

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

MAURÍCIO MONTEIRO DE MENEZES

AS BATALHAS DO RAP RJ

de rolé pelas narrativas da cultura de rua



2018

As Batalhas do Rap RJ
de rolé pelas narrativas da cultura de rua

Maurício Monteiro de Menezes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre.

Banca Examinadora

Profa.Dra. Rôssi Alves Gonçalves (UFF)

Prof. Dr Marildo Nercolini (UFF)

Profa.Dra Érica Peçanha (USP)

Prof. Dr. Leonardo De Marchi (UERJ)

Agradecimentos:

À minha família: especialmente minha mãe Maria Luiza, meu pai Paulo Ricardo e meus avós Ayala e Sady: pelo apoio, carinho e por sempre terem me incentivado aos estudos;

ao meu grande amor e companheira Catu Rizo, que tanto me ensinou sobre o caminhar nestes 3 anos de poesia, aventura e cotidiano ao meu lado,

ao PPCULT pela oportunidade, pelo aprendizado e pelo engajamento por uma Universidade mais plural e Interdisciplinar,

À minha orientadora Rossi Alves, por me incentivar tanto no role quanto na escrita e por ser tão sagaz, parceira e competente,

ao meu irmão Edgard pela inspiração e pela alegria,

aos meus queridos amigos Ernesto e Raissa, pelo aprendizado, pelo amor e por fazer de casa um aconchego especial,

ao meu irmão de alma e parceiro de rap, MG por compartilhar tanto role, versos e história na cidade e no mundão,

aos meus queridos amigos Kenzo, Stefan, Portela e Taina por me apoiarem durante o processo, por me acolherem em suas casas, por serem essenciais e pelos mais de 15 anos de amizade,

ao bonde do Taclassi, especialmente Dan, Correia e Mateuzin, pela parceria na rua e na rima,

a minha querida rapeize, bonde do cp2, por sempre estarem comigo compartilhando ideia e gargalhada,

ao bonde da monde, especialmente Gabriel Marinho que tanto me ensinou sobre música e cultura urbana,

aos amigos e amigas incríveis que fiz no PPCULT, bonde bolado de 2016, com quem muito aprendi,

a Marildo, Ana Enne e Denis de Moraes que durante a graduação me inspiraram com a força do pensamento crítico e criativo,

a todo mundo da cultura hip hop que participou desta pesquisa, um salve especial para Roda de Vila Isabel, Betin, Thiago Pombal, Don negrone, MC Xandy, Negra Re, Arthur Moura e Julio do Terreirão,

muito obrigado pelas contribuições.

Resumo:

Esta pesquisa se volta ao estudo e ao entendimento do imaginário do rap carioca. Enquanto MC e pesquisador, costuro discussões em torno das práticas narrativas e das práticas de ocupação de rua do rap no Rio de Janeiro. A partir da circulação pela cena de rua do hip hop, minha pesquisa se enviesa pelo fogo do dissenso entre as possibilidades de entender quais batalhas o rap enfrenta na cidade. Pelo o quê o rap batalha? Pensando o artista e o produtor cultural do rap enquanto um novo tipo de trabalhador e a escrita do rap como prática de invenção de cidade, este estudo se debruça na multiplicidade de significados que atravessa a cultura de rua. Se o rap em suas ocupações é caracterizado sobretudo pela batalha de rima entre os MCs, busco aqui compreender as batalhas por trás das batalhas.

palavras-chave: rap, cidade, batalha, memória, precarização, Rio de Janeiro

Abstract:

This research turns to the study and understanding of the carioca rap imagery. While MC and researcher, I draw discussions around the narrative practices and practices of street occupation of rap in Rio de Janeiro. From circulation through the street scene of hip hop, my research gets dispelled by the fire of dissent among the possibilities of understanding which battles rap faces in the city. What does rap fight for? Thinking of rap writing as a practice of invention of the city, this study focuses on the multiplicity of meanings that cross the street culture. If rap in its occupations is characterized above all by the battle of rhyme among MCs, I seek here to understand the battles behind the battles.

keyword: rap, city, battle, memory, precariousness, Rio de Janeiro

Lista de Ilustrações

Figura 1 – Lapa, 2007.	10
Figura 2 – Carta na Manga no Méier	14
Figura 3 –Matéria do OGLOBO sobre Roda de Petrópolis.....	16
Figura 4 – Fila XFACTOR, 2016.....	34
Figura 5 – Clipe MC OZ	45
Figura 6 – MC Sheep imagens do clipe	52
Figura 7 – MC Sheep imagens do clipe	52
Figura 8 – Reunião PL HIP HOP é RUA.....	55
Figura 9 – Marcela Lisboa reverberando sua poesia no mundo.	58
Figura 10 – Paul Gilroy	60
Figura 11- Bronx,1982... ..	62
Figura 12 – Mv BILL.....	69
Figura 13 – HIP HOP CONTRA O GOLPE.....	82
Figura 14 – Gráfico retirado do site Zona Suburbana.	83
Figura 15 – Clipe do Carta na Manga.	91
Figura 16 – Tabela das remoções do RJ	96
Figura 17 –Tabela racial RJ.....	98
Figura 18 – Roda de Vila Isabel.....	100
Figura 19 – Roda de Vila Isabel 2.....	101
Figura 20 – Slam das Minas.....	105
Figura 21- Clipe do rapper Ghetto... ..	110
Figura 22-LIGA RJ na Alerj	119

Prefácio do Autor

Assumir a batalha como um ponto de partida para um estudo é firmar uma premissa política de entendimento sobre a produção de saber. É entender a história da humanidade como uma história de batalhas cujas relações de força disputam o consenso de como as coisas são, de como as coisas foram e de como as coisas podem ser. A batalha é a disputa que articula a produção de mundo e realidade, seja pelo caminho da coerção, da sedução ou do convencimento. Penso que neste sentido, refletir a partir dela é enfrentar a concepção de que certas idéias são ideológicas e outras não, despindo os discursos para que encaremos a nudez de seus posicionamentos semânticos. A batalha, enquanto instrumento de explicitação da realidade, aciona a memória dos usos da produção de conhecimento. E é por este caminho que escolho responsabilizar minha honestidade intelectual enquanto pesquisador: não há conhecimento que esteja fixado em estado de imutabilidade. Onde há idéias, há disputas. E sempre existirá alguém para dizer o contrário.

Sumário

❖ Introdução...	9
• Apresentando a cena do Rap Carioca...	9
• Hip Hop na Academia	16
• Escrevendo entre o rap e os estudos culturais.....	22
• Roteiro da tese	25
1. A batalha pela subsistência.....	27
1.1 Artista-produtor-precariado.....	27
1.2 A precarização no Brasil Contemporâneo.....	37
1.3 O corre do rap independente	43
2. A batalha pela memória... ..	54
2.1 Entre reps e raps, versos e táticas de apropriação.....	54
2.2 O rap na mídia: novas vozes e novos significados.....	66
2.3 Hip Hop contra o Golpe	81
3. A batalha pela cidade.....	84
3.1 Cidade Contradição: Misturada e Segregada.	84
3.2 A poetica da cultura de roda e Malandragem.....	97
3.3 Reivindicando a rua como direito.....	109
❖ Conclusão.....	118
Bibliografia	123

Introdução

- **Do lado esquerdo: Mau du Carta¹ apresentando o rap carioca**

Ainda adolescente, me recordo do *Mc Marechal*² cantando *acapella* a música *Espírito Independente* na frente da Fundação Progresso, no momento em que fazíamos rodas de improviso do lado de fora da casa de shows. Se não me engano, era no ano de 2007, logo após a Batalha do Conhecimento, encontro de hip hop que acontecia no Espaço Cic (Centro de Interação de Circo), dentro da própria Fundação. Quando a batalha terminava, ficávamos em rodas, trocando idéia sobre música e sobre a cena que se construía. Firmando parcerias. Bebendo, fumando e treinando nosso rap.

Lembro do Marechal chegando de súbito, chamando a atenção para si. Abriu a porta do carro e convocou a galera com uma voz ressonante e imponente: *Família, som novo*. Sua presença fez com que todos ali parassem e prestassem atenção no seus versos. Aquela retórica poética vibrou no meu corpo e me fez confirmar comigo mesmo o poder de transformação da palavra.



Lapa, 2007. Figura 1

¹ Nome de Mc do Autor, que faz parte do grupo Carta na Manga

² Mc Marechal é um famoso Mc de Niterói, ex integrante do grupo de rap Quinto andar, um dos primeiros grupos independentes (sem grande gravadora) do Rio a fazer sucesso na internet. Marechal é notoriamente reconhecido por sua habilidade de improviso e por organizar eventos de hip hop como a Batalha do Conhecimento, formato de batalha em que os mcs duelam a partir de temas propostos pela platéia. Ao longo de sua carreira, o artista vem se construindo pelo mito de um disco que nunca é lançado, e que todos aguardam desde 2007 quando começou a cantar ao vivo a música Espírito Independente.

Boa parte da minha formação intelectual na juventude foi construída pelos Cds dos Racionais, Planet Hemp e Gabriel o Pensador. Porém, naquele dia eu me vi de fato muito perto do rap enquanto expressão cultural. Não estava ali apenas enquanto um consumidor distanciado pela hierarquia estabelecida entre artista e público. Eu estava ao lado de Mcs de diversos cantos da cidade e da região fluminense, Zona Norte, Zona Oeste, Zona Sul, Baixada e Niterói) que também começavam a rimar. Presenciar o MC Marechal declamando versos tão afirmativos sobre ser independente, propagando a poesia dele como uma espécie de ideologia, me fez sentir parte de um movimento.

A Batalha do Conhecimento e o Reciclando Pensamentos eram dois eventos que aconteciam no mesmo espaço na Lapa, e que alternavam periodicamente na agenda da Fundação. A Batalha do Conhecimento tinha um modelo mais fixo, mobilizava mais pessoas (no caso centenas) e era organizado pelo MC Marechal. Geralmente, contava com a exibição de um filme ou de uma palestra. Rolavam debates, rodada de perguntas e a platéia era convocada para escrever em um quadro negro palavras que eram disparadas pelas discussões. Antes das palavras serem escritas, os MCs se inscreviam e organizava-se um campeonato. Os duelos então se realizavam pela capacidade dos MCS improvisarem em cima dos temas. Já o Reciclando Pensamentos, organizado pelo Coletivo Comando Selva³ se dava também através de debates e filmes, mas as batalhas abriam espaço para experimentações e formatos propostos pelos artistas e pelo público. O quórum menor e a dinâmica horizontal e experimental encorajava os MCs iniciantes. Eu, por exemplo, peguei no microfone pela primeira vez no Reciclando. Dois anos depois, em 2009, eu formaria com meu amigo MG, que também frequentava os eventos no CIC ao meu lado, o grupo Carta na Manga⁴, nosso trabalho artístico autoral.

A Batalha do Conhecimento e o Reciclando Pensamentos surgiam para repensar o formato dos duelos e para desvincular a violência do processo criativo das batalhas de sangue, que se dão através da peleja poética, na qual um MC tem que provocar o outro para vencer. No Rio, antes da Batalha do Conhecimento e do Reciclando, já existia a Tradicional Batalha do

³ Comando selva é um coletivo urbano de diversas frentes de atuação formados por MCs como MV Hemp, Drope Ejc, Rico, Bocão, Muleka XIII, que mobiliza intervenções poéticas e culturais pela cidade e pelo mundo. O Reciclando Pensamentos era um projeto sobretudo encabeçado pelo Mv Hemp e pelo Dropê EJC.

⁴ Grupo de rap carioca formado pelos Mcs Mau du Carta e MG. Conheça nosso álbum 365 carnaval em parceria com o produtor musical Gabriel Marinho. [Youtube.com/cartanamangarap](https://www.youtube.com/cartanamangarap)

Real e a Liga dos MCs, batalhas de sangue onde os primeiros freestyleiros⁵ da cidade fizeram nome e alcançaram fama no Youtube. Quando ia para Batalha do Conhecimento, ficava admirado com a possibilidade de ver Mcs como Mc Beleza, Negra Rê, Gil Metralha e Mc Sheep rimarem, pois já os conhecia através da internet e dos vídeos da Batalha do Real e da Liga dos Mcs.

Essas lembranças me trazem a reflexão de que as rodas começaram como um momento informal de socialização inscrito no contexto maior dos eventos mais organizados, como eram estes dentro da Fundação. Os iniciantes se arriscavam nas rodas que se formavam do lado de fora como um treinamento antes de se inscrever na batalha de microfone e nelas os Mcs mais experientes se aproximavam.

Em 2009, o CIC fechou as portas para os eventos de rap e todos ficaram carentes de um espaço comum de trocas, ao passo que o cenário se revelava cada vez mais florescente e em cada lugar ouvia-se sobre um novo grupo surgindo e se publicando no Youtube. Consequentemente, o freestyle começava a se disseminar como uma prática forte na juventude e o nicho cultural em torno do rap crescia vertiginosamente. Dropê, em uma entrevista, explica como iniciou a transição para o cenário das rodas em uma conjuntura que demandava uma nova proposta para atender uma cena em constante ascensão:

Ficamos órfãos e a galera cobrando. Sempre tivemos a preocupação de o rap só ficar na Lapa, porque a Lapa é o lugar da diversidade cultural e falar que a Lapa é do rap é um tiro no pé. Ficávamos na porta da fundição fazendo freestyle, até que fizemos um flyer e convocamos a galera. Sem nada, na rua, no gogó, no beatbox até quando aguentava e alguém botava o celular com batida. Começou a colar os moleques de Botafogo, Manguinhos, Niterói, já do CIC. Mostramos que era a coisa simples de fazer, eles já se encontravam pra rimar só não tinham a proposta da roda de rima. Colocamos esse conceitos, e dois meses depois estava rolando cinco fixas, cada uma num dia da semana. Niterói, Botafogo, São Cristóvão, que está em Manguinhos, Freguesia, que é chamada de Quarta Under, Bangu da galera do grupo Alta Conseqüência. Percebi que era um circuito, tá ligado? Ai veio a sigla Circuito Carioca de Ritmo e Poesia (site Brasil247⁶)

Se durante os anos 90 e início dos anos 2000 a cultura hip hop no Rio de Janeiro se centralizava em poucas localidades, como por exemplo , Lapa e Madureira, as rodas culturais de rap possibilitaram a ampliação da circulação do hip hop na cidade. Aliás, uma das discussões que vai ser costurada mais a frente, e desde já vou deixando um rastro: o que

⁵ freestyle é o nome que se atribui às práticas de improviso no rap. A palavra é importada do dialeto norte americano da cultura hip hop

⁶<https://www.brasil247.com/pt/247/favela247/137999/Drop%C3%AA-fala-sobre-o-Circuito-Carioca-de-Rimas.htm>

vivenciamos hoje com as rodas reelabora o sentido do que tradicionalmente chamam de hip hop. Apesar do rap ser uma linguagem inscrita dentro deste universo maior compreendido pelos elementos (Mc, DJ, break, graffiti...), no Rio, ele se desenvolve enquanto uma prática que ganha autonomia para ser pensada dentro de suas especificidades, sem estar necessariamente articulado com outros elementos da cultura que se processou nos guetos nova iorquinos. Não é de interesse da minha pesquisa portanto, se colocar no lugar de propriedade para definir um número de elementos para o hip hop. Tampouco pretendo designar qual seria a organização de elementos adequada para fechar aspas sobre seu significado. Pelo contrário, eu me interessou pela batalha e pelo aumento e abertura deste espaço de aspas.

Durante os últimos sete anos, vivenciamos a configuração de um circuito de rodas de rap que ocupam semanalmente as praças de diversos bairros da cidade. Este cenário cultural está sendo fundamental para formar uma geração de artistas de rua, mobilizando milhares de jovens de classes sociais distintas, além de fomentar a profissionalização de MCS da cena do rap carioca que se articulam na tentativa de desenvolver um mercado independente.

Os encontros são noturnos, costumam durar cerca de quatro horas e atualmente se caracterizam pela apresentação de shows e de batalhas de rima de improviso. Geralmente, participar de uma roda é estar dentro de um espaço de boemia. Na praça, os rimadores se misturam com trabalhadores ambulantes, informais e com os moradores da comunidade local. Em sua grande maioria o público é composto por uma juventude predominantemente masculina situada entre a adolescência e início da vida adulta. As rodas se apoiam em uma prática de ocupação do espaço público cada vez mais estruturada e inclusive já ganhou reconhecimento burocrático através de decretos e políticas públicas de editais durante a gestão pública do prefeito Eduardo Paes, além de projetos de leis no âmbito do município e do Estado, que foram aprovados recentemente legitimando o hip hop como patrimônio imaterial do Estado do Rio de Janeiro.

