de *break* e de grafiteiros, demonstrando a unidade desse movimento cultural.

A disseminação do rap e do movimento hip-hop pelo mundo – e suas consequentes adaptações e hibridações a diferentes culturas – configura essas formas de expressão como práticas “locais-globais”. As especificidades e peculiaridades do rap de cada região, aliadas a sua presença entre os mais diversos países, demonstram a articulação entre o local e o global mencionada por Hall (2006) e abordada durante este trabalho. Nota-se que, apesar da unidade ideológica conferida, principalmente, pela filosofia do movimento hip-hop, as particularidades são preservadas pela produção de rap de cada local, seja no conteúdo das letras, seja nas influências rítmicas/instrumentais/musicais peculiares a cada cultura, ou simplesmente no sotaque, que confere diferentes sonoridades a esse gênero.

Em contrapartida às incorporações locais e regionais supracitadas, paradoxalmente o efeito das culturas “locais-globais” em tempos pós-modernos não só fragmenta, mas também desterritorializa identidades nacionais, de modo que se estabeleçam práticas comuns em diferentes lugares ou grupos cujos sujeitos compartilhem a mesma ideologia (ou as mesmas identificações). Esse processo ocorre no movimento hip-hop e, consequentemente, no rap, que está presente em diferentes países, nas mais diversas cidades em que existam jovens em condições marginalizadas, vivendo realidades semelhantes e reconhecendo-se na mesma

identidade. Ou, como diz o consagrado trecho de rap: “periferia é periferia em qualquer lugar” (RACIONAIS MC’s, 1997). A articulação “local-global” promovida pelo rap também pode ser notada nas palavras de DJ Fox (Goiânia, 2015):

Eu creio assim... o rap veio dos Estados Unidos, mas é uma matriz africana. A gente sente isso nas batidas, a gente sente isso na força, sente isso na colocação das rima, do contexto do que é dito, entendeu? É um grito de um povo excluído, de um povo que quer ser ouvido. É uma batida que você vai na África, você vai achar semelhante. Os Estados Unidos serviu como um grande alto-falante para o mundo. Claro que aí ele já pegou aquela raiz africana e já americanizou, e o Brasil já pegou deles e nós já fizemos do nosso jeito, entendeu? E aqui já fica meio “goianês”... Então tudo vem de uma grande matriz muito rica. Mas a essência não se perde. Você ouve a batida do rap aqui, ouve lá na Arábia, ouve lá na Alemanha... Você sabe que é rap. Você fala: pô, isso é o rap!

Difundindo-se pelo mundo, o rap chegou ao Brasil e a Goiânia, trazendo consigo as hibridações originais, que, a partir dos novos contatos culturais, geraram outros processos de hibridação que resultaram em novas práticas e em características diferenciadas e específicas. Como previsto no projeto de pesquisa, o levantamento das características de gêneros afro-americanos precedentes ao rap (realizado no primeiro capítulo), bem como a análise dos processos de hibridação, das matrizes e dos elementos culturais já imbricados no rap antes de sua chegada a Goiânia, auxiliaram no cumprimento do quarto objetivo específico proposto: investigar a presença de elementos da cultura local incorporados ao rap produzido em Goiânia e Aparecida de Goiânia.

A análise das músicas contemplou também os aspectos subjetivos e extramusicais, apreendendo os processos de construção simbólica postos nessas composições. Constatou-se que grupos de rap de Goiânia elegeram elementos tidos como representativos da cultura local como a viola, a catira e o sotaque para comporem uma identidade goiana unificada e coerente em suas produções.

A reflexão sobre as batalhas de rap demonstrou a utilização de recursos de improvisação já consagrados em outros gêneros e práticas musicais. Averiguou também a reelaboração de conceitos herdados das matrizes africanas, caribenhas e afro-americanas, a exemplo da concepção do pulso como linha-guia para o canto falado e do uso de bases instrumentais dos ídolos do rap nacional e internacional como uma espécie de citação musical que reflete um sentimento de identificação.

O reconhecimento das batalhas de rap de Goiânia e de Aparecida de Goiânia como “lutas de representação” apreende essas disputas como formas de sublimação da violência física

direta, em que as representações expressas nos versos de rap são como armas por meio das quais os coletivos – que se estruturam, principalmente, a partir de divisões dentro do território urbano – se fazem perceber e constituem suas identidades.

A partir das análises musicais realizadas, verificou-se a existência de elementos de representação e afirmação identitária no rap produzido em Goiânia e em Aparecida de Goiânia. Observou-se também o fenômeno da identidade fragmentada e da representação de múltiplas identidades ou das identidades móveis, características da sociedade pós-moderna, tal qual Hall (2006, p.12-13) definiu ao afirmar que “esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

No material musical investigado, notou-se a representação da identidade periférica e/ou marginal como elemento central, presente nas composições dos grupos de rap e nas batalhas de MC. Constatou-se também que essa identidade periférica é permeada por outras formas de identificação, que surgem como elementos transversais, compondo uma estrutura de identidades múltiplas ou multifacetadas. Assim, na produção de rap de Goiânia e Aparecida de Goiânia foram identificadas representações das seguintes identidades: identidade periférica, identidade negra ou afrodescendente, identidade goiana e identidade de bairro ou região dentro da área metropolitana.

Uma vez que a identidade central retratada no rap estudado em Goiânia e em Aparecida é a identidade periférica ou marginal, percebeu-se, na produção de rap goiana, a ressignificação do gueto norte-americano e a perpetuação dos ideais formulados a partir do violento processo de exclusão socioterritorial (tratados no primeiro capítulo deste trabalho). Assim, as ressignificações demonstram que fazer rap não é simplesmente reproduzir impensadamente um modelo norte-americano. É reconhecer o fato de que a realidade do jovem negro que habita o Bronx ou o Harlem, em Nova Iorque, não é tão diferente da realidade de um jovem morador de Capão Redondo (na cidade de São Paulo), da Ceilândia (no Distrito Federal), da Favela da Rocinha (no Rio de Janeiro) ou do Setor Nova Cidade (em Aparecida de Goiânia).

Relacionando o pensamento acima à verificação de hibridações musicais envolvendo a cultura local, constata-se que produções como as dos grupos Trilokos e Testemunha Ocular são exceções em meio à grande quantidade de grupos que atuam em Goiânia e em Aparecida de Goiânia produzindo raps que, apesar de representarem um sentimento de identidade goiana no

conteúdo das letras, não sentem necessidade de realizar hibridações com elementos musicais estereotipados como representativos da cultura local. Nem por isso esses grupos devem ser rotulados como sem personalidade ou sem identidade, dado que a reprodução (ou melhor, reelaboração) de padrões sonoros do rap americano também expressa formas de identificação. Assim, a identidade sonora do rap americano não corresponderia também à identidade sonora compartilhada por muitos dos *rappers* goianos?

Muitas vezes não há necessidade de buscar a identificação em elementos locais, pois a globalização, aliada às formas de domínio cultural norte-americano (por mais questionáveis, imperialistas e vorazes que sejam), faz com que goianos se identifiquem também com a cultura estadunidense, mesmo que ressignifiquem elementos e práticas dessa cultura à sua maneira, conforme a sua realidade. Se há identificação, há sentimento de pertencimento. O rap, ainda que não hibridado a elementos goianos, ainda que com aspecto “americanizado”, tornou-se também a cultura goiana, assim como a cultura dos catireiros e como o toque da viola.