No entanto, mesmo com os decretos de reconhecimento e com a solicitação documentos de “nada opor”, os eventos continuam esbarrando em problemas com o aparelho repressivo da Guarda Municipal e da Polícia Militar, que frequentemente inviabilizam os encontros. Hoje, na atual gestão do prefeito Crivella e do governador Pezão, boa parte das rodas se encontra inativa devida à falta de renovação dos documentos e ao desinteresse pelo diálogo.

A todo momento surge uma nova roda ou um evento de batalha de rua (vale ressaltar que o modelo de ocupação das praças pelo formato das batalhas de rima tem se disseminado por todo o Brasil). Hoje, no Estado do Rio de Janeiro já foram mapeadas quase 200 rodas, contudo, por conta da situação de fragilidade em relação a ocupação dos espaços públicos, articuladores culturais das rodas tentam se organizar enquanto rede ou movimento.

O CCRP, Circuito Carioca de Ritmo e Poesia, foi a primeira rede que atribuiu ao movimento de rodas a idéia de circuito. Inicialmente teve a intenção de instrumentalizar os organizadores de rodas na disputa pelo espaço artístico nas praças do Rio de Janeiro (ALVES, 2013). No entanto, nas tentativas de compreender quem de fato participava e como se dava esta rede, sempre tive dificuldades de acessar clareza nas respostas. Irei durante a dissertação, traçar um pouco do seu desenvolvimento e da sua importância para a nova conjuntura.

Nos últimos dois anos, surgiu uma nova articulação e organização do circuito com o projeto chamado Liga das Rodas Culturais da Zona Oeste, que desencadeou em um projeto ainda maior, a Liga de Rodas RJ, abarcando o Estado do Rio de Janeiro. Iremos tratar de sua atuação no capítulo Batalha pela Cidade, através do diálogo com seu idealizador, Júlio que organiza a Roda Cultural do Terreirão.

A construção da ideia de um circuito de rodas se sustenta substancialmente no crescimento da cena do rap carioca. A cena que me refiro trata-se de uma geografia que é vivida e que abarca tanto o espaço físico na cidade, que compreende os eventos de rap em sua grande diversidade, como também um espaço virtual constituído pela produção midiática (músicas e vídeos) e discursiva das redes sociais e da internet. A cena configura portanto um lugar onde se vive o rap, onde os artistas e o público participam de um espaço de troca, circulação e produção articulados.



Carta na Manga no Méier. Figura 2

O desenvolvimento da cena do rap carioca acompanhou a mudança de formato da maior parte das rodas do circuito, que inicialmente era caracterizado pelas práticas acústicas de jam session, onde os Mcs se juntavam em roda em torno de um violão, de um cajon, beatbox e demais instrumentistas que chegassem para participar. Hoje, o mais comum é o modelo caracterizado pelas batalhas de rima intercaladas pelos shows com um mestre de cerimônia apresentando o evento e um DJ local tocando as músicas e os beats. Esse formato acaba sendo uma maneira de oferecer palco para os artistas iniciantes fazerem nome, circulando a cidade ao mesmo tempo em que parece estimular o profissionalismo, muito reivindicado por MCs e produtores. O organizador da Roda de Vila Isabel, Thiago Pombal (2015), comenta sobre a necessidade de profissionalização

Quando os moleques começaram, tinham até som mas não era tão bom. Então prezava mais os instrumentos do que o som mecânico. Isso nas primeiras, mas logo depois que começamos a colocar o som melhor, a galera já começou a não trazer mais os instrumentos, deu uma diminuída. Antes a galera gostava mais da batalha de conhecimento, depois começou a surgir batalha de sangue, dupla. Surgiram vários outros tipos de batalha, que mudaram a cara da roda. A dinâmica dos instrumentos durou 1 ano no máximo, mas depois que começou a ter alvará, a galera deu uma diminuída. O CCRP já tem há 5 anos, a gente tá tentando trazer de uns 3 anos pra cá o máximo de profissionalismo possível para que as rodas tenham um suporte legal, cresçam junto, na necessidade que todo mundo sentiu de profissionalizar, pra que não

fique só um movimento urbano de rodinha de rima. A gente quer vir com uns projetos de palestra, workshops, tudo pelo CCRP, pra dar uma instrução pra galera começar e às vezes nem sabe como fazer uma roda. (THIAGO, entrevista concedida ao autor em 2015)

Se por um lado a profissionalização é reivindicada, para muitos o rap também é uma linguagem que assume a marginalidade enquanto posicionamento político. Grande parte da juventude e dos MCs que frequentam e cantam nas rodas fazem uso e cantam o uso da maconha. A ocupação do espaço público pelas rodas de rap, então, se desenvolve nas divergências entre os atores sobre até que ponto se deve negociar ou reivindicar alguma coisa do Estado, já que este é visto como inimigo histórico da cultura de rua. E quando isto é feito, quais táticas são ou não legítimas. Quem detém representatividade o suficiente para falar em nome de uma movimentação tão ampla na cidade? Além disso, as rodas alternam sua visibilidade na grande mídia por produções de notícia que ora as reconhecem como atrativas para o calendário cultural da cidade e ora estigmatizam-nas, fazendo coro com setores conservadores da sociedade que enquadram o rap como uma prática que faz apologia ao uso de drogas.



Figura 3. Matéria do OGLOBO sobre a roda de Petrópolis.

Entre processos de marginalização e reconhecimento, enfrentamento e diálogos, resistência e competição, empreendedorismo e contestação, o rap carioca se faz de difícil entendimento. Assume a contradição e grita. Como muitos cantam, o rap joga. E sabota o jogo. Batalha pelas regras. Para compreendê-lo, há de saber caminhar pelos interstícios, pelos labirintos e pelos diversos nós da entrelaçada cultura de rua.

- **O hip hop na Academia: um balanço do que vem sendo estudado**

O hip hop está cada vez mais presente no cotidiano das cidades brasileiras, mobilizando a juventude e se apresentando como uma linguagem que produz agenciamentos na micropolítica⁷. Fervilhando a arena de discursos das ruas e das redes, o hip hop fomenta discussão. Publicações acadêmicas recentes sobre o tema no Brasil vêm demonstrando não somente seu crescimento no âmbito da sociedade civil, mas seus impactos, disparando provocações que confrontam paradigmas políticos e estéticos, exigindo a formulação de novas perguntas.

O rap em sua pluralidade de vozes coloca em cheque a concepção de fazer política e movimento social consolidada na bojo da modernidade, desafiando leituras sociais e culturais que atendam à complexidade do contemporâneo. Como meu trabalho de pesquisa bebeu bastante do acúmulo destas discussões, traço brevemente um panorama de contribuições valiosas que alguns intelectuais brasileiros produziram sobre o tema hip hop ao longo destes últimos anos.

Micael Herschmann escreveu sobre como o hip hop emergiu no Brasil contemporâneo, situado no contexto da globalização, marcado pela influência das novas tecnologias de comunicação e pela produção de novas identidades que se formulam com a ampliação da sociedade de consumo. Estudando o hip hop no fim dos anos 90 e início dos anos 2000, Herschmann estuda o estabelecimento das novas formas de representação social pelas quais os rappers expressavam seu descontentamento com um Brasil hierarquizado e autoritário. A partir desta configuração relaciona o campo de representações que o hip hop abre com o processo de formação de gangues e galeras que se projetam na cidade fazendo uso diferenciado do espaço urbano, onde o perigo das ruas se constitui como elemento mobilizador dos grupos e seus enfrentamentos.

⁷ Pensando no conceito de Guattari, micropolítica se refere aos modos de subjetividades que acionamos sobretudo no cotidiano. Podemos tanto reproduzir modos de subjetividade dominantes, como construir novos.

Em sua dissertação sobre *A anti-cordialidade da República dos Manos*, Rafael Lopes reflete sobre a importância das posses, nome dado aos encontros de hip hop voltados para ações sociais na comunidade, que teve importância fundamental na formação política dos rappers dos anos 90. Uma narrativa extremamente interessante do texto de Rafael costura a aproximação de grupos de rap que se encontravam na Praça Roosevelt com o Instituto Geledés⁸. Destaco aqui dois trechos retirados da tese, que ilustram bem a divergência que se dava entre os rappers e as militantes. De um lado, a militante do movimento negro, Rosa, critica a relação superficial que os rappers apresentam com o movimento:

Esses meninos não sabem nada da história e da cultura negra, agem de maneira espontânea e pretenciosa não prezam o coletivo nem respeitam as tradições. Para eles Malcolm X, Spike Lee, Luther King, Ganga Zumba, Zumbi e João Cândido é uma coisa só. (LOPES, 2006 p.41).

Do outro lado, o rapper Rodrigo aponta o desgaste na relação com as intelectuais:

O problema é que as tiazinhas que ficavam lá pesava nas idéias e cansava o psicológico da gente. Tudo do lado delas era certo. Tudo do nosso lado era errado, quer saber: era muito blábláblá e pouca ação. Um dia eu e outros trutas tava lá na moral participando duma discussão aí, de repente, começou um blábláblá sem fim, não tive dúvidas levantei...peguei o que precisava virei as costas e nunca mais voltei. (LOPES, 2006 p.41).

Este intercâmbio nada harmonioso entre os rappers e militantes do movimento negro contribuiria em parte para a construção da consciência crítica coletiva de rappers dos anos 90 que retratavam em suas letras uma releitura contundente da história do Brasil a partir de uma postura de confronto.

A Praça Roosevelt foi, nesta época, palco para o encontro de diversas tendências e gerações de MC's. Alguns dos principais grupos da época foram formados nesse local como o Doctors MC's, Thaide e DJ Um, Racionais MC's e DMN, (Defensores do Movimento Negro). A ampliação dos horizontes artísticos e ideológicos do movimento hip hop é outra contribuição que os rappers costumam creditar ao convívio dos tempos da Praça Roosevelt, localizada na região central de São Paulo. A aproximação destes com o Instituto Geledés, Instituto da Mulher Negra, fundado em 1988 foi, em muitos aspectos, determinante para esse novo posicionamento dos jovens da cultura hip hop. (LOPES, 2006, p.40)

⁸ GELEDÉS Instituto da Mulher Negra fundada em 30 de abril de 1988. É uma organização da sociedade civil que se posiciona em defesa de mulheres e negros por entender que esses dois segmentos sociais padecem de desvantagens e discriminações no acesso às oportunidades sociais em função do racismo e do sexismo vigentes na sociedade brasileira <https://www.geledes.org.br/geledes-missao-institucional/>

Compondo bem o quadro de discussão, João Felix traça uma comparação sobre os usos das formas de se pensar política e cultura no hip hop a partir de um estudo de caso das posses no contexto paulistano. Para algumas posses, o hip hop era uma ferramenta de ação social que tinha que se preocupar além da música e das expressões artísticas, se comprometendo a estudar questões relacionadas a classe e racismo por meio de processos formativos.

Na visão do NC Força Ativa, o principal papel do Hip Hop é participar intensamente do processo de transformação social, o que não será possível se ele ficar restrito à esfera da cultura. Segundo o raciocínio dos participantes dessa organização social, agindo dessa maneira, o Hip Hop torna-se conservador e reacionário, correndo o sério risco de ser totalmente cooptado pelo status quo. Se o Hip Hop ficar somente na prática do rap, do break e do grafite, ele terá, quando muito, um papel político secundário; não passando de mais “uma massa de manobra” das forças que estiverem à frente das atividades políticas, que são os partidos políticos e as organizações do Movimento Social, tais como o Movimento Negro, o Movimento de Mulheres, o Movimento dos Sem Terra, etc (FELIX, p. 178 2005)

Roberto Camargos (2011) desenvolve a politização a partir das letras de rap e da análise da produção de discurso que ajuda a construir os sujeitos engajados. Diante do cenário de neoliberalismo e da globalização, as representações formuladas nas canções rappers ajudam a adentrar no terreno dos conflitos, de tensões e de poder que operam na vida social no Brasil. Muitos rappers começam a assumir suas músicas como uma forma de intervenção social, criando assim uma forma hegemônica de se fazer rap, pautada no engajamento. Dessa maneira, Camargos discorre sobre o engajamento como uma postura relacionada a liberdade de opinar sem se relacionar a um projeto político específico, mas se comprometendo e se responsabilizando pelas posições marcadas.

O grupo Racionais, por exemplo, manteve uma carreira de sucesso sem fazer contrato com uma grande *major*, sem frequentar os grandes programas da televisão aberta, exceto a MTV, e sem conceder entrevistas para meios de comunicação hegemônicos durante a maior parte de sua trajetória, e ainda assim emplacou um disco com mais de 1 milhão e meio de cópias com músicas de média de 6 minutos, sem refrão. Formato nada convencional se pensarmos nos sucessos da grande indústria fonográfica. O álbum intitulado *Sobrevivendo no Inferno* protagoniza até hoje como um dos álbuns considerados mais importantes do rap nacional, seja pela crítica musical das páginas e sites especializados, seja pelo grande público. A introdução do disco ilustra o teor contundente da comunicação política que o grupo propunha:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial

A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras

Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros

A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo

Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente

(Racionais, Capítulo 4 versículo 3)⁹

Na gravação, os dados acima são declamados através de um megafone acompanhado por uma nota de piano que marca a virada de cada informação proferida. Este discurso de introdução me remonta a uma entrevista que li do Chuck D, MC do Public Enemy, grupo de rap politizado da *old school* dos Estados Unidos, na qual ele definia o rap como a CNN dos pretos e dos bairros periféricos. Uma imagem que traduz expressivamente o viés da construção poética de denúncia, descritiva e informativa e a poesia sendo utilizada como uma forma de afirmar a periferia e o negro, demarcando com clareza quem é o seu interlocutor.

Pensando um período mais recente, que se dá com o avanço do desenvolvimento das redes sociais e das plataformas digitais de compartilhamento de música e vídeo, autores como Arthur Moura, Rôssi e Teperman estudam o rap durante um estágio de maior inserção nas mídias hegemônicas e de sua massificação na juventude.

Arthur Moura, discute os processos de mercantilização do rap carioca com um perspectiva crítica. Disserta sobre como o desenvolvimento do mercado independente e a inserção de artistas nas grandes mídias contribuíram para atenuar o discurso de classes no rap, dando lugar a discursos que assumem uma postura subserviente a lógica do mercado. Nessa discussão, Arthur se debruça em descortinar as relações de poder que se estruturam dentro das relações de profissionalismo, assim como o processo de produção de ideologia para pensar os MCS enquanto agentes que incorporam e são incorporados.

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

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=2LQSFLTiwS8>

se acordos, produzem-se imagens. É o jogo e há de saber jogá-lo. Dentro disso tudo à crítica restou o seu esvaziamento. (MOURA, 2016 pg 75)

Rôssi Alves, por outro lado, se interessa pela potência que a literatura urbana e os versos dos artistas de rua produzem na cidade, principalmente a partir do fenômeno das rodas culturais no Rio de Janeiro. Vale ratificar que as rodas culturais são ocupações semanais do espaço público pelos artistas de rap que serão tratadas com mais detalhes ao longo da dissertação. Segundo a autora, as ocupações das rodas e as performances de improvisos precisam ser entendidos dentro de seu contexto de produção, marcado pelo improvisado e pela vivência de rua. A questão política fundamental para Rôssi é sobre o lugar de poder que os jovens criam ao escreverem, ao entrarem no jogo poético, ao criarem laços afetivos com o território. As batalhas de rap são práticas que ajudam a produzir um espaço inventivo, de oficina, que transformam as ruas e as praças em equipamentos culturais.

A roda cultural é uma oficina e, quanto mais local – ou seja, quanto maior a frequência de moradores do bairro, amigos, família –, maior a chance de o menino da plateia enfrentar o microfone. A presença de mulheres é grande, porém, raramente uma delas encoraja-se a participar do jogo das rimas, pois a participação feminina ainda encontra muita resistência nessa manifestação cultural. As pequenas rodas de rima que se formam espalhadas pelo local onde acontece a roda cultural são excelentes formas de um MC iniciar-se, tendo em vista o número de ouvintes ser bem menor do que quando há uma batalha, momento em que todos praticamente param suas atividades para assistir à competição. Na roda de rima, ele pode errar, falhar, desistir, sem ser cobrado, o que não acontece em uma batalha de rima onde, por mais delicada que seja a plateia, sempre ocorrem comentários, ruídos que denunciam o sentimento dos que estão assistindo (ALVES, 2016.pg190)

Tepperman, analisa como o rap se posiciona no Brasil pós Lula a partir de uma visão assumidamente empreendedora, com uma nova safra de artistas preocupada em ocupar mais espaço na produção cultural brasileira. O autor traça um comparativo com os rappers dos anos 90 como os Racionais, que em sua época conseguiram expandir com uma postura de recusa aos meios de comunicação hegemônicos. De outro modo, a nova geração periférica do rap nacional não estaria mais fixada na maneira hegemônica de fazer rap pautada no confronto, mas sim se dispondo a disputar representações no mainstream e criando outros imaginários que podem se relacionar com a nova conjuntura do Brasil contemporâneo. Estes MCs seriam de alguma forma reflexo de um Brasil que democratizou o consumo e ampliou acesso a Universidade.