Ante todo o exposto, conclui-se que as formas de representação do rap levam à ocupação dos centros urbanos, buscando visibilidade e configurando-se como estratégia de luta por reconhecimento e pertencimento social. A pesquisa realizada em Goiânia e em Aparecida de Goiânia mostrou a natureza originariamente híbrida desse gênero em diálogo com aspectos culturais regionais, bem como o importante papel dessa prática cultural na construção da identidade coletiva dos *rappers* goianos. Assim, constata-se que estes *rappers* traduzem em suas configurações e em suas produções musicais um sentimento de identificação com a cidade ou mesmo com a comunidade/bairro em que moram.

Conclui-se ainda que o rap atua como mediador das representações de poder vivenciadas por jovens que habitam regiões periféricas de Goiânia e de Aparecida de Goiânia. Os elementos de representação são utilizados para demarcar e reforçar as diferenças e fronteiras existentes entre um bairro e outro, entre um grupo e outro. Porém, em uma visão macro, os grupos revelam semelhanças expressas pela valorização da identidade goiana, pela proclamação do orgulho negro (em muitos casos) e pelo sentimento de pertencimento a um território urbano marginalizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Elaine N. de. *Rap e educação, rap é educação*. Vários autores/ Elaine Nunes de Andrade (org.). São Paulo: Summus, 1999.

ARAÚJO, Alceu M. *Folclore Nacional: volume II – Danças Recreação Música*. 2. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.

ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo: Conrad, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAMBAATAA, Afrika. Entrevista concedida à Zulu Nation Brasil (maio, 2007). Retirada de: <www.afroeducacao.com.br>. Acesso em outubro de 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *O poder simbólico*. 15 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.

BURNIM, Mellonee V.; MAULTSBY, Portia K. (orgs). *African American music: an introduction*. Nova York e Londres: Routledge, 2006.

CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

CASCUDO, Luís C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CASTELLS, Manuel. *O Poder da Identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. *O Mundo como Representação. Estudos Avançados*. São Paulo. 11(5), p. 173-191, 1991.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

DUTRA, Juliana Noronha. *Rap: identidade local e resistência global*. São Paulo, UNESP, 2007. Dissertação de Mestrado em Música apresentada ao Instituto de Artes.

FERRARA, Lawrence. *Phenomenology as a Tool for Musical Analysis*. In: The Musical Quarterly. Volume LXX. n.3. Nova Iorque: Schirmer, 1984.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOHN, Maria da Glória. *Movimentos Sociais no Início do Século XXI*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

GUIMARÃES, Maria E. *Globalização e as Novas Identidades: o exemplo do rap. Perspectivas*, São Paulo, v.31, p.169-186, jan./jun. 2007.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2.ed. 2005.

_____. (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HOBBSAWM, Eric. J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

IANI, Octavio. *A Sociedade Global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

KATZ, Mark. *Capturing Sound: how technology has changed music*. Los Angeles: University of California Press, 2010.

KEYES, Cheryl L. *Rap Music and Street Consciousness*. Chicago: University of Illinois, 2002.

LARA, Arthur H. *Grafite: arte urbana em movimento*. São Paulo, USP, 1996. Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MARQUES, Gustavo. S. *O Som que Vem das Ruas: cultura hip-hop e música rap no duelo de MCs*. Belo Horizonte, UFMG, 2013. Dissertação apresentada à Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

MARTINS, Rosana. *Hip-Hop: o estilo que ninguém segura*. Santo André: ESETec Editores Associados, 2005.

MAULTSBY, Portia K. *Soul*. In: MAULTSBY, Portia K.; BURNIM, Mellonee (Org.). *African American music: an introduction*. Nova York e Londres: Routledge, 2006. p.271-291.

_____. *Funk*. In: MAULTSBY, Portia K.; BURNIM, Mellonee (Org.). *African American music: an introduction*. Nova York e Londres: Routledge, 2006. p.293-314.

MC GREW, Anthony G.; LEWIS, Paul. *Global Politics: Globalization and the Nation-State*. Ed. Wiley, 1992.

MUGGIATI, Roberto. *Blues: da lama à fama*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

NORFLEET, Dawn M. *Hip-Hop and Rap*. In: MAULTSBY, Portia K.; BURNIM, Mellonee (Org.). *African American music: an introduction*. Nova York e Londres: Routledge, 2006. p.353-389.

OLÁRIA, Vânia. *Hip-hop: arte-vida-trabalho e experiência docente*. Goiânia: Editora UFG, 2012.

PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

RIBEIRO, Rita A. C. *Identidade e Resistência no Urbano: o quarteirão do soul em Belo Horizonte*. Belo Horizonte, UFMG, 2008. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais.

ROSE, Tricia. *Black Noise: rap music and black culture in contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

SANDIE, Stanley (Ed). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2008.

SANTOS, Rosana A. M. *O Estilo que Ninguém Segura. Mano é Mano! Boy é Boy! Boy é Mano? Mano é Mano?*. São Paulo, USP, 2002. Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

SANTOS, Sandra M. P; SANTOS, J. L. *Relação de Gênero no cenário do rap no Brasil: mulheres negras e brancas*. In: Colóquio Internacional Culturas Jovens/Afro Brasil América: encontros e desencontros. São Paulo, 2013. v. Scielo. p. 1-12.

SILVA, Adriano B. *Luta de classe e tensão racial na palavra dos manos: uma análise sócio-histórica da formação do rap como gênero do discurso*. Campinas, Unicamp, 2010. Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas.

SILVA, José C. G. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Campinas, Unicamp, 1998. Tese de doutorado em Ciências Sociais apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

SILVEIRA, Henrique I. J. *Colagem Musical na Música Eletrônica Experimental*. São Paulo, USP, 2012. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

SOUZA, Ana G. R. *Paisagem Sonora da Paixão Vilaboense (século XIX)*. *Revista Hodie*, Goiânia, v.8, n.2, p.35-52, 2008.

VANOYE, Francis. *Usos da Linguagem. Problemas e técnicas na produção oral e escrita*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

WACQUANT, Loïc. *Que é um Gueto?* Construindo um conceito sociológico. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n.23, p.155-164, nov. 2004.

_____. *As Duas Faces do Gueto*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ARQUIVO SOCIAL. *Periferia lado meu*, CD, *Legião do rap* (Goiânia, 1999, independente).

Beat Street. Dir. Stan Lathan, Estados Unidos, Orion Pictures, 1984.

BLACK CIA., *A volta*, disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=TPGTaB6-Bwg>> (Goiânia, 2014, independente).

Breakin. Dir. Joel Silberg. Estados Unidos, Golan-Globus Productions, 1984.

COW COW DAVENPORT. *Jim Crow Blues* (Chicago, 1927, Paramount).

EPICENTRO. *Fazer valer*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LXvXuXDfJbE>> (Aparecida de Goiânia, 2014, independente).

GASPER. *Só na disposição*, CD, *A cor do futuro* (Goiânia, 2014, independente).

Hip-Hop em Goiás. Dir. Rosa Berardo, Brasil, 2008.

JAMES BROWN. *Say it loud – I'm black and I'm proud* (Los Angeles, 1968, King Records).

MAGGIE JONES. *Northbound Blues*. (Nova Iorque, 1925, Columbia Records).

MENTES CONSCIENTES. *Cai pra dentro*, CD, *Legião do rap* (Goiânia, 1999, independente).

MUNDIAL BLACK. *Goiânia periferia*, CD, *Legião do rap* (Goiânia, 1999, independente).

Nordeste: Cordel, Repente, Canção. Dir. Tânia Quaresma, Brasil, 1975.

NORTON. *Nunca mais*, CD, *Legião do rap* (Goiânia, 1999, independente).

Nos tempos da São Bento. Dir. Guilherme Botelho, Brasil, 2010.

RACIONAIS MC's. *Periferia é periferia*, CD *Sobrevivendo no inferno* (São Paulo, 1997, Cosa Nostra).