A relativa melhoria no nível de renda, a democratização do acesso à internet banda larga e à tecnologia em geral, associados à maior escolarização, são

algumas das mudanças recentes que impactaram as trajetórias de produtores e consumidores de rap. Como vimos, Emicida concluiu o ensino médio e formou-se técnico em design. Muitos outros MCs de sua geração, como Kamau, Projota e Marcello Gugu, têm nível superior completo. Se a expressão “nova classe média” é precipitada ou imprecisa, é certo que as transformações do Brasil nos últimos 15 anos bagunçaram a identidade de classe no rap. é precipitada ou imprecisa, é certo que as transformações do Brasil nos últimos 15 anos bagunçaram a identidade de classe no rap (TEPERMAN, 2015 p.40)

Tendo em vista este apanhado teórico sobre o hip hop, minha pesquisa visa contribuir estudando os entrelaçamentos que se dão entre a percepção do rap enquanto um instrumento artístico e político, assim como uma possibilidade de trabalho para uma juventude precarizada que o enxerga como um meio de ascensão. Esta complexidade coloca o rap numa condição conflituosa e capciosa em relação às diversas batalhas que circunscrevem seu significado na atual conjuntura. Minha intenção foi menos de querer situar um lugar que pretensiosamente tentaria definir onde o rap se encontra hoje, mas estudá-lo a partir de suas diversidade de usos. A pergunta que norteou minha pesquisa foi: pelo o quê o rap batalha?

- **Escrevendo entre o rap e os Estudos Culturais**

Quando se escuta uma música, é possível se transportar para outros lugares: há timbres musicais que nos remetem a determinadas épocas, versos que nos fazem refletir acerca de uma geração, ritmos que nos embalam e nos conectam com outras localidades, gírias e sotaques que nos aproximam de determinados grupos e personagens sociais. A linguagem produz mundos, nos atravessa, nos amplia e nos reinventa. O rap é cantado por múltiplas vozes, composto por diversos versos e rimas em suas diferentes formas de escrita. E é, por sua vez, uma linguagem que vem se construindo pelos MCs como um texto interessado pela rua onde a palavra poética geralmente é trabalhada como um fazer político, ou como bem define Roberto Camargos (2011), como uma forma de intervenção social.

O rap escreve a cidade e escrever a cidade é versar sobre o que se vive, sobre o que se experimenta. Sobre o que se observa, o que se gosta e se odeia. Sobre o que se sonha e o que se revolta. Cantar rap então é um pouco mais: é estar sempre se deslocando, se articulando com outros Mcs e produtores. Se colocando em desamparo nesses encontros uma vez que a gente canta o que escreve e assume posições a partir da voz que colocamos. Portanto, mais do que escrever a cidade, fazer rap e estar na rua é um exercício constante de escrever a si mesmo, de narrar-se. Conto isto como alguém que participa da cena musical do rap carioca para falar que no rap a questão política é de grande relevância. Não quero dizer que em outros gêneros musicais não seja, mas no rap existe algo menos latente, mais explícito, sobretudo na maneira como a música se constrói em torno do discurso. Na força da palavra, nas letras que costumam narrar a mundaneidade do cotidiano e a poética do vivido. Evidentemente não pretendo também definir o rap como uma prática cristalizada, afinal poderia citar diversos MCs e músicas que não tem explicitamente a pretensão de ser um discurso engajado, nem nada próximo. No entanto, a produção de uma música onde a prática discursiva da oralidade, da palavra e da letra detém centralidade, assim como a atitude gestual e os temas que o rap costuma escrever, nos provoca a refletir sobre a questão da ideologia com bastante vigor.

É justamente nesse aspecto que os estudos culturais se aproximam do hip hop e se apresentam como um campo de interesse para pensar taticamente os agentes e seus deslocamentos. A articulação de narrativas e de textualidades nos ajuda a refletir sobre o espaço da cultura como um lugar em permanente tensão, como um terreno onde as transformações são operadas e as posições são assumidas (Hall, 2003). A palavra batalha já é usualmente utilizada

na cultura hip hop, a batalha de freestyle¹⁰ é um grande exemplo, no entanto, para além dela, as disputas são ostensivas nas práticas artísticas, nas provocações das músicas. Tanto na formação dos eu líricos quanto na performance corporal e na produção discursiva nas redes sociais.

De um modo geral, a estética do rap parece se alimentar do conflito. E é por este viés que costuro esta dissertação: no esforço de entender a batalha das idéias que existe na cena do rap carioca, na tentativa de desmembrar na batalha de significados discussões vinculadas a processos sociais mais amplos, a partir das quais possamos nos esforçar para cavar outras camadas no discurso dos MCs ao invés de simplesmente enquadrá-los. Trata-se de estudar as batalhas por trás das batalhas. De enxergar o imaginário que circunscreve o rap e que simultaneamente o rap produz, no âmbito de compreender as disputas entre as atribuições de sentido que articulam a produção social de suas práticas.

Na tentativa de mergulhar neste percurso de pensamento, estruturei a dissertação na seguinte tríade de batalhas: a batalha pela subsistência, entendendo aqui o rap como uma prática de trabalho e de empreendimento na cidade; a batalha pela memória, onde penso o rap como uma prática que produz uma memória afetiva social da cultura, quando os sujeitos se agenciam, se reelaboram e disputam o imaginário, e por último a batalha pela cidade, pela qual eu situo o rap no imaginário da cidade, na sua dimensão mais física, nas ocupações de rua e na maneira como podemos pensar estas movimentações políticas na cidade.

O imaginário social é composto por um conjunto de relações imagéticas que atuam como memória afetivo-social de uma cultura, um substrato ideológico mantido pela comunidade. Em outras palavras: a imaginação é um dos modos pelos quais a consciência apreende a vida e a elabora. A consciência obriga o homem a sair de si mesmo, a buscar satisfações que ainda não encontrou. (MORAES, 2002 pg 94)

Penso que estudar cultura é exercitar a escuta: é se deixar machucar, se afetar e se tocar pelas ideias espinhosas que nos vandalizam estruturalmente. A formação da minha sensibilidade crítica parte de um terreno vivenciado pela oralidade, pela palavra que bate no corpo. Meus maiores *insights* e aprendizados vieram daí, portanto não pretendo costurar meus textos na hierarquização que utiliza a temporalidade dos livros para olhar as contradições da rua e do ser urbano de um lugar altaneiro em seu juízo moral. Nesse sentido, me oriento entre

¹⁰ Me refiro aqui a diversidade batalhas de improviso, seja de sangue, conhecimento e outras modalidades.

as falas e textos do rap insistindo na articulação de narrativas e não na descrição de estruturas rígidas.

Embora, enquanto MC participante eu tenha em minha trajetória um acúmulo próprio de leituras posicionadas sobre questões políticas cantadas e vividas no rap, meu empenho enquanto pesquisador é mais adensar discussões e buscar identificar as tensões do que formalizar uma crítica fechada. Isto não quer dizer que o trabalho não terá vestígios de meus posicionamentos em minhas reflexões, nem que vá fazer coro de fé ao discurso científico isento de política. Não. No entanto, o meu pressuposto ético e metodológico é tentar não reproduzir um olhar monolítico sobre questões complexas que atravessam a experiência urbana vivida dentro de uma teia de contradições.

Meu esforço é levar em conta perspectivas estruturais totalizantes, mas ao mesmo tempo jogar qualquer noção de totalidade no caldeirão das controvérsias (BARTH,2000). É refletir sobre a linguagem “enquanto um campo ideológico polivalente, de interesses sociais interseccionais e distintamente orientados”(HALL, 2003).

- **Roteiro da Tese e Metodologia**

Meu texto se inquieta pelo interesse em mergulhar e investigar que cidade é esta que se escreve a partir do rap carioca e que rap é este que se canta a partir da cidade. É possível pensar dialeticamente a cidade enquanto um processo inventivo a partir daqueles que a escrevem e que se dispõem a refazê-la e imaginá-la de acordo com seus desejos (HARVE, 2014), mas também como uma produção textual que se constrói verticalmente enquanto expressão das relações sociais da produção capitalista. A rua, como diria João do Rio (2011), é o lugar de transformação das línguas, onde se mata substantivos e se impõem novas maneiras de se falar e inventar significados, e há aqui um grande desejo de mergulho nas narrativas que ficcionalizam diversos raps e diversas cidades possíveis. Me interessa o fogo deste dissenso.

No primeiro capítulo irei discutir a *batalha pela subsistência*, que trata sobre o fazer rap pelas condições de trabalho e de precarização. Esta discussão envolve o ser independente, as contradições que envolvem fazer uma arte de resistência ou uma produção colaborativa tendo em vista as articulações de forças da sociedade capitalista contemporânea. Como o capitalismo cognitivo opera ideologicamente e como isto tem reflexo nas produções culturais e no fazer político na cidade. Será levado em conta minha trajetória enquanto MC, assim como as contradições que identifico e vivencio ao me encontrar com outros atores na cidade.

Em seguida, o capítulo dois se atém a refletir sobre a *batalha pela memória*, se debruçando no processo de produção de identidades do rap carioca, nas narrativas que os MCs costumam ao escrever-se na cena. Artistas como Don Negrone, Mc Marechal, Dropê Ejc são alguns nomes dentre estas referências pela sua importância na articulação da cena de rua do Rio de Janeiro. Como os artistas acionam seus discursos e se legitimam em suas ficções para ancorar suas identidades, introduzir novas estéticas, negociar com outros gêneros musicais, reivindicar protagonismo, desviar ou aprofundar debates políticos, entre outras questões. A batalha pela memória estaria diretamente relacionada à construção de futuros possíveis através desta reescrita constante que reinventa passado e presente (ENNE, 2001). Serão analisados dentro deste processo Mcs em sua produção de discurso na internet, minhas narrativas de circulação pela cidade, entrevista com rappers em rodas, músicas, videoclipes, entre outros materiais que possamos identificar estas disputas.

A última discussão, compreendida pelo capítulo *batalha pela cidade*, pisa em um terreno mais físico, nas questões de direito à cidade a partir da ocupação cultural das rodas de rima e dos processos de reivindicação, proibição e negociação com o poder público. A partir dos meus papéis pelas rodas, participação nos atos e reuniões que mobilizam um Projeto de Lei pelo Hip Hop, busco tratar tanto de questões referentes às táticas dos sujeitos para se articularem enquanto resistência e na tentativa de identificar as diferenças e as divergências dentro deste espaço. Além disso, busco também refletir sobre tópicos que atravessam a produção social de cidade a partir de leituras sobre os processos históricos, para pensar como configura o espaço urbano nos tempos de hoje. Uma entrevista com o organizadores da Roda Cultural do Terreirão Júlio da Costa, que também faz parte da Liga das Rodas da Zona Oeste, será utilizada como um dos fios condutores das discussões.

❖ Capítulo 1: A batalha pela subsistência

● Artista-produtor-precariado

O fluxo veloz que automatiza o corpo no cotidiano parece fazer algumas palavras passarem despercebidas. Ou então seria o excesso de comunicação que as fazem inócuas. São as mensagens instantâneas explodindo que nem pipoca no nosso bolso, disparadas incessantemente através de um aplicativo de celular. São os textões do facebook escritos por amigos ou conhecidos de nossas redes, tão assertivos e irrefutáveis em suas leituras de mundo. São as informações escandalosas, bombásticas produzidas em tom de imparcialidade dissimulada pelo principal noticiário da rede de televisão aberta que pode abalar o país a qualquer momento. Difícil mesmo é mergulhar em um livro por 15 minutos e se permitir entrar em outra temporalidade. A mídia machuca o corpo, que grita. Ansiedade. Lembrei dos versos do rapper Walli Indigesto¹¹ que encontrei outro dia cantando na edição especial da Roda Kgl¹², Hip Hop Lapa na Joaquim Silva: “Pra não entrar em parafuso/ Fui dar um rolé”¹³

O rap na rua acompanha o frenesi. Basta ouvir os MCs nas batalhas de freestyle. A maneira de cantar é veloz e voraz. Uma das maiores peijas é quem consegue articular mais palavras por minuto. Mas há ali naquele tempo em que se esbraveja no flow vertiginoso, a habilidade de se criar a pausa para um verso certo que contunda e que vá levar a galera ao delírio. Muitos MCS chamam isso de *punch line*, a palavra que contunde.

Estava eu então de rolé pela Batalha da 50 cent¹⁴ (nome que faz alusão ao rapper norteamericano como também ao valor da entrada no evento) em Campo Grande em um domingo a noite. Meio confuso como canta Walli Indigesto. Eu me atentava em observar o conteúdo dos versos nas batalhas: gravei o barulho do público nas rimas mais provocadoras, gravei as violências e provocações carismáticas das performances, as letras das músicas que são tocadas no intervalo das batalhas, todo e qualquer discurso que aparecia naquele ambiente eu gravava com o meu celular. Mas o que mais me contundiu naquela noite foi quando o

¹¹ Roda cultural dos bairros Catete, Glória, Lapa. Kgl é a sigla que os rappers da região deram para a área

¹² Rapper underground da cena independente carioca, do coletivo famoso da lapa, cachaça crew. Conheça walli indigesto: <https://www.youtube.com/walliindigesto>

¹³ Extraído da música *Meio confuso*, Walli Indigesto

¹⁴ Evento de hip hop que acontece periodicamente em Campo Grande onde o público paga 50 centavos para assistir as batalhas de improviso. Parte do dinheiro da entrada é utilizado para pagar o campeão da batalha

campeão da batalha, MC RWAVE¹⁵, que tinha prometido uma conversa comigo, me cumprimentou acelerado:

E aí Mau, como tá o Carta? Po tô trabalhando gravando a galera lá da área por um preço barato, tipo 50 conto a gravação, não é nada, mas eu também tou aprendendo e se cobrar mais caro ninguém grava. Aí to voltando também a batalhar para trabalhar meu nome na cena e ganhar um dinheiro pra investir no meu projeto ta ligado. Tamoá na correria. Quando a gente vai trabalhar num som junto junto mano?

As palavras *trabalho e correria* me acertaram como uma *punch line*. Embora eu as ouça e as use também regularmente, eu não estava trazendo elas para minha pesquisa até então com a devida atenção. Olha só, apesar das tensões e das potências que se percebe, a real é que tá geral na correria. A maioria tá na correria sem nem 15 minutos diários da temporalidade reflexiva que se acessa nos livros ou então no textão do Facebook da galera que lê livros. Voltei para casa exausto após duas horas e meia de transporte. Tá geral batalhando para trabalhar, para subsistir e para sobreviver. E é nesta batalha que iremos trabalhar antes de tudo.

Para adentrar com profundidade nas batalhas políticas e culturais que acontecem na cena do rap carioca é fundamental refletir acerca da questão do trabalho e da precarização. Por mais inventivo que seja o escrever poético na cidade, por mais subversivo e marginal que se apresente a linguagem do rap em suas performances de malandragem, por mais política que seja uma roda na rua, só é possível pisar no terreno das contradições e dos conflitos sociais, se dimensionarmos os artistas de rua (ou então o artista que atua nas ruas) em suas múltiplas camadas.

Do mesmo modo que podemos pensá-lo enquanto um *ativista* que se organiza e ocupa as ruas para trocar, produzir e reivindicar espaço, ou como um desviante que atua na re-existência do cotidiano atribuindo aos espaços outros significados estéticos, é possível também entendê-lo enquanto empreendedor que visa ampliar seu público, desenvolver uma carreira, se inserir no mercado ou então ganhar algum retorno financeiro para fins de subsistência.

Partindo desta leitura, me proponho tocar em uma questão objetiva que parece atravessar todos estes possíveis artistas, que se refere sobretudo às *perspectivas de subsistência* na cidade e à *potência do fazer* tendo em vista as condições de trabalho. É pertinente nos aproximarmos de uma discussão que busque um sentido em aberto de classe em formação (STANDING, 2013), assim como uma investigação das transformações sociais que surtem efeitos sobre os artistas e produtores que atuam dentro de uma cena musical ou de um circuito

¹⁵ MC da Zona Oeste, articulador da Roda de Pedra de Guaratiba

cultural na cidade.