RADICAIS MC's. *Boba malandragem*, CD, *Legião do rap* (Goiânia, 1999, independente).

RELATOS DA LESTE. *Zona leste em casa*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=24uLd7DOcM0>> (Goiânia, 2012, independente).

TESTEMUNHA OCULAR. *Apruma-te*, CD, *Apruma-te* (Goiânia, 2007, independente).

_____. *Catirando*, CD, *Apruma-te* (Goiânia, 2007, independente).

_____. *Hip-hop notizado*, CD, *Apruma-te* (Goiânia, 2007, independente).

_____. *Morena faceira*, CD, *Apruma-te* (Goiânia, 2007, independente).

_____. *Nossa cidade*, CD, *Apruma-te* (Goiânia, 2007, independente).

_____. *Rimadores pequizeiros*, CD, *Frutos da rua* (Goiânia, 2003, independente).

TRILOKOS. *Rap do Divino* (Goiânia, 2014, independente).

UNIÃO RACIAL. *Jogo da morte*, CD, *Legião do rap* (Goiânia, 1999, independente).

Wild Style. Dir. Charlie Ahearn, Estados Unidos, 1983.

APÊNDICE A - FAIXAS DO DVD DE EXEMPLIFICAÇÕES AUDIOVISUAIS

CAPÍTULO 1:

- Faixa 1 - Prison Songs (Early in the morning)
- Faixa 2 - Jim Crow Blues - Leadbelly
- Faixa 3 - Canned Heat Blues - Tommy Johnson
- Faixa 4 - Thank You - Sly & the Family Stone
- Faixa 5 - Say it Loud - James Brown

CAPÍTULO 2:

- Faixa 1 - Roots and Culture - Shabba Ranks
- Faixa 2 - Pierrot Lunaire - Opus 21 de Arnold Schoenberg
- Faixa 3 - Nordeste: Cordel, Repente, Canção (trecho do documentário)
- Faixa 4 - The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel - Grandmaster Flash
- Faixa 5 - Imaginary Landscape N.1 - John Cage
- Faixa 6 - Imaginary Landscape N.5 - John Cage
- Faixa 7 - Collage N.1 (Blue Suede) - James Tenney
- Faixa 8 - Pandora's Box - Christian Marclay

CAPÍTULO 3:

- Faixa 1 - Rapper's Delight - The Sugarhill Gang
- Faixa 2 - The Message - Grandmaster Flash and the Furious Five
- Faixa 3 - Planet Rock - Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force
- Faixa 4 - Looking for the Perfect Beat - Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force
- Faixa 5 - Fight the Power - Public Enemy
- Faixa 6 - Paid in Full - Eric B. & Rakim
- Faixa 7 - Fuck tha Police - N.W.A.
- Faixa 8 - A Ousadia do Rap (coletânea completa) - Equipe Kaskata's
- Faixa 9 - Hip-Hop Cultura de Rua (coletânea completa) - Gravadora Eldorado
- Faixa 10 - Diário de um Detento - Racionais MC's
- Faixa 11 - Pule ou Empurre - R.P.W.
- Faixa 12 - Rapinbolada - Z'África Brasil
- Faixa 13 - Norte Nordeste Me Veste - RAPadura Xique-Chico
- Faixa 14 - Eju Orendive - Brô MC's
- Faixa 15 - Qual é - Marcelo D2
- Faixa 16 - Cai pra Dentro - Mentos Conscientes (faixa da coletânea Legião do Rap)

CAPÍTULO 4:

- Faixa 1 - Rap do Divino - Trilokos
- Faixa 2 - Hip-Hop Notizado - Testemunha Ocular
- Faixa 3 - Morena Faceira - Testemunha Ocular
- Faixa 4 - Nossa Cidade - Testemunha Ocular
- Faixa 5 - Catirando - Testemunha Ocular
- Faixa 6 - Rimadores Pequizeiros - Testemunha Ocular
- Faixa 7 - Batalha do Museu - Camargão x Dudu