A minha experiência enquanto MC do Carta na Manga sempre foi atravessada por parcerias e trabalhos colaborativos. Esta questão sempre se mostrou delicada, afinal os princípios éticos na relação com um trabalho autoral ou coletivo construído dentro de uma relação colaborativa nem sempre são harmônicos. Por exemplo, é corriqueiro posicionamentos políticos que são levados para o processo de produção poético/musical das músicas e para os processos de distribuição e circulação nos espaços, entre outras etapas diretamente ligadas ao fazer artístico, serem permeados por desigualdades e diferenças entre as pessoas que participam. Digo isto pois grande parte dos músicos, MCS e produtores culturais com quem eu faço parcerias, me apresentaram outras urgências que me fizeram revisar posicionamentos e questões que eu entendia como resolvidas.

A convivência com estes antagonismos provoca um questionamento mais largo do que vem a ser um fazer radicalizado no sentido da inventividade ou de uma ruptura com a ordem estabelecida na cidade. Isto porque muitas vezes o que parece ser mais radical e crítico pode estar ligado a um lugar de menos necessidade de subsistência. Do mesmo modo, o discurso urgente da subsistência pode facilmente incorporar uma ética mercadológica que se sobrepõe ao potencial estético e questionador do fazer artístico. Nesse aspecto, o fio que busco desenrolar neste capítulo é justamente sobre as pressões que o capitalismo hoje exerce sobre o corpo do artista/produtor independente e, conseqüentemente, o próprio discurso do “ser independente” que se constrói em uma linha tênue entre o colaborativo e o exploratório, entre o revolucionário e o privilegiado.

O fazer sucesso de uma produção independente (seja uma música, um disco, um videoclipe, um evento na rua) é em grande medida qualquer tipo de retorno que pode ser dado às diversas mãos que fizeram o trabalho ser possível. Embora existam muitas afinidades partilhadas por um coletivo que se junta para fazer música, ou fazer um evento cultural, as desigualdades de retorno simbólico (reconhecimento) e do investimento estrutural despendido dentro deste processo exercem influência no resultado e na elaboração. Apesar da percepção da cultura enquanto recurso, enquanto propósito, enquanto desenvolvimento de capital ser cada vez mais assumida por produtores pequenos, a circulação de uma economia criativa independente ainda se dá de forma totalmente frágil e insuficiente. Se não há uma relação de prestação de serviços mediada financeiramente entre o artista(s) e o produtor(es), como não há muitas vezes, ou então, se o investimento que o artista/produtor pode fazer é apenas simbólico

e parco, a construção coletiva tende a ser mediada por uma negociação e por uma condição pautada na precariedade.

O autor Guy Standing (2013) apresenta o precariado como classe em formação no contexto do capitalismo cognitivo e das estruturas fragmentadas do mercado de trabalho flexível no mundo globalizado. A precariedade seria apontada como uma condição caracterizada pela “falta de uma identidade segura baseada no trabalho, considerando que os trabalhadores em alguns empregos de baixa renda podem estar construindo uma carreira” (STANDING, 2013.pg 27). O precariado, nesse aspecto, não seria definido por formas de trabalho e estilos de vida específicos, embora haja muitos empregos que possam ser correlacionados à ideia de precariado, mas seria sobretudo designado pela falta de garantias do trabalhismo e por uma situação constante de instabilidade. Esta instabilidade se estabelece por uma relação de confiança mínima tanto com o capital (empresariado) quanto com o Estado, e é vivida principalmente por aqueles que não se encontram dentro de um modelo de trabalho assalariado e integral assim como por pessoas que não são proprietárias de um conjunto de habilidades técnicas que podem ser vendidas em troca de altos rendimentos. Nesse sentido, o precariado seria uma categoria para se pensar não uma ideia fechada, mas uma condição de classe que se caracteriza e se objetiva na realidade de diversos trabalhadores informais, estagiários, desempregados e empreendedores, entre outros.

No caso do trabalhador da cultura, MC, do artista independente e do artista de rua, me interessa localizar esta precariedade como um lugar comum onde possamos situar a existência do fazer cultura na cidade. Penso que esta percepção contribui para o tensionamento de um discurso romântico que apenas localiza o artista dentro do seu potencial de enfrentamento e de reinvenção, mas que ignora uma correlação de forças apresentada pelas (re)configurações políticas do capitalismo na cidade. Ao mesmo tempo em que existe um apetite feroz em se pensar criticamente a ruptura e o enfrentamento político no fazer artístico, sobretudo na sociedade contemporânea onde a arte se encontra cada vez mais orientada pela indústria do entretenimento e pelo discurso do mercado, não há vigor em se pensar quem tem tempo, quem tem acesso a uma formação crítica e quem tem recurso para se fazer hoje o que habitualmente costumamos chamar de militância na cultura ou de arte revolucionária.

Ainda encontramos nos discursos que separam e antagonizam o artista alienado ou cooptado do artista revolucionário vestígios de uma representação mítica do artista romântico, independente, inspirado e singular que remete à França do século XIX. Este arquétipo (numa

perspectiva pretensiosamente genealógica) estaria ancorado na decadência da aristocracia no contexto da Revolução Francesa e do nascimento da democracia burguesa, onde muitos filhos desta classe em ruínas optaram pela recusa da vida e dos valores burgueses por um estilo de vida boêmio, marginal dedicado a romper com os códigos, normas e conveniências sociais. Mesmo assumindo os riscos de uma vida maldita que enfrenta as concepções burguesas de família e sucesso, este novo artista trouxe a transgressão como valor aristocrático e como um critério de valorização e prestígio para o campo das artes, contribuindo para consolidação de um status de *ser artista* (VIVANT,2012)

Portanto, por mais que os sujeitos se produzam politicamente pelos discursos que assumem, eles não podem apenas ser compreendidos pelas bandeiras que fincam, visto que as posições se articulam tanto aos fluxos de suas trajetórias quanto às estruturas sociais a que se vinculam, como as de classe por exemplo. Do mesmo modo, é necessário destacar que a precariedade não se resume tampouco apenas a uma condição de subalternidade, já que podemos localizar nela todo um desejo fundado no inconformismo. Ela também é potente, sobretudo quando agencia diversos jovens a arriscarem pela instabilidade e produzirem novas relações não convencionais, que apresentam rupturas e desvios com a lógica de mercado hegemônica.

Ao longo da minha vivência enquanto MC pude perceber como espaços de encontro cultural e de evento hip hop podem se configurar tanto como ambientes afetivos e criativos, mas também como espaços de network e de competição. A maioria dos MCS está em busca de visibilidade e as sociabilidades pautadas no trabalho e na competição são recorrentes. As próprias batalhas de improviso são práticas que estão inscritas na dinâmica e na estética da competição.

Podemos escutar em muitos raps independentes letras imbuídas da narrativa da autoestima elevada, da competição com outro e da autoafirmação identitária. Assim como também podemos escutar muitos sons que falam sobre as dificuldades e frustrações que envolvem lutar para fazer sucesso. Na letra *Melancólico Irônico* de De leve, MC que integrou o famoso e extinto coletivo Quinto Andar e que exerceu um papel de protagonismo no elogio ao *independente* e ao *underground* na primeira década de 2000, encontramos uma poesia que dá cor aos desejos e frustrações de um artista precarizado:

É maior pressão, não tem emprego, só tem quem pague mal não faço o curso
que quero,
mas espero oportunidade igual nos concursos que presto

curso 20 dias e querem que ganhe do resto que ficou o ano inteiro, se não passo é porque não presto ou não estudei o suficiente, não acertei o coeficiente

chiam no ouvido porque tenho tido aproveitamento merecido pra um doente
isso só me força a buscar alternativas alternativas :

meu sonho é apunhalado pela realidade que se mantém ativa
e não posso botá-lo em prática tendo que mudar de tática
e não pensar só em rimas e bases, tenho que dividir com a matemática
mas um dia vô poder chegar e botar filé cortado em bife
sem nem ter que trabalhar 12 horas no natal em loja de grife
nem ter q mudar minhas composições pra aquisições mais pop
meu sonho? alcançar o top sem deixar de fazer hiphop
e chegar nos lugares tendo reservado lugares
pagar o total no final, sozinho, respirar outros ares
tô cansado de ter que me matar por 200 conto
comprar tudo no cartão pra 70 dias e ainda pedir desconto
(DE LEVE, 2003. Melancólico irônico¹⁶)

Os espaços de troca e encontro cultural me ensinaram sobre técnicas de rima, sobre questionamentos políticos, mas também me mostraram que ser MC, dentro de uma dimensão mais ampla que abarca o ser profissional, é realizar um trabalho multitarefa que não compreende apenas o artístico. É preciso saber se articular e se fazer lembrado o tempo inteiro. Uma frase popularmente falada nos rolés e que está registrada em um dos sons do grupo carioca de sucesso ConecrewDiretoria é a famosa “*quem não é visto, não é lembrado.*” E nesse trabalho de se fazer lembrado, “*tá geral na correria, tentando botar o trabalho pra frente, tá geral trabalhando*”. E muitas vezes, como diria Emicida, “*fazer rima é a parte mais fácil*”.

Recentemente, no ano de 2016, eu e o Carta na Manga vivemos uma história que vale a pena ser contada aqui. Não é um rolé que está ligado à cena do rap carioca, mas tem a ver com a gente, que faz parte, e com a carreira de um artista independente. Estávamos eu e MG (minha dupla vocal de rap) vivendo nossa vida de coração de estudante, reunindo esforços para gravar nosso álbum, quando Gabriel Marinho¹⁷, nosso parceiro beatmaker e produtor musical, ligou para avisar que a produção do programa *X Factor Brasil* da *Band* entrou em contato. *X factor* é um destes programas de auditório como *TheVoice* e *Superstar*, voltado para revelar

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ki8Y8IEbuJO>

¹⁷ Gabriel Marinho é produtor musical e empresário do selo musical Mondé. Conheça seu trabalho: <https://www.youtube.com/mondeproducoes>

grupos e cantores com potencial de sucesso. Eles ligaram falando que tinham se interessado pelo Carta e que as etapas classificatórias das audições aconteceriam no Estádio Itaquerão, Arena do Corinthians em São Paulo na semana seguinte. Embora estivessem muito interessados, nestas primeiras etapas eles não podiam cobrir passagem, nem estadia, e que este investimento inicial era nosso. De início, achei furada, soava absurdo um programa grande de TV Aberta não pagar passagem. Não tinha nada certo, estas produções se alimentam de toda uma estética da humilhação que acho violento. Não queria não. Mas aí conversando com meu bonde, Gabriel e MG, chegamos à conclusão de que seria uma grande oportunidade para divulgar nosso álbum, os músicos que participaram do disco investiram na gente e seria legal lutarmos com afinco pelo sucesso do disco e pelo retorno financeiro. O programa se mostrou interessado e seria uma grande oportunidade de cantarmos nossa música autoral para uma televisão aberta. Pensamos juntos: melhor ir e ver qual é do que já recusar de primeira.

Fomos para São Paulo eu e MG, já que a audição seria realizada apenas com os vocalistas. Viagem correria, esquema colaborativo. Caímos na casa de uns amigos de um amigo meu no Butantã, zona da cidade oposta de Itaquera. As audições no Itaquerão estavam marcadas para 9 da manhã de um sábado. Imaginávamos a princípio que teriam centenas de grupos e cantores que também receberam ligações, logo seria importante não se atrasar. Nos atrasamos. Chegamos 9:30 de um sábado frio que amanheceu chuvoso. Uma fila quilométrica. Não acreditamos naquilo, mas inacreditavelmente, aceitamos a experiência. 14 horas de fila, isto só naquele dia. No dia seguinte, ficamos mais 8 horas. Aquela era a segunda etapa classificatória do programa e todos com quem conversamos estavam orgulhosos por ter “passado numa primeira fase” de seleção. Uma estimativa de 15 mil pessoas e 12 banheiros químicos. Não existia uma quantidade aceitável de produtores para organizar a fila e o fluxo de pessoas ia organizando um caracol humano extremamente desorganizado, que inclusive começava a se misturar com as filas dos banheiros. Cantoras e cantores de todo o canto do Brasil, extremamente apaixonados por cantar. Todos muito determinados a mostrar o seu talento, se colocando à disposição de compactuar com aquelas condições precárias, já que o "sucesso não cai do céu" e "tem que batalhar muito". É o que se ouvia naquele Brasil imenso de maioria *gospel*, *sertanejo* e *Legião Urbana*. A ideologia do sucesso operava violentamente sobre todos os nossos corpos e as pessoas só se revoltavam após o limite imposto pelo cansaço e pela fome ou ao ouvir as notícias sobre as avaliações e a eliminação em massa. Nas primeiras horas de fila, um drone sobrevoava a multidão e um agitador no microfone ia pedindo para

galera tirar *selfies*, postar nas redes sociais e muitos faziam o trabalho de divulgação do programa com grande entusiasmo.



A versão brasileira do *talent show* musical de maior sucesso no mundo reuniu mais de 15 mil pessoas no último sábado (9), em São Paulo. Vindos dos quatro cantos do país, nem mesmo o frio de 10 graus espantou os ânimos dos candidatos que foram convocados para as primeiras audições do programa que estreia em agosto na tela da Band.

Figura 4. Fila do XFACTOR BRASIL 2016¹⁸

Enfileirado, estremei ao lado daqueles muitos brasis, mas optar pelo aprofundamento desta experiência talvez seria desviar demais da reflexão proposta, transbordando o texto para minha trajetória pessoal. Uma última imagem me faz costurar este episódio. Agnaldo era seu nome, se não me engano. Saiu de uma cidadezinha do Norte, da qual não me recordo, a partir de uma "vaquinha" de seus muitos amigos e fãs da cidade para lutar pelo seu sonho. Veio dirigindo em 3 dias de estrada. Vestia terno, chapéu e óculos escuros. Dedicou seu tempo na fila em alegrar as pessoas, afinal aquela multidão já formava um ótimo público. Não era exatamente cantor, ou pelo menos não se exibiu nesse sentido, mas ali o que sobrava era carisma. Para mim, ele era um grande mestre de cerimônia, arrancava risos e aplausos de todos. Imitava o Silvio Santos, contava piadas, entrevistava os cantores no meio da fila, promovia a empatia. Parecia se divertir. Quando anoiteceu, ele me viu sentado no chão e se aproximou tirando seus óculos escuros: *"Sabe garoto, a gente luta tanto, mas sabe quando a dor começa a bater? Dor de fazer esquecer a alegria, que é a nossa maior arma. Não podemos. A gente pode fazer burrada se escolher vivê-la agora, porque talvez a gente perca a única oportunidade que nos pode dar a chance de não ficar recolhido a ela pelo resto de nossas vidas"*. Seu olhar contornado por olheiras fundas e penetrantes mergulhou em mim por alguns

¹⁸ <http://gente.ig.com.br/2016-07-11/x-factor-revolta-inscricoes.html>

segundos. Após um intervalo de respiro, ele retornou seus óculos ao rosto, virou de costas e deu um passo à frente. A fila andava.

Até onde se dá o assujeitamento, quando a batalha pelo sucesso configura a premissa urgente dos que não têm horizontes de garantia de trabalho? A servidão apresentada como oportunidade de sucesso pode naturalizar uma exploração que não se apresenta transparente (pelo menos de início). Isto se aproxima daquilo que Zizek (1996) nomeia de ideológico, como algo que regula as relações entre o visível e o invisível. A condição de instabilidade do precariado o coloca em uma situação que fragiliza sua capacidade de analisar e prever futuros possíveis, de desenvolver planejamentos, dificultando consideravelmente a sua capacidade de lidar com a recusa de oportunidades. Afinal, toda oportunidade pode ser uma chance de divulgar seu trabalho ou conseguir uma estabilidade maior. Esta condição parece intrínseca ao que Deleuze (2010) chama de sociedade de controle. Diferentemente dos mecanismos disciplinares que gerem a vida a partir das técnicas de normatização dos corpos pelo confinamento, onde existe uma visualização clara da mais valia definida pelos limites da fábrica e da hierarquia empregado-patrão, a vida regulada pelo mercado opera pelos processos de subjetivação. O trabalhador se auto-regula, se cobra, pensa a si mesmo enquanto empresa e os mecanismos de controle que operam pela lógica produtiva incorporam a imaginação humana.

Desse modo, podemos pensar o precariado, o trabalhador cultural e o artista independente como um sujeito *endividado* consigo mesmo, que vivencia cada vez mais o apagamento das fronteiras entre o mundo do trabalho e a vida ordinária, reproduzindo consigo formas de auto-exploração. Negri (2014) vai localizar inclusive dentro deste aspecto, o *mediatizado* como figura subjetiva da crise.

Podemos citar a questão do *smartphone* e as conexões *wireless*. Você pode ir a qualquer lugar e continuar ocupado, o que significa que você continuará trabalhando onde for. Os dispositivos de comunicação e aplicativos estão produzindo informações pessoais o tempo inteiro, que são utilizadas como dados comercializáveis. A rede é cada vez mais um praça de mercado, como aponta Marcos Dantas, onde o usuário:

(...)precisa estar teclando, fotografando, filmando, falando, fazendo buscas, comentando emoções, gostos, desejos, prazeres ou desgostos, “curti” ou “não curti”, para que os algoritmos possam reduzir tudo isso a dados. Manter-se em permanente atividade eletrônica, tornou-se uma necessidade da nossa sociedade, assim como respirar ou comer. Explicar os motivos extrapolaria as dimensões desta comunicação – mas eles são explicáveis. E a mobilidade faz com que, mesmo sem teclar, o usuário esteja enviando dados sobre si para os

servidores das plataformas: a sua localização, por exemplo. E, daí, os seus roteiros mais comuns de vida. Por que tornou-se uma necessidade social, a atividade interativa já não é livre: é compulsória, ainda que seja obrigação de natureza subjetiva, psicológica, cultural. Também não é livre porque depende da aquisição de um smartphone, da assinatura de um serviço de banda larga e, mais do que tudo, da adesão às regras unilaterais e extorsivas das plataformas digitais. Extorsivas porque em troca de serviços aparentemente gratuitos, o usuário está obrigado a abrir mão de sua privacidade. (DANTAS, 2017.in Internet: praças de mercado sob controle do capital financeiro pg.13)

Ou seja, escrever-se através destes dispositivos é estar trabalhando para outros. A mediatização estrutura divisões cada vez mais indistintas entre trabalho e vida (NEGRI & HARDT, 2014). E o rap enquanto empreendimento e carreirismo é cada vez mais um trabalho midiático, de viver conectado, se publicando, trabalhando para uma rede com a expectativa de crescimento enquanto moeda de troca.

- **A Precarização no Brasil Contemporâneo**

A precarização está longe de ser uma condição histórica inédita no Brasil e no mundo. Isto porque a desigualdade social e a dominação pela exploração do trabalho são contradições historicamente inerentes ao sistema capitalista. Na história da República Brasileira, durante o processo de industrialização e desenvolvimento, grande parcela da classe trabalhadora sempre esteve submetida a condições precárias de vida e de trabalho, sendo a maior parte constituída pelo que André Singer designa como subproletariado¹⁹. Nesse aspecto, é necessário lembrar que a conquista da promessa dos direitos trabalhistas se realizou a partir de greves consideradas ilegais pelo Estado, ocupações de terras urbanas, pressão do movimento sindical, entre outros instrumentos de luta política²⁰.

A precarização há de ser compreendida como um movimento de continuação de engendramentos de formas de exploração e de produção de desigualdades. Se por um lado ela se apresenta enquanto um traço histórico e estrutural do capitalismo, sobretudo periférico, a precarização e o precariado são hoje chaves centrais para analisarmos a vulnerabilidade e a ambiguidade das políticas sociais petistas que alcançaram pequenas mudanças concretas no Brasil contemporâneo. Do mesmo modo, a precarização também é potencializada pelos mecanismos de regulação na construção da política-cognitiva sobre os corpos e pela ausência de garantias e direitos em uma sociedade cada vez mais ditada pelas diretrizes da financeirização da vida. Uma pergunta se faz necessária: como podemos desenhar o quadro de condições materiais que situam a nova classe trabalhadora, no nosso caso, o trabalhador de cultura?

No que concerne às mudanças estruturais da realidade social brasileira nos últimos anos, podemos apontar com maior relevância a introdução do subproletariado na condição do trabalho formalizado e na esfera do consumo. Não irei entrar com profundidade no debate da política econômica, mas decerto podemos apontar esta inserção como um dos elementos que alavancou a economia do país no segundo mandato Lula, impulsionando expressivamente a dinamização do mercado interno brasileiro.

¹⁹ Sobrepopulação superempobrecida que até 1981 constituía 48 % da população ativa. Ver André Singer, os sentidos do lulismo

²⁰ ver Vitto Giannotti, História das lutas dos Trabalhadores no Brasil.

O acesso ao consumo e o aumento das oportunidades de ascensão, no entanto, não significaram a garantia efetiva nem mesmo ampliada dos direitos sociais. Ainda assim, apesar das mudanças tênues e da traição com grande parte das pautas dos movimentos sociais (como a reforma agrária) que apoiaram o PT, o lulismo²¹ partiu de um grau tão elevado de miséria e desigualdade, que o seu viés reformista inscrito na política conciliatória com os grandes grupos econômicos, obteve efeitos sociais palpáveis. Especialmente para os setores, que devido ao seu alto grau de precarização, sempre tiveram condições ínfimas de organização e participação na luta de classes.

Ruy Braga (2017) discorre sobre como a Era Lula e os governos petistas foram marcados por um modelo de desenvolvimento apoiado na formalização do emprego, na desconcentração de renda e na precarização do trabalho. Entre 2003 e 2013, foram criados em média 2,1 milhões de empregos formais por ano.

Acontece que a maior parte destes novos postos de trabalho se caracterizaram por baixos salários e por uma alta taxa de rotatividade de trabalhadoras e trabalhadores semiquilificados que entram e saem rapidamente do mercado. Em suma, o governo resolveu o problema do desemprego com a expansão da oferta de trabalhos mal pagos e precarizados. Sobre as principais características relacionadas a este cenário, o autor aponta: o significativo aumento do assalariamento feminino, a incorporação significativa de jovens não brancos ao mercado formal e a preponderância do setor de serviços e da terceirização com o maior número de trabalhadoras e trabalhadores concentrados nas áreas de serviços domésticos e telemarketing. Neste último ponto vale reiterar a correlação política entre raça, gênero e classe presentes na base do mercado de serviços.

Concomitantemente, o início ao processo de democratização do acesso à Universidade e o aumento nos índices de escolaridade com a implementação das políticas afirmativas alcançaram resultados que podem ser observados na produção intelectual e cultural contemporânea e na composição social econômica. O empoderamento de novas identidades e de novos sujeitos políticos impulsionou a disputa por ocupação em postos de trabalho e espaços de capital que sempre foram inacessíveis a estes sujeitos.

Este movimento, no entanto, não se consolida apenas pelo seu caráter de ganhos sociais, mas também pelo aumento da competitividade de um mercado de trabalho cada vez mais

²¹ Modo de regulação caracterizado pelo aparelhamento dos movimentos sociais ao Estado e pelas políticas públicas redistributivas. Ver Ruy Braga e André Singer.

rigoroso com a qualificação, além de redesenhar novos conflitos na arena de pertencimento de classe.

O que se pode observar é muito mais o processo de intelectualização parcial da sociedade trazida pela democratização escolar, tendo como consequência o aumento de diplomados, mas sem uma valorização relativa desses diplomas no mundo do trabalho (Souza, 2010. pg 62)

Em cima deste quadro, Jessé de Sousa (2010) assinala a necessidade de se entender com mais profundidade a classe social no Brasil contemporâneo. A conjuntura aberta pelo cenário de políticas de redistribuição implementadas durante os governos petistas, possibilitou a ascensão de uma nova classe trabalhadora, na qual podemos relacionar grande parte da juventude urbana que produz rap e sonha com o sucesso de carreira. Curiosamente, Sousa chama esta classe trabalhadora que se sacrifica em condições precárias, de *batalhadores*.

Para entender os batalhadores, segundo o autor, é preciso se desvincular da perspectiva estritamente econômica da noção de classe, que a localiza ou apenas pela dimensão da renda como faz o economicismo liberal, ou apenas pelo lugar na produção como faz o marxismo ortodoxo (SOUSA, 2010). De outro modo, a classe social seria constituída por diversos fatores e precondições sociais, emocionais, morais e culturais que exercem influência sobre os indivíduos. Poderíamos assim refletir acerca de determinados arquétipos, que articulam por exemplo a noção de produção familiar de classe, construindo categorias como *os filhos das empregadas domésticas que estudam e trabalham*.

A demarcação destes parâmetros distingue diferentes graus de condições de trabalho na dimensão classista, desmistificando o discurso meritocrático e o determinismo econômico ao sublinhar a importância do capital cultural e familiar na transmissão de valores. Nesse sentido, estas questões se tornam relevantes: *quem tem tempo para estudar e planejar o futuro?; quem tem estrutura familiar e amparo mínimo para não se deixar fragilizar pelo alcoolismo?; pela sedução do crime organizado?; ou então para se manter emocionalmente estruturado e se sacrificando para trabalhar e estudar mais de 10 horas por dia?* Afinal, existem desigualdades que não se expressam apenas na dimensão financeira, tornando fluido os limites de demarcação entre as frações de classe. E que por sua vez, faz o pertencimento de classe uma questão complexa.

Os “batalhadores”, na sua esmagadora maioria, tiveram de trabalhar desde muito cedo, estudaram em escolas públicas, e estudam, quando estudam, em universidades privadas à noite. Sem acesso aos conhecimentos

altamente valorizados que permitem a reprodução do mercado e do Estado – que garantem bons salários e muito reconhecimento social e prestígio às classes médias – os batalhadores “compensam” esta falta com extraordinário esforço pessoal, trabalhando sob condições penosas, sem garantias sociais, em atividades muitas vezes informais, sem pagamento de impostos. O que explica essa persistência e capacidade de resistência é a construção de uma sólida “ética do trabalho” que pressupõe a incorporação de disposições como disciplina, autocontrole e pensamento prospectivo, onde o futuro e a busca por uma vida melhor compensam qualquer sacrifício no presente (SOUZA, 2010,página 51)

Um grande nome do rap nacional que podemos elencar como uma figura que simboliza em seu discurso e em sua trajetória o arquétipo do *batalhador* é o rapper Emicida. Mais apropriadamente, podemos dizer que o Emicida é uma exceção dentro deste arquétipo, pois ascendeu para a condição de artista de sucesso. Filho de Dona Jacira, que trabalhou por muitos anos no serviço doméstico, Emicida fez curso técnico e antes do sucesso trabalhou como pintor, vendedor de cachorro quente, feirante e desenhista²². Com uma carreira orientada e consolidada pela sua visão empreendedora, Emicida alcançou o marco de ser dono de um dos maiores selos do rap independente no Brasil, o Laboratório Fantasma. Expressão de uma nova geração do rap nacional, o rapper influenciou significativamente a emergência da nova cena do rap carioca, ao participar e ganhar a Liga de Mcs na Lapa em 2007, além de trazer em suas viagens para o Rio de Janeiro uma mochila lotada com cópias da primeira mixtape *Pra quem já mordeu um cachorro por comida até que cheguei longe*²³.

Em 2008, fui assisti-lo cantar na Batalha do Conhecimento, onde vendeu seu disco de acabamento artesanal no boca-a-boca pelo preço simbólico que variava entre 2 e 5 reais. O pensamento expansionista de vender um trabalho autoral a um custo irrisório foi uma novidade e inspiração para todos que foram assisti-lo.

Hoje, podemos situá-lo como um dos grandes artistas da música brasileira que circula no *mainstream* com posicionamento intelectual, comentando, reagindo e trazendo questões políticas para os espaços em que circula. O rapper, que cresceu através das batalhas de rap, tem um trabalho diverso em seus temas narrativos, mas podemos destacar em seus grandes sucessos a contundência das questões raciais, a auto-afirmação e o discurso triunfalista que se

²² Link da mixtape <https://www.youtube.com/watch?v=BDF4PzNc3Wo&t=225s>

²³ <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/06/1649479-clipe-de-emicida-que-sera-lancado-hoje-retrata-revolta-de-empregadas-domesticas.shtml>

articula com sua trajetória. Perceba a letra da música *Então Toma*, um dos seus primeiros cliques de grande produção que ganhou exibição na MTV.

Já venci as batalhas, agora eu vou vencer a guerra
Um bordão tipo "nóiz na fita" te irrita
Mas hoje vai ter que fingir que preto é sua cor favorita
Quanto a compreender
É tipo caderneta de poupança, só pra quando você crescer
Raiz do hip-hop viva, nem gastei saliva
Quando matei mais rappers que a falta de perspectiva
Perdidos com "lost" pediram trégua
Mas não me alcançam, é estilo coiole e o papalégua
Esquecidos quantos bom marcou toca
Pólvora não é tempero, então cuidado com o que cê põe na boca
Rouba brisa é muito louco
Aqui cê tem que pedir desculpa por ter feito mais que os outros
(eu não, vai vendo) não tá entendendo
Tiu, modéstia nunca foi meu forte mesmo
Invés de reclamar que eu não toco no espaço rap
Eu fui trabalhar e arrumei espaço pro meu rap
Falar é fácil, por isso tem tanto Mc
Fazer nem tanto, por isso cê não vê todos aqui (EMICIDA, 2010)²⁴

O precariado é então um conceito em aberto no qual podemos situar a classe de batalhadores. Muito pertinente para pensarmos o rap e o fazer cultura. O precariado aponta para a reinvenção das formas de desenhar a luta de classes em um momento histórico conflituoso que apresenta entraves e desafios a serem enfrentados para a articulação de uma unidade classista. Podemos elencar alguns : 1) a fragmentação da unidade produtiva do capitalismo industrial com a expansão da competitividade e ampliação de um mercado de serviços rotativo e com menos garantias; 2) a sensação de insegurança e a falta de tempo que se materializa na urgência de ascensão dos batalhadores e batalhadoras vulnerabilizados em uma rotina esgotante de trabalho precarizado; 3) o aprofundamento de debates estruturais historicamente silenciados no Brasil (como o racismo e o machismo), e a divergência que se produz a partir disto; 4) a regulação cognitiva e informacional e sua influência na produção de

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=7QnXzVjck6M>

subjetividades em um espaço-rede ditado pelo controle dos algoritmos; 5) as relações exploratórias cada vez menos identificáveis e mais naturalizadas.

- **O corre do rap independente**

*Pouco din, muitos sofrem
mas o nosso amor não morre
trampo sério, ninguém dorme
então respeita o corre, respeita o corre,
Família Zero Bala*

Para caminhar com a tentativa de compreensão de como acontece este "corre" do rap independente tendo em vista as condições de precarização, conversei com Stuart Hall sobre a questão da ideologia. O autor traz uma contribuição para o debate sobre os usos da ideologia no marxismo, tensionando o manejo instrumentalizado do conceito constantemente acionado para pensar a ideia de dominação.

Da mesma forma como aponta Jessé de Sousa, há uma crítica neste aspecto ao reducionismo econômico que concebe as idéias em sua materialidade como reflexo da estrutura econômica ou então como determinadas em última instância pelas relações produtivas hierarquizadas no sistema de classes. Nessa questão, Hall vai se apoiar sobretudo no arcabouço teórico de Gramsci, utilizando conceito de hegemonia para auxiliar a leitura social complexa das relações de poder.

Para Hall, interessa muito mais o debate tático da luta ideológica no terreno da cultura que identifique as relações de força favoráveis ou desfavoráveis sobre as tendências sociais. A luta de classes, assim, não opera a partir da demarcação polarizada entre blocos simples e homogêneos. Sequer a unidade de classe pode ser colocada como pressuposto estabelecido a priori. Isto porque não se pode postular que exista uma correspondência necessária entre classes e discursos. A disputa na arena da cultura se dá através de um jogo de posições que articulam "consensos". A hegemonia seria então o "processo de coordenação de interesse de um grupo dominante aos interesses gerais dos outros grupos e a vida do estado como todo" (HALL, 2003, p.311).

A hegemonia, no entanto, se produz multidimensionalmente como uma composição social complexa, formando uma autoridade que não se constrói apenas na tomada de poder por um grupo, mas através de formulações e reformulações de força que se exercem em diversas instâncias na sociedade, como nas esferas moral, intelectual, política e econômica. Nesse

aspecto, a sociedade há de ser entendida enquanto um campo diferenciado de discursos e o plano da ideologia se dá através desta interdiscursividade que se organiza nem sempre de forma coerente. Cada discurso nos localiza de forma distinta num campo de representação, e alargar este campo é fundamental por exemplo para não fecharmos aqui uma dimensão monolítica da precariedade dentro do que chamamos de *rap independente*. Isto porque, como já colocado, há diversos níveis de inscrição dentro desta condição de precariado. Se uma das batalhas que o MC trava nesta dimensão é a batalha pelo sucesso, há múltiplos significados que podem ser desdobrados a partir deste discurso.