APÊNDICE B - RELAÇÃO DE MC'S E GRUPOS DE RAP DE GOIÂNIA E APARECIDA DE GOIÂNIA

GOIÂNIA

1 - 8 MILIMETROS
2 - A BASE
3 - A TROPA H2
4 - ARCANJOS MC'S
5 - BANCA VMG
6 - BLACKCIA
7 - BOCA SECA
8 - BRANCO TIPO A
9 - CALANGO NEGRO
10 - CRIOLO G1
11 - DVOLT
12 - DJ FOX
13 - ÊNFASE 3
14 - F. Z. N.
15 - FABIANO LIMA
16 - FAROESTE
17 - GASPER
18 - GOIÂNIA GANGSTA
19 - HOZTIL
20 - ISAAC METANÓIA
21 - IVO MAMONA
22 - KAFÉ "VMG"
23 - LETHAL
24 - LIPPE C
25 - LULU MONAMOUR
26 - MANO B.L.

27 - MANO CDJ
28 - NAPALM
29 - NOVO PROCEDER
30 - O.C.R.
31 - P. A.
32 - POSSE Z.O.
33 - PRINCÍPIO ATIVO
34 - RAÇA ELEITA
35 - RELATOS DA LESTE
36 - RENACHONG
37 - RENEDY
38 - SÃ CONSCIÊNCIA
39 - SLARKY
40 - SOLDADOS SUBURBANOS
41 - TATI RIBEIRO
42 - TRILOKOS
43 - U PLANO
44 - U SERVOS
45 - U-DÍZIMO
46 - VERBO REALISTA

APARECIDA DE GOIÂNIA

1 - ALL STAR
2 - C.L. A POSSE
3 - CONSCIÊNCIA PERIFÉRICA
4 - DESARME
5 - DUDU
6 - ENVOLVIDOS
7 - EPICENTRO
8 - FACE A FACE

9 - FAMÍLIA GUETO
10 - FAMÍLIA REVOLUÇÃO
11 - HELIÃO
12 - INPELE
13 - MUSGUETO
14 - POBRE LOKO
15 - RAJADA DE RACIOCÍNIO
16 - REALIDADE PERIFÉRICA
17 - VERSO 12
18 - VISÃO CRUEL
19 - XEKY MATE

APÊNDICE C - ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

MODELO 1: ENTREVISTA REALIZADA COM GRUPOS DE RAP QUE HIBRIDARAM ELEMENTOS MÚSICAIS LOCAIS EM SUA PRODUÇÃO

- 1 - Por que a necessidade de falar da sua cidade (ou estado)?
- 2 - Para você, o que representa misturar o som da viola (ou catira) ao rap?
- 3 - Você teve essas referências musicais regionais na sua formação e vivência em Goiânia?
- 4 - Para você, o que é ser goiano?
- 5 - Você consegue perceber características específicas do rap produzido em Goiânia?
- 6 - Você acha que o regionalismo deveria ser mais trabalhado no rap de Goiânia?
- 7 - Você expressa sua identidade por meio do rap?
- 8 - Como o rap goiano é visto no cenário nacional?
- 9 - O rap produzido em Goiânia tende a seguir um único estilo ou existem grupos de diferentes estilos? (Quais são eles?)
- 10 - Como você vê a relação musical entre o DJ e o MC?
- 11 - Como ocorre o processo composicional de um rap?
- 12 - Você considera o rap como um gênero musical pertencente à cultura negra ou afrodescendente?
- 13 - Quando ocorrem apresentações públicas, são realizados ensaios que definem como as músicas serão interpretadas pelo DJ e pelo MC?
- 14 - Como ocorre a improvisação do DJ e/ou do MC durante uma apresentação de rap?
- 15 - Qual o lugar ocupado pelo rap na sociedade?