As categorias ideológicas em uso nos posicionam em relação ao relato do processo conforme este é retratado no discurso. O trabalhador que associa sua condição de existência no sistema capitalista a de um consumidor- que ingressa no sistema por essa porta- participa do processo por meio de uma prática diferente daquele que está inscrito no sistema como trabalhador qualificado- ou não inscrito nele, como por exemplo, dona de casa. Todas essas inscrições produzem efeitos reais. Produzem uma diferença material, já que a forma como agimos em certas situações depende de nossas definições da situação (HALL, 2003.página 285)

Minha escrita se embriaga então em se deslocar pela discussão acerca do rap independente, atravessada pela precarização, passeando pelo diálogo com autores que nos ajudam a alargar tanto a idéia do que vem a ser *independente* na história da música, quanto por textos que nos ajudam a perceber níveis distintos desta condição que está colocada. Por exemplo, a minha condição de precariedade enquanto rapper e pesquisador é extremamente diferente de alguém que é rapper e trabalhador ambulante, rapper e produtor de eventos, rapper e trabalhador de regime fechado ou então de alguém que é apenas rapper. Do mesmo modo, podemos aprofundar como estas diferenças se acentuam ainda mais com as questões de raça e gênero, ou então se é morador de favela e periferia, visto que a falta de segurança na circulação na cidade também pode ser apontada como um fator precarizante.

O crescimento da economia criativa no mundo se desenvolve dentro de um contexto marcado pelo regime produtivo de acumulação flexível, caracterizado pela subcontratação, emprego temporário e atividades autônomas. Esta economia se caracteriza principalmente pela produção de bens intangíveis, pelo desenvolvimento da informação, do conhecimento e do trabalho imaterial enquanto fontes de capital econômico e social. A produção cultural e a arte independente tem sido apostas cada vez mais assumidas enquanto profissão e enquanto estilo de vida. No rap, o desenvolvimento de plataformas como *Youtube* estimula significativamente a produção autoral seja profissional ou amadora, apresentando a possibilidade de ser artista como algo acessível na medida em que você percebe que pode ter um canal, publicar músicas,

vídeos, performances, trabalhar público etc. A expansão das redes sociais nos colocou em contato com uma grande diversidade de artistas que conquistam audiência e aumentam seus nichos ao trabalharem em suas redes.

Nesse contexto, poderíamos enviesar a reflexão para muitos caminhos ao se pensar a batalha pelo sucesso. Trato aqui principalmente a batalha pela condição de subsistir e ser reconhecido pelo ofício cultural e artístico. É também a batalha para continuar mantendo acesa a própria criatividade. Sendo o rap ainda uma linguagem que é praticada sobretudo por artistas jovens periféricos, marginalizada e discriminada pelo aparelho policial, e que ainda é estigmatizada enquanto não-música por setores elitistas da sociedade, se assumir enquanto do rap é assumir em grande medida o lugar da precariedade.

Miqueli Michetti e Fernando Burgos (2016) nos apresentam dentro do ofício do fazer cultura alguns *tipo ideais* de empreendedores que são interessantes para pensarmos os artistas e produtores independentes. Duas tipologias em particular me parecem ser as mais fecundas para pensar o rap. Uma delas se refere ao *empreendedor por necessidade*, que designa empreendedores em situação de maior vulnerabilidade socioeconômica, onde o empreendimento cultural costuma ficar em segundo plano, quando aparece oportunidade de empregos formais. A manutenção e crescimento do empreendimento fica marcado pela dedicação parcial e intermitente visto que a reprodução material dos trabalhos culturais é geralmente garantida com recursos proveniente de outras áreas. Já a outra tipologia se refere a ideia de *empreendedor por disposição*, que pode ser compreendido por empreendedores pertencentes a uma classe média no sentido de capital educacional, cultural e social acumulados. São geralmente jovens diplomados nas áreas criativas ou humanidades, que frequentemente contam com apoio familiar e em alguns casos patrimônio herdado, por isso têm menos riscos ao assumir o empreendimento. Embora estes empreendedores também lidem com a precarização e a dificuldade de se sustentarem a médio e longo prazo,

A formalização do empreendimento se dá em razão de disposições atinentes a um habitus de classe específico: a iniciativa de empreender não é estranha às opções e estilos de vida dessa condição de classe e, ao mesmo tempo, o empreendimento cultural se estabelece como tentativa de não se “submeter” às dinâmicas do emprego formal, o que é compatível com a busca de autorrealização por meio do exercício da atividade cultural (MICHETTI, BURGOS, 2016 .pg.592)

Evidente que estas duas categorias não dão conta de abarcar as trajetórias tão específicas de cada artista. Contudo, elas nos norteiam e nos ajudam a compreender a

desigualdade que existe entre artistas e produtores que vivem a instabilidade e investem boa parte da renda obtida para investir na própria carreira.. O relato de Luiz Rodrigues no facebook, também conhecido como MC OZ da Rocinha é ilustrativo nesse aspecto:

Não adianta fingirmos que não é um jogo, que a meta não é ganhar dinheiro e ser bem sucedido através da música, porém há certos limites e critérios que muitos de nós não estamos dispostos a ultrapassar em busca da tão sonhada estabilidade profissional...ou em outras palavras não ter que fazer faxina, fritar hambúrguer, ser camelô ou qualquer outra nobre função pra partilhar a renda e separar uma parcela pra investir na sua arte, que por sinal é a realidade de 90 % dos meus amigos que trampam com isso.O bagulho tá cada vez mais desleal, porque não só ter o talento é determinante pro sucesso ou fracasso, agora o lance é negócio, com investidores e empresários pra fazer o trampo bombar, ou seja seu próprio investidor caso tenha condições financeiras pra isso, caso contrário meu amigo será missão quase impossível fazer sobressair seu trabalho em meio a tantos posts patrocinados, tantas curtidas compradas e tantos clipes hollywoodianos..quem não consegue chegar a esse patamar está fadado ao apequenamento e até rejeição do público..se torna invisível em meio a tanta sofisticação (MC OZ, publicação facebook 2017)

Mc Oz é rapper e um dos fundadores do *Encontro de Ideias e Rimas*, criado em parceria com o rapper M. Souza e a TV Tagarela. Um encontro de rap com batalhas de rima e apresentação de shows, realizado pelo menos uma vez ao mês de graça na Rocinha. Além de artista e produtor, o rapper também trabalha com um empreendimento de hambúrgueres artesanais e sua fala mergulha criticamente na questão que estamos discutindo.



Figura 5 Clipe Mc Oz²⁵

²⁵ Conheça o trabalho de MC OZ: <https://www.youtube.com/watch?v=kP-dvFbe-VM>

O desenvolvimento da cena independente e o sucesso dos primeiros artistas independentes dentro do modelo digital vem resultando no aumento da competitividade e da exigência do público por materiais de qualidade mais profissional. Se antes, no início dos anos 2000, as produções precarizadas e rudimentares eram assumidas enquanto um valor estético para contrapor a grande indústria hegemônica, hoje a configuração do próprio mercado alternativo já opera dentro de um produtivismo acelerado e da produção de materiais de alta qualidade técnica como bem aponta Oz.

Leonardo Demarchi (2006) estuda possíveis percursos do conceito de *independente* na história da música, localizando *a priori* dois significados que norteiam a discussão: um se apoiando em um discurso de contracultura, o outro se apoiando em uma perspectiva liberal de democratização da cultura. A nível mundial, o autor vai identificar primeiro o *independente* nos anos 70 quando o movimento punk acionava a ideia de independência musical como um meio de expressão do indivíduo, difundindo expressões como o *faça você mesmo* que apregoava a autonomia em relação ao regime de produção. Um discurso que assumia a marginalidade em relação a lógica da indústria massiva, fazendo com que a música ganhasse o *status* de instrumento político.

A independência parecia se referir primeiramente à questão do controle artístico: os punks, como os hippies antes deles, assumiram uma oposição entre arte e negócios, com a honestidade de um lado e a burocracia do outro. E isto envolvia não apenas argumentos sobre [música] como produto massivo [referindo-se à discussão frankfurtiana como também um argumento mais romântico sobre criatividade. Músicos não eram vistos como trabalhadores, como empregados culturais, mas como artistas individuais. (Frith, 1982:159 apud De Marchi.in Do Marginal ao Empreendedor, 2006).

Já nos anos 80, o sucesso das primeiras gravadoras independentes em parceria com as grandes, fez com que uma safra de músicos apresentasse outra mentalidade em relação ao negócio musical. Estes novos artistas situados no pós punk estavam mais engajados tanto em garantir o controle da própria produção como em participar do mercado massivo, pensando muito mais na democratização da produção de música do que na negação do sistema.

No Brasil, parte da produção independente na época da ditadura civil militar simbolizava um ato de contestação à política econômico cultural das grandes gravadoras multinacionais que tinham incentivo fiscal do governo e que investiam maciçamente no mercado de músicas estrangeiras pop. Assim, o discurso do artista *independente* podia ganhar

contornos de uma ideia de nacional popular, tanto em seu sentido de reagir a um governo autoritário que incentivava o grande mercado fonográfico e censurava as produções musicais nacionais críticas, como também pela seu posicionamento de se aliar a uma ideia de autonomia da música brasileira que não abre mão de um projeto ético e estético.

Pensando a literatura, Érica Peçanha (2009) vai distinguir a literatura marginal dos escritores marginais de periferia. Segundo a escritora, a marginalidade é uma rúbrica ampla, que abrange tanto a inserção no mercado, como as características da linguagem literária quanto a condição social. Fazendo um diálogo da Érica com De Marchi, a marginalidade pode ser tanto um projeto intelectual que demarca ou projeta demarcar o lugar do oprimido²⁶, como também é expressão de uma marginalização da própria sociedade e do mercado institucional, que exclui e torna o artista um marginal em sua condição social. Neste aspecto, penso que a questão do empreendedorismo do rap embaralha bastante estas percepções. Ao mesmo tempo que envolve uma apropriação estética do marginal pela lógica de mercado, envolve uma urgência de reconhecimento sobretudo por parte dos artistas de condição social periférica.

Demarchi aponta como a ideia de independente hoje no mercado da música já se inclina para o discurso do empreendedor, no qual o artista se entende cada vez mais como um agente que espera introduzir algumas mudanças e se adaptar a outras. Se pensarmos no rap, por exemplo, é possível identificar uma movimentação de pensamento neste sentido tanto pelo discurso quanto pela estética. Quando o coletivo Quinto Andar (grupo que reunia nomes como MC Marechal, De Leve, Shawlin) se projetou a partir das novas plataformas digitais de distribuição que apareciam com o desenvolvimento da web, suas músicas cantavam a crítica ao rapper *blin blin* (o rapper com a estética norteamericanizada sem consciência política), às grandes gravadoras e o elogio à pirataria, à parada mal feita. O que vigorava na cena independente era ser crítico e marginal.

O discurso de elogio a “*parada mal feita*” como cantava De leve pelo coletivo Quinto Andar, hoje já enfrenta dificuldades maiores para disputar visibilidade dentro de um público que consome videoclipes que nada devem às produções dos artistas de grandes gravadoras. Isto porque muitas pequenas empresas prosperaram, MCs montaram pequenos selos e se articularam com outros artistas, estudaram com olhar de mercado a reconfiguração da indústria

²⁶ Esta postura em determinados contextos já foi assumida pelas classes médias artísticas. A geração setentista no Brasil é um exemplo

musical. Portanto, a ideia de independente hoje aciona outros significados que não se assumem necessariamente no formato mais artesanal ou então em um posicionamento político de oposição às grandes majors, à estética pop e ao discurso de orientação comercial. Pelo contrário, em muitos casos, a ideia de *independente* se harmoniza com as novas configurações do mercado, criando dependências com as novas plataformas de emissão: como as redes sociais, coletivos, festivais, empresas de software (DE MARCHI, 2006).

Ou seja, a democratização do meio de produção pelas novas plataformas, também redesenham um novo conflito: ao mesmo tempo que ampliou o número de produtores de cultura, ainda muitos produzem sem salário ou emprego tendo como moeda principal a possibilidade de fazer sucesso. A batalha por subsistência continua sendo operada dentro de uma lógica de desigualdade e competição.

A fala do MC Oz se costura em cima desta pressão que se exerce pelo novo público que consome rap independente, que avalia os artistas em cima de critérios pautados por questões estruturais como a qualidade da imagem no clipe, produção audiovisual a produção musical, a mixagem e masterização, um projeto e marketing e comunicação nas redes sociais, entre outros elementos técnicos que separam um artista “grande” de um “artista pequeno”. O corre de um rapper independente, nesse sentido, se aproxima da condição de um trabalhador multitarefa, que ora tem que se dedicar tanto para angariar fundos e se sustentar quanto para investir no próprio trabalho artístico e organizar seu tempo na correria para dar conta de habilidades muito distintas. Um trabalho multitarefa se impõe sobre nossos corpos de forma exigente, sem garantia de retorno, tendo como disparador de motivação os discursos de superação e os casos de sucesso, mas é pouco acessível à compreensão ou uma perspectiva clara sobre o que é estar desenvolvendo uma carreira. Esta existência precária na cidade, como aponta Standing (2013) se produz enquanto força sobre o corpo físico, provocando alterações como estresse e ansiedade:

Os multitarefairos são excelentes candidatos ao precariado, uma vez que têm mais problemas em se concentrar e mais dificuldades em excluir a informação irrelevante ou perturbadora. Incapazes de controlar seu uso do tempo, eles sofrem de estresse, o que corrói a capacidade de manter uma mente desenvolvendo que percebe a aprendizagem reflexiva com uma perspectiva de longo prazo. (STANDING,2013.pg.40)

Botar a cara na rua é estar sempre no corre. Ao mesmo tempo que ser MC ou produtor na cena é se organizar em conjunto para trocar, produzir e reivindicar espaço, é também se

profissionalizar, competir e disputar com outros artistas. Djoser (2015), articulador cultural do CCRP, especialmente da Roda de Botafogo, conta sobre a percepção de mercado que é aberta pelas rodas culturais:

Não digo eu, que tenha partido do Rio esse boom do rap atual, mas a gente começou a ocupação do espaço público no mesmo momento do boom do rap em geral. Tanto que a nova cena do rap, a nova geração do rap, falo da galera que se profissionalizou e faz grana em dia. Não começou, mas se articulou e se profissionalizou nas rodas culturais do Rio de Janeiro e na época da roda eram os meninos que tavam rimando (DJOSER,2015²⁷)

A fala de Djoser reflete sobre profissionalização levando em conta o processo de formação do circuito de rodas culturais na cidade.. Nesse aspecto, é interessante pensar como a projeção de mercado revelou gradativamente mudanças no CCRP, seja nos discursos dos artistas, como também no próprio formato das rodas. Se em um primeiro momento o conceito de roda se fundava justamente na idéia de círculo de rimas de improviso e nos discursos de harmonia, ao passo que a cena foi crescendo, mais os MCS foram exigindo e reivindicando profissionalismo e competitividade.

Em 2011, quando a Roda Cultural de Botafogo despontava como a maior do CCRP, as práticas de improviso se caracterizavam pelas *jam sessions* sem equipamentos de som, onde as rimas eram cantadas com a participação de diversos músicos, que não necessariamente eram consumidores de rap. Este caráter convidativo e mais aberto interferia no fazer musical e nas práticas de *improviso*, construindo um ambiente atravessado por diversas linguagens e por estilos culturais distintos. Ainda hoje, rodas que ficam inativas devido a problemas com a ordem pública, se utilizam deste formato para continuar ocupando as praças. Um exemplo é a Roda de Vila Isabel que, quando embargada, continua promovendo os encontros sem aparelhagem. A dinâmica sem microfone estimula o encorajamento dos iniciantes e até mesmo daqueles que se colocavam na condição de público, mas que participavam do fazer musical, por exemplo, batendo palma ou cantando junto quando alguém criava um refrão. No rap, o improviso é chamado de *freestyle* e um refrão que foi popularizado nas rodas por aqueles que participavam era cantado assim: “Meus *free*/tão por aí/guardados na memória/de quem parou para

²⁷ entrevista encontrada no canal 202 filmes, concedida para o filme O SOM DO TEMPO: <https://www.youtube.com/watch?v=Ybd6qgLzN7c&t=417s>

ouvir.”

Nessa época, predominantemente marcada pelo protagonismo da roda de Botafogo, circulava muito na cena e no boca-a-boca a atitude do “*nós por nós*”, inspirada na idéia coletiva emancipadora que enfrenta as condições de falta de investimento e de falta de reconhecimento do Estado. Este discurso acionava uma tentativa de proclamar entre todos um estado de união em detrimento dos conflitos e desigualdades que permeiam o meio hip hop.

A música produzida em parceria entre os rappers Shadow e Ret ganha justamente esse título - “*Nós por Nós*” (2011) propagandeando o CCRP como um movimento de harmonia, além de narrar um cenário onde os MCs se reúnem para trocar e fazer música junto:

O beat vem do cajón, o bonde leva na palma,
sopra a gaita, larga o dedo no violão
É nós, Amálgama
Nada é em vão, fazer um som com os irmão
É só uma questão de ALMA
Dropa no pulmão, não tem microfone, acorda
Cara feia é fome, otário não joga
Toda terça tem rima - tô na Farani, infame Atrás do prédio
Argentina, cola!”
(...)Cicuito Carioca de Ritmo e Poesia
É nós por nós!
A geração da harmonia sincera, sem afeição à velha competição
Quem se identificou, quando sentiu, ficou, curtiu, multiplicou
Quem resistiu, pensou e UNIU
(RET e Shadow, 2011²⁸)

Quem ouvir a música, percebe como a letra é cantada em um tom de convocação, fazendo referência aos instrumentos acústicos e apresentando o circuito como um lugar onde se pratica a coletividade. Este aspecto é bem reforçado na elaboração discursiva de se reconhecer enquanto geração e de colocar os verbos *resistir*, *pensar* e *unir* juntos, amarrando

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=IRrX1UZ65Ls>

o circuito como algo que é construído através do *nós por nós*.

Hoje, os autores, além de artistas já consolidados na cena independente, são microempresários de um selo musical, assim como outros da Zona Sul que se projetaram em uma conjuntura de mercado emergente que já movimenta fãs em todos os lugares do Brasil. Em uma entrevista concedida durante um evento chamado #RapRj realizado em 2015, Ret discursa sobre a união nos marcos da competitividade:

Então tipo, a gente aqui no Rio finalmente aprendeu depois de anos na cena a ter união e competitividade. São duas coisas fundamentais pra existir o mercado. União e competitividade. A gente tá tendo isso hoje, são duas coisas que parecem contraditórias mas são duas coisas que se somam, sacou?

(RET, 2015²⁹)

Quando eu penso em correria no rap, logo me vem na cabeça o talento de Mc Sheep, figura conhecidíssima no circuito de rodas culturais da cidade. Um MC reconhecido no cenário do rap carioca pelo seu carisma no improviso. Era fácil de encontrá-lo pelas rodas de rap vendendo cerveja, água e chiclete e outras mercadorias. Sempre rimando incansavelmente, Sheep se mostrava muito interessado e apaixonado na rima, se divertindo. Adorava rimar, mas também escutar os outros rimando. Lembro que o conheci no CIC, na Fundação Progresso, quando ele já participava com protagonismo nas batalhas: participava da Batalha do Real, Batalha do Conhecimento, Liga dos MCs. Embora reconhecido por Muitos MCs na cena, Sheep canta em sua poesia e performatiza em seu clipe um pouco das dificuldades do seu rolé de MC³⁰:

E sério quero trabalhar
minha vontade de frente bate com a de um paraplégico andar
então tudo pode falar, tu pode apontar até me acusar
minha vontade não vai parar e com ela vou continuar
porque na guerra nossa vontade é de estar a salvo
a fome com a vontade de comer equivale minha vontade de lançar o
álbum

²⁹ entrevista encontrada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=VgrWxvDOC50>

³⁰ Conheça o clipe do MC SHEEP: https://www.youtube.com/watch?v=vd9Shjp_pmY&t=6s

o resgate a vontade, a vontade o resgate
o resgate a vontade, a vontade o resgate



Figura 6. Mc Sheep fazendo show na roda. Imagens do clipe



Figura 7. Mc Sheep no corre da cidade. Imagens do clipe

A letra de Sheep apresenta a poética de um cotidiano duro, repleto de percalços, onde a vontade de cantar e viver da arte é cantada com urgência. No clipe, em contrapartida, as imagens retratam os deslocamentos de um MC que trabalha durante o dia de ambulante e durante a noite faz show nas rodas de rima. Esta narrativa, que mostra a batalha atrás do sonho, ganha força na imagem quando mostra que apesar das dificuldades, a própria correria pode configurar um espaço de criatividade, de inspiração e que exige o desenvolvimentos de habilidades que são aprendidas na rua. Apesar de tudo, é da precariedade que também se faz o malandro

➤ **Capítulo 2: A batalha pela memória**

A mulher e o homem sonhavam que Deus os estava sonhando. Deus os sonhava enquanto cantava e agitava suas maracas, envolvido em fumaça de tabaco, e se sentia feliz e também estremeado pela dúvida e pelo mistério.

Os índios makitare sabem que se Deus sonha com comida, frutifica e dar de comer. Se Deus sonha com a vida, nasce e dá de nascer. A mulher e o homem sonhavam que no sonho de Deus aparecia um grande ovo brilhante. Dentro do ovo, eles cantavam e dançavam e faziam um grande alvoroço, porque estavam loucos de vontade de nascer. Sonhavam que no sonho de Deus a alegria era mais forte que a dúvida e o mistério; e Deus, sonhando, os criava, e cantando dizia: -Quebro este ovo e nasce a mulher e nasce o homem. E juntos viverão e morrerão. Mas nascerão novamente. Nascerão e tornarão a morrer e outra vez nascerão. E nunca deixarão de nascer, porque a morte é uma mentira. (Eduardo Galeano. **A criação.in Nascimentos. trilogia Memória do Fogo.**)

● **Entre reps e raps, versos e táticas de apropriação**

No dia 18 de maio de 2017, dia em que milhares de pessoas foram às ruas da cidade protestar contra a presidência de Michel Temer, clamando por sua renúncia, articuladores culturais e Mcs do movimento Hip Hop se reuniram na Lapa para debater o Projeto de Lei 2799/2017, elaborado junto com o mandato do Deputado Estadual Marcelo Freixo. O PL foi nomeado politicamente de HIP HOP É RUA.

Em virtude da grande mobilização que tomava as ruas e que ganhava abrangência nacional, assessores do mandato solicitaram o adiamento da reunião. No entanto, os articuladores de rua, sobretudo das Rodas Culturais da Zona Oeste e da Baixada Fluminense, foram insistentes, optando por mantê-la. O projeto de lei já tinha sido redigido³¹ e já existiam diversas vozes do rap interessadas em discuti-lo ou interessados em articular uma mobilização para que a lei se tornasse reconhecida pela cena de rua.

A reunião foi convocada publicamente, através de um evento no *Facebook* e, de forma antecipada, o fórum das redes já prenunciava um debate bem acalorado. O principal disparador da convocação levantado pelos redatores era discutir a supressão do documento *Nada Opor*³².

³¹ O PL foi redigido por um núcleo de articuladores da Liga das Rodas da Zona Oeste e e da Baixada Fluminense em parceria com a equipe do mandato do Freixo. Mais adiante retomaremos a discussão do episódio no próximo capítulo.

³² Documento que as Rodas precisam solicitar para o Batalhão da Polícia Militar da Região

No entanto, o grande embate travado se deu em relação ao texto de definição da cultura hip hop . *Aonde nasceu o hip hop? Quantos elementos o compõem? Quem o inventou? Roda de rima é hip hop?* Cada um parecia ter sua própria versão.

Em uma noite de dissenso entre os diversos guardiães da memória presentes, o projeto de lei que declara o hip hop como Patrimônio Imaterial do Estado gerou uma discussão de mais de 3 horas em torno do seu primeiro artigo: Art. 1º - Fica declarada como Patrimônio Cultural de natureza imaterial do Estado do Rio de Janeiro a cultura Hip Hop e todas as suas manifestações artísticas, como breaking, grafite, rap, MC e DJ³³.

Apesar da iniciativa de tornar o hip hop um patrimônio material se apresentar como tática de legitimação dos agentes culturais diante das políticas de repressão e marginalização, o papel e seu poder de fixar a palavra no tempo deflagrou uma disputa de autoria sobre a narrativa da cultura. Estávamos em cerca de 30 pessoas. As divergências em relação ao documento se deram através de argumentos como: *o rap não constitui elemento da cultura hip hop, apenas o MC; a palavra grafite foi redigida de forma errada, o correto seria graffiti; o freestyle e o conhecimento também não seriam elementos da cultura hip hop?; Afrika Bambaataa não foi citado como o grande Mestre da Cultura; Nova York não aparece devidamente contextualizada como berço da cultura; roda de rima é uma manifestação ligada a cultura de rua e não a cultura hip hop; precisamos de mais representatividade nesta reunião para tomar estas decisões.*



³³<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro1519.nsf/18c1dd68f96be3e7832566ec0018d833/92d9b55a14efb63a8325811c00674c4e?OpenDocument>

Figura 8. Reuniao PL Hip Hop e Rua³⁴

Este episódio é um bom fio condutor para trazeremos para a pesquisa a idéia de que existe uma batalha pela memória. Melhor dizendo: existe uma disputa narrativa e instrumental entre os agentes em torno dos significados da cultura. Nesse aspecto, vale reiterar que a minha inquietação em torno do debate se dá principalmente em torno das diversas articulações de sentido que os sujeitos produzem ao posicionar suas narrativas e suas versões de mundo. Não é minha intenção, enquanto pesquisador, autorizar ou desautorizar mitos e tradições, nem julgar sobre a originalidade de fatos como se estivesse interessado em apontar uma origem genética da cultura. A pergunta que me movimenta não é *o que é isto?*, mas sim *o que isto produz?* Afinal: versar sobre o hip hop não seria o risco de riscar sobre outras versões?

Segundo Pollak (1992), a memória compreende um fenômeno social construído socialmente e individualmente, sendo um elemento constituinte do sentimento de identidade. A idéia de memória traz em si tanto uma dimensão de herança, quanto de compartilhamento, quanto de algo que é vivido. Isto seria dizer que a memória se relaciona com a elaboração coerente que os grupos e as pessoas fazem de si e do seu espaço-tempo. Ou seja, a memória envolve um processo constante de enquadramento, de organização e de seleção daquilo que se lembra e daquilo que se esquece.

Para não deixar de falar sobre o que eu posso esquecer, escrevo sobre lembrança da primeira manifestação política do rap no Rio de Janeiro no ano de 2017. Aconteceu em frente a prefeitura, na Cidade Nova no dia 15 de fevereiro. *O Manifesto Contra Proibição Das Rodas Culturais Do RJ* reuniu um bonde de 70 pessoas. O que movia a manifestação era mostrar para a nova Secretaria de Cultura assumida pela gestão de Marcelo Crivella, que as rodas culturais de rap constituem um movimento ativo semanalmente na agenda da cidade e que precisavam ser reconhecidas urgentemente pelo novo governo para pôr fim à política de repressão que se intensificou no início daquele ano. Durante a manifestação, rodas de *freestyle* estavam sendo realizadas até a hora que *Don Negrone*, figura emblemática do rap carioca e apresentador de duas rodas culturais do circuito pediu a palavra com bastante veemência. Um círculo se formou em torno da voz:

O movimento vai existir quando cada um falar isso é meu, eu tenho que fazer, eu tenho que me apropriar da cultura pra fazer acontecer. O CCRP não é de ninguém, é de quem se apropria e faz.

³⁴ rodaculturaldoterreirao.com.br/rct/2017/05/22/hip-hop-e-rua

(NEGRONE,2017³⁵)

A ideia de movimento no rap que circula nos versos e nos debates entre os atores que fazem parte dele pode ser percebida fisicamente nas rodas culturais quando ocupam as praças e os bairros da cidade. Para além de enquadrarmos o movimento hip hop em uma noção rigidamente moderna de movimento social, as ocupações que acontecem semanalmente nos estimulam a perceber o movimento em sua concretude como uma movimentação da juventude na cidade, e inventivamente a linguagem como a diversidade do fazer cultura de rua. Nesse aspecto, a ideia de movimentação³⁶ não pode ser limitada ao deslocamento físico pela geografia urbana, mas sim ampliada como uma movimentação de narrativas, de memórias que fazem os artistas desenharem seus próprios percursos e trajetórias no imaginário daquilo que eles se sentem parte.

Dessa maneira, a fala de *Negrone* vibra no sentido de entender os MCS e produtores culturais como participantes ativos do Circuito Cultural de Ritmo e Poesia, reforçando o entendimento de que todos são sujeitos que constroem o significado e a existência deste movimento. Isto é, não há movimento sem a movimentação de agentes.

Refletindo sobre o rap de maneira mais ampla, poderíamos apontar também a necessidade de enfrentar a reificação³⁷ que reduz o artista a condição apenas de trabalhador ou então de celebridade, o público que o rap mobiliza à condição de mero espectador, a música a uma classificação dada e o hip hop apenas a um estilo de vida a ser consumido passivamente. Se colocar em movimento é se assumir enquanto agente, é construir seu local narrativo na história. A cultura, portanto:

(...)não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos de nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. (HALL, 2003: p. 44)

O movimento é de quem chega e faz. E logo após a fala de Negrone, os MCs soltaram a voz e a rua virou um sarau de poesia. Assim chegou a poeta Marcela Lisboa com seus versos:

O silêncio na história gera um baque na memória

³⁵ https://pt-br.facebook.com/events/632171286994047/?active_tab=discussion

³⁶ penso aqui na própria ideia de movimento que vem junto da definição de Circuito

³⁷ conceito marxista que se relaciona ao processo de alienação, quando uma ideia torna-se uma coisa. Implica a coisificação das relações sociais.

apagarem meu nome me pintaram de branco
me deixaram na margem e me deram um santo
aqui nao tem axé,não tem essa de orixá
ouça que eu te digo, que eu vim te salvar
quando não empregada sou a preta a seu prazer
lavo prato, quebro prato
mas aqui eu não vou morrer
não dá mais, não consigo engolir
não é só seu esporro é minha alma a emergir
toda vez que uma criança na revista não se vê
eu penso na merda que cês fizeram
e que vamos reescrever



Figura 9. Marcela Lisboa reverberando sua poesia no mundo!³⁸

A roda de rap, de rima, de *freestyle* e de *poesia* enquanto prática de transmissão de saberes, reconstrução e elaboração de sentidos pode ser alinhada a outras práticas culturais de matriz afro-brasileira que se caracterizam pelo *jogo* de saberes partilhados em um círculo afetivo de sociabilidade e performance. Poderíamos apontar *a roda de capoeira*, *a roda de samba*, *o partido-alto*, *a roda de jongo*, *a roda de passinho*. Esta investigação não será aprofundada nesta pesquisa, mas apresentá-la enquanto hipótese abre uma ponte para pensarmos a idéia de uma *cultura de rodas* como um percurso narrativo e um elemento potente da experiência afrodiaspórica brasileira. Na roda, a memória é produzida a partir de experiências de trocas e costuras que se instauram em um tempo não linear ao criar conexão com o passado, o presente e o futuro.

Dentro desta perspectiva, Marcela nos conduz para memória de lutas *afro diaspóricas* através da contundências de versos que contestam o lugar da mulher negra, transbordando um desejo de ruptura que se expressa no ímpeto dos gestos das mãos. Gestos que dão força a finalização poética: *eu penso na merda que vocês fizeram e que nós vamos reescrever*.

³⁸ https://www.facebook.com/events/632171286994047/?active_tab=discussion

Podemos assim inferir a reescritura poética como uma produção que se desenvolve neste tempo cíclico da roda, na qual memórias do passado são ativadas ganhando um significado novo no presente, trazendo a potência de uma ação que não se fixa no resgate, mas que aponta para o futuro.

Paul Gilroy (2001) situa a *música negra e o hip hop* dentro da noção de *Atlântico Negro*, uma categoria de análise que produz uma perspectiva transnacional e intercultural, que se opõe a abordagens nacionalistas ou etnicamente absoluta, posicionando a experiência da *diáspora* dos povos africanos como o processo que redefine a mecânica cultural e histórica do pertencimento. A música e as formas culturais que se produzem a partir da experiência da diáspora, nesse aspecto, seriam mais “um mesmo mutável do que um mesmo imutável”, pois se hibridizam e ganham significados locais próprios ao se deslocarem pelo mundo.

Este deslocamento fundamental da cultura negra é particularmente importante na história recente da música negra produzida a partir da escravidão racial que possibilitou a moderna civilização ocidental, agora domina suas culturas populares (GILROY, 2001 p. 170)

O autor analisa as expressões culturais negras (sobretudo a música) dentro do paradigma moderno a partir do processo que inaugura a modernidade para os povos afrodiáspóricos, o terror racial. A experiência da escravidão negou aos negros escravizados o direito à alfabetização sob pena de morte, o que tornou a música uma forma de expressão vital. Dessa maneira, a música negra no âmbito do Atlântico Negro cresceu na proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua, contestando as concepções privilegiadas do discurso enquanto forma de expressão dominante na experiência humana (GILROY, 2001). O caráter oral que se desenvolve na música da diáspora pressupõe uma relação distinta com o corpo, produzida enquanto resultado das condições históricas. Nesse sentido, como expressão modernista, a música negra muitas vezes teria se empenhado em fugir das formas de mercadoria e de uma posição determinada pela indústria cultural, o que faz seus agentes em diversos usos atuarem dentro da indústria enquanto intelectuais orgânicos.³⁹

³⁹ Segundo Gramsci, os intelectuais orgânicos são os intelectuais conectados às organizações políticas e culturais do seu grupo social.