PARTE ESPECÍFICA – GRUPO TRILOKOS

- 1 - A viola da música *Rap do Divino* foi gravada em estúdio ou sampleada?
- 2 - O violão da música *Rap do Divino* foi gravado em estúdio ou sampleado?
- 3 - Quem escreveu a letra deste rap? De onde vem a inspiração e as informações para esta letra?
- 4 - Qual a origem do refrão desta música? Ele é inspirado em algum canto dos romeiros?
- 5 - Houve a intenção do vocalista, durante o refrão, tentar reproduzir o timbre de voz “característico” do canto dos romeiros?
- 6 - Por que escrever sobre a romaria e sobre o romeiro?
- 7 - Você teve referências da romaria e das festas do Divino na sua vivência e formação?
- 8 - Você se identifica com a figura do romeiro devoto?
- 9 - Você vê alguma semelhança entre os romeiros e os *rappers* ou integrantes do movimento hip-hop?

PARTE ESPECÍFICA – GRUPO TESTEMUNHA OCULAR

- 1 - Por que a escolha do estilo de rap “bate-cabeça”?
- 2 - Por que a necessidade de falar da sua cidade?
- 3 - Você teve essas referências musicais (de viola, catira, berrante etc.) na sua formação e vivência?

MODELO 2: ENTREVISTA REALIZADA COM PARTICIPANTES E ORGANIZADORES DAS BATALHAS DE RAP “RIMANAÇÃO” (APARECIDA DE GOIÂNIA) E “REDENCITY” (GOIÂNIA)

- 1 - Como surgiu o interesse em participar de batalhas de rap?
- 2 - Como surgiu a ideia de criar o evento de batalhas?
- 3 - Vocês participam de outras batalhas além desta (Rimanação ou Redencity)?
- 4 - Qual a diferença de quando vocês batalham aqui (Rimanação ou Redencity) e quando batalham em outros lugares?
- 5 - Nas batalhas existe uma rivalidade entre os bairros?
- 6 - Nas batalhas existe uma rivalidade entre Goiânia e Aparecida de Goiânia?
- 7 - Como os participantes de fora (de outras cidades ou integrantes de outros coletivos de batalhas) são recebidos no evento?
- 8 - Quando vocês batalham, quem vocês estão representando?
- 9 - Como vocês veem a relação entre o improviso e a batida/base?
- 10 - Os participantes desta batalha costumam vir de quais bairros/cidades?
- 11 - Como vocês são recebidos nas outras batalhas?
- 12 - Vocês percebem ou sentem alguma diferença de quando vocês participam da batalha aqui e quando vocês vão pra outras batalhas?
- 13 - Vocês ficam mais confiantes quando estão em grupo? Quando estão inseridos no grupo (Rimanação ou Redencity)?
- 14 - Como vocês se sentem quando um colega da sua quebrada está batalhando?
- 15 - Como ocorre o processo de improviso, de onde surgem tantas ideias?
- 16 - A rivalidade fica apenas nas batalhas ou extrapola para a “vida real”?
- 17 - Qual a importância de vencer uma batalha?

APÊNDICE D - SUJEITOS ENTREVISTADOS

- 1 - Black Man – Integrante do movimento hip-hop de Goiânia (*b-boy* e *rapper*)
- 2 - Chaulin – Integrante do coletivo Rimanação
- 3 - DJ Fox – Integrante do movimento hip-hop de Goiânia (Dj e produtor de vídeo)
- 4 - Elbin – Integrante do grupo Trilokos
- 5 - Helião – Integrante do coletivo Rimanação
- 6 - Herlan – Integrante do coletivo Redencity
- 7 - Lethal – Ex-integrante do grupo Testemunha Ocular
- 8 - Mondrongo - Integrante do coletivo Rimanação
- 9 - Samuel - Integrante do coletivo Rimanação