Figura 10. Paul Gilroy

Em cima desta reflexão, o rap ganha uma dimensão política na medida em que ele produz linguagem, gesto e desejo na qual as identidades culturais são vividas, experienciadas e assumidas. E, dentro deste processo, perceber a batalha da memória é assumir a cultura enquanto um campo de lutas e de diferenças, onde os significados estão sendo produzidos, negociados e enfrentados em uma batalha em permanente elaboração (Hall, 2003). No caso do rap carioca, a linguagem urbana adquire sentido em sua produção social sobre a cidade, partindo da complexidade dialética que contorna o significado político do rap enquanto prática cultural cosmopolita periférica.

Ao mesmo tempo que é um produto já inserido no mercado global hegemônico e que é praticado pelo viés do consumo e da condição mercadológica, é também um fazer poético e artístico que escreve a cidade, escreve a si mesmo, produz imaginário, mobiliza jovens a circularem e ocuparem as ruas. Esta noção de deslocamento ajuda a compreender também a batalha pelo significado "de ser do rap" e "ser da cidade", situando o artista e o produtor cultural nos grupos que ele se coloca e se entende:

Agrada-nos dizer que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva e que esse ponto de vista muda segundo o lugar que nela ocupo e que, por sua vez, esse lugar muda segundo as relações que mantenho com outros meios. (RICOUER, 2007: p. 133)

Ao articular os acontecimentos que são observados nos deslocamentos físicos com os fatos que são narrados nos deslocamentos da memória, piso no recôndito terreno da cultura de rua, sabendo que estudá-la é estar o tempo inteiro lidando com *conceitos sob rasura*. As palavras que caminham são abundantes e se deslocar a partir delas é fragilizar incisivamente a noção de espontaneidade natural dos nossos pensamentos, afinal nos encontramos como aponta

Ricouer (2007) internamente com correntes que tem uma realidade objetiva fora do nosso corpo.

O rap costuma ser situado como um dos elementos de uma cultura urbana que se organizou nos meados da década de 1970 nos Estados Unidos, na periferia de Nova York. Mais precisamente no Bronx. Apesar de inicialmente ter se organizado em torno de 4 elementos: MC, DJ, Break e graffiti, KrsOne⁴⁰, um dos grandes nomes do Hip hop estadunidense já elenca mais 5: Beatbox, moda de rua, gíria, conhecimento de rua e empreendedorismo de rua.

O hip hop surge em um cenário de crise social urbana dos anos de 1970. O avanço das imobiliárias na compra de imóveis velhos que se transformavam em condomínio de luxo embalava o processo de gentrificação na cidade. Em paralelo à especulação imobiliária, a redução de serviços sociais impulsionava o isolamento social dos bairros mais pobres, também chamados de *ghettos*, estruturados na produção social da violência.

Nessa conjuntura de segregação espacial das comunidades pobres, sobretudo negras, latinas e caribenhas, configurava-se um cenário de disputas territoriais de gangue no qual foi gestado o hip hop. A sua gestação se deu através das manifestações culturais de rua, nas rixas de bairro e das festas conhecidas como *block parties*. O hip hop nasceu em um período de transição do analógico para o digital, com as pessoas de maior poder aquisitivo trocando os toca-discos pelos cd players, o que motivou a queda de preços do toca-discos, vinis e das pick-ups, que muitas vezes iam para os lixos da cidade.

A apropriação desta tecnologia passa a ser utilizada pelos Djs enquanto instrumento musical praticada nas *block parties*. As festas geralmente eram ao ar livre ou em ocupações de edifícios abandonados e ganharam significado político sobretudo porque estimulavam a diminuição da violência das disputas entre gangues rivais, que começaram a resolver suas diferenças a partir das batalhas performatizadas através do hip hop.

⁴⁰ KrsOne é considerado um dos pilares do rap consciente e politizado. Atualmente se coloca não apenas enquanto Mc, mas filósofo e escritor. Em 2009 escreveu o livro *Gospel of Hip Hop*, escrevendo a o hip hop como uma religião.



Figura 11. Bronx, 1984⁴¹

No entanto, apesar da origem do rap ser usualmente localizada no surgimento do hip hop nos EUA, Drobe Ejc, MC e articulador cultural do coletivo de rap carioca *Comando Selva*, umas das tantas cabeças precursoras da movimentação das rodas culturais, lançou a seguinte provocação:

Dropê Ejc Comando Selva

O REP começou no Brasil antes do HIP HOP começar nos EUA

(Facebook, 15 de fevereiro)

A afirmativa de *Dropê* instiga por dessacralizar a ideia de um único referencial histórico marcado pelo pioneirismo norte-americano, questionando a maneira linear de traçar narrativas e de oficializar discursos. *Dropê* faz isso astutamente ao trocar o *rap* pela sigla em português *rep*, fazendo uma tradução que a olhos distraídos parece boba, mas ao nos atentarmos à grafia, entendemos que Drobe está querendo marcar posição relacionando o rap ao repente. Apresenta-se assim uma nova possibilidade de percurso: "o rap, pra mim, veio do repente, que já existia no Brasil antes do hip hop". Aliás, Rapadura é nesse cenário, um dos principais expoentes da perspectiva, sobretudo quando canta que aqui todos querem ser *freestyleiros* (improvisadores

⁴¹ <https://www.mrporter.com/daily/how-the-block-party-invented-hip-hop/1098>

no rap) e poucos querem ser repentistas.

Meto meu chapéu de palha sigo pra batalha
Com força agarro a enxada
Se crava em minhas mortalhas
Tive que correr mais que vocês pra alcançar minha vez
Garra com nitidez rigidez me fez monstro camponês
Exerce influência, tendência
Em vivência em crenças destinos
Se assumam são clandestinos se negam não nordestinos
Vergonha do que são, produção sem expressão própria
Se afastem da criação morrerão por que são cópias
Não vejo cabra da peste só carioca e paulista
Só freestyleiro em nordeste não querem ser repentistas
Rejeitam xilogravura o cordel que é literatura
Quem não tem cultura jamais vai saber o que é rapadura
(Rapadura, 2001)

A música de Rapadura é rica ao trazer as gírias, dialetos e parte do imaginário ligado à cultura de rima do nordeste. Ao trazer os samples da música local, ao colocar o flow da embolada no beat eletrônico, ao vestir o chapéu de palha e recusar a vestimenta norte americana, a música aciona um corpo poético de resistência no contemporâneo., incorporando alguns elementos e recusando outros. Ao poetizar o nordeste e o Brasil trazendo o encontro entre tradições diferentes, entre o local e o global, Rapadura afirma na poesia um lugar de resistência das identidades que se matizaram em expressões como a literatura de cordel e o repente. Se afirmar repentista e do rep é apontar para um percurso próprio em seu local narrativo. O rep, assim, assume a tradução. Ele é acionado e utilizado usualmente para afirmar uma estética particular do rap nacional ou brasileiro.

Esta abordagem se aproxima daquilo que Said (1999) traça como idéias viajantes, que ao se deslocarem vão ganhando outras relevâncias a partir de seus usos. As idéias vão sendo incorporadas por novos grupos, que as integram costurando suas próprias coerências. Ao se deslocarem, no entanto, elas passam a ser atravessadas por irregularidades e interrupções. Neste percurso, novas idéias aparecem para questionar a existência de uma homogeneidade. Desse modo, a tradição passa a se aproximar mais da idéia de tradução, que quando instrumentalizada no discurso torna-se uma estratégia política de narrativa sobre a cultura. Ou, como bem aponta Ana Enne: A construção de memórias sociais como estratégias políticas não são uma maneira de tentar enviesar a História para um caminho mais “apropriado”, segundo a visão de cada grupo? (2001: pg 13.)

Os raps e *reps* então podem ser colocados aqui como uma linguagem de deslocamentos, que ganha uma tradução própria a partir das leituras e dos usos híbridos produzidos pelos artistas. É preciso entender os sujeitos nos fluxos de suas práticas narrativas, onde a produção de identidades "tem a ver não tanto com as questões de quem nós somos ou de onde nós viemos, mas muito mais com as questões de quem nós podemos nos tornar, como nós temos sido representados e como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios."(HALL, 2000 pg.109)

Em seu livro "Acorda Hip Hop" (2007), DJ TR, presidente da ZuluNation RJ conta como a cultura de MC e as *block parties* tiveram origem no processo imigratório de jamaicanos e latinos para Nova York. Dj Kool Herc, um dos principais precursores do movimento hip hop, saiu de Kingston no fim dos anos 1960 devido a uma forte crise econômica em seu país, trazendo para a periferia novaiorquina a cultura dos *toasters*, cantadores de improviso na tradição do reggae jamaicano e animadores das festas de rua. Neste aspecto, o Mc dentro da cultura hip hop pode ser lido como uma tradução do *toaster* que vem da cultura do reggae e dos soundsystem jamaicanos, mas que foi ganhando seu próprio significado na cultura norte-americana durante o processo de organização e articulação do movimento hip hop. Ou como muito bem disse Grandmaster Caz, um dos primeiros grandes MCs da cultura hip hop estadunidense no documentário *Something from Nothing: The Art of Rap (2012): O hip hop não inventou nada, o hip hop reinventou tudo.*

A cultura do "passar adiante", aliás, é constantemente acionada no rap pelos mestres da velha escola, assim como pelos militantes do movimento preto ao reivindicar a ancestralidade do gênero, contextualizando o ritmo e poesia como uma continuação das práticas de *griot* e do *drum*. Assim, se o rapper ou MC podem ser entendidos como traduções do repentista (brasileiro) ou do toaster (jamaicano), escavando com mais profundidade, podem ser interpretados também como figuras herdadas dos grandes contadores de história da África Ocidental do século XIX.

O *drum* simboliza a batida do coração e o *griot* é o *storytell*, contador de histórias que constrói uma história que vai ao encontro do *drum*. Pode-se dizer que o *drum* na África tem sido uma vital ferramenta de comunicação através dos séculos. O tambor, de fato, é o principal meio de expressão do africano, pois há aqui muitas sutilezas comparáveis às da voz humana. Além de sua função instrumental, o tambor desempenha um papel social servindo como meio de comunicação para transmissão de mensagens entre as tribos, especialmente nas aldeias do Comérum e do Congo. Os sons instrumentais na África são considerados como tendo uma existência humana. Assim, tanto no passado como no presente o *drum* chega a ser considerado sagrado. Algumas pessoas até 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 por mixagem e *scratching*. (Santos, 2002, pag 19.2002)

A música do MC Marechal *griot* faz referência justamente a esta ancestralidade, construindo em sua narrativa o *Mc* como alguém que faz pela sua comunidade, dá exemplo, como alguém que "semeia algo de valor para o tempo". No seu rap, Marechal ficcionaliza o MC como agente revolucionário, como um mensageiro, reivindicando em sua letra a volta de um tempo, onde os Mcs eram politizados. A letra faz alusões que criam paralelismo entre a figura do artista do rap com outras figuras históricas que vão de Malcom X a Jesus Cristo , passando por João Batista.

Messageiro sim senhor/ Vagabundo se emociona, porque sente o espírito dos ancestrais, Griot! Eu vim pra provar que a cultura não acabou/ Mensagem Griot / E eles dizem que eu sou louco, ainda acredito em movimento /Mais que gravar, quero semear algo de valor pro tempo/ "Mas a pista é São Tomé Marecha, a pista é que é exemplo"/As batalhas falavam merda, eu fiz a do conhecimento/ Porta voz de quem trabalha,Malcolm X nós por nós da forma que for necessária/ Em breve coleta de livros nos evento em várias áreas/ Incentivos pra ter mais bibliotecas comunitárias/ Depois das bibliotecas um centro de estudo avançado/ Pra substituir as escolas, seus métodos atrasados/ Nos preparam pra ser escravos, não incentivam o raciocínio/ Deviam mostrar marcos da história mais parecidos com Plínio/ Explicam o domínio de quem fabrica o dinheiro/ Faz quem produz seu sonho e suborna seu travesseiro/ Faz tu acreditar que só sobreviver já tá maneiro/ O jogo é sujo, segundo grau pra ser lixeiro/ Geral ta sem dinheiro, eu to bolado/ Que volte a época que os MC's eram mais politizados/ E quando show com renda pra revolução for anunciado/ Isso é papo de 10 minutos os ingressos ja esgotados/ Estádio lotado geral mostrando o que somos/ Sobreviventes no inferno mais de 50 mil manos/ Muitos deles descalços, pois jamais nos deslumbramos/ Preferimos morrer assim, sendo donos de onde pisamos/ Jesus, João Batista, Pensador, Gogh, Brown, Rakim, Gentileza Gandhi, Mandela, Marley, Fela, Luther King (MARECHAL, 2012⁴²)

Portanto, por mais que em um primeiro momento muitos descubram o hip hop a partir do consumo da cultura norte-americana, quando os MCs assumem seu lugar de ação dentro de suas esferas locais eles tornam-se sujeitos que ficcionalizam suas próprias narrativas, produzem suas próprias identidades e descobrem a partir de suas pesquisas e reflexões outras referências para narrarem os seus raps. Dentro desse ponto de vista, é possível constatar que se o rap para alguns usos é acionado como uma cultura de mídia a ser consumida, em suas múltiplas traduções ele se mantém também aceso enquanto uma cultura de rua, onde a reapropriação é uma tática fundamental para manter acesa a própria ideia de movimento.

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=Mm2Ti3Wd84k>

- **O rap na mídia: novas vozes, novos significados**

Há uma questão que talvez seja a mais fundamental e espinhosa quando tratamos desta batalha de apropriações: a sua dimensão midiática e as desigualdades que se estabelecem em seus contornos. Os usos e apropriações na batalha de significados operam sobretudo dentro dos espaços de acumulação de capital na mídia. O rap se inscreve nas fronteiras de uma sociedade midiaticizada, caracterizada por sua paisagem de concentração. Segundo Sodré (2007), o nosso caminhar no mundo contemporâneo é cada vez mais atravessado pelo solo da informação e pela virtualização generalizada da existência. A midiaticização da vida constitui então uma dimensão existencial do cotidiano, o *bios midiático*, que por sua vez afeta nossa percepção e representação corrente da vida social. Sob esta perspectiva, o movimentar do rap na cidade se encontra diretamente articulado com a sua movimentação midiática.

Se os meios de comunicação, como afirma Sodré podem ser entendidos enquanto *o espaço sócio-técnico de reconstrução da realidade vivida na mídia* (SODRÉ 2005: p. 80), o rap se inscreve no cotidiano midiaticizado nos limites impostos pelos grupos corporativos que detêm os meios. Também se inscreve nos limites de acesso às estruturas de produção e distribuição. A batalha pela memória, desta maneira, se configura dentro de uma arena assimétrica de disputa pela produção de visibilidade e representação.

Traço a partir de agora um percurso narrativo de entendimento da configuração do rap nos dias atuais, tendo em vista o processo de inserção do rap na grande mídia. Selecciono entrevistas, registros e materiais de grupos de grande relevância na história do rap nacional e algumas músicas marcantes para analisar uma possibilidade de trajeto dos anos 90 até os dias de hoje. A organização de fatos selecionados para elaboração do percurso apesar de transmitir uma idéia de linearidade em sua cronologia, é repleta de desvios e brechas, a partir da qual podemos costurar outros percursos. Além disto, certos episódios e memórias que atravessam a penetração do rap na mídia abrem discussões que não darei conta de abarcá-las com profundidade, visto que exigiriam um estudo localizado em suas questões. Temas como espetáculo, indústria cultural e branquitude serão atravessados enquanto tópicos que compõem janelas deste percurso, mas que não darei conta abarcá-las com o devido tempo de estudo que elas exigem. São janelas que o caminho da pesquisa abrem.

A televisão, o rádio e o meio impresso se apresentavam até a década de 1990 como os principais canais de comunicação e de distribuição dos produtos culturais massivos. O sucesso

e o reconhecimento público até então, em grande medida dependiam da inserção nos meios de comunicação hegemônicos. Ao conquistar mais espaço na grande mídia (televisão e rádio comercial) no fim da década de 1990 e início dos anos 2000, o hip hop ganhou novas audiências, ampliando seu público na juventude de classe média que aos poucos começava a consumir e a produzir rap. Esse processo deve ser entendido sob o prisma da desigualdade de difusão entre o rap nacional e o hip hop internacional nos veículos de *infoentretenimento*⁴³:

A maior repercussão do Hip Hop internacional nas emissoras comerciais, especialmente os conteúdos produzidos nos Estados Unidos, se deve às características que o movimento e, conseqüentemente, a sua música – o rap – assimilaram quando inseridas nos meios de comunicação e na indústria cultural. Nesse contexto, o Hip Hop internacional se torna um produto mais interessante para as rádios comerciais, já que estas operam, comumente, em busca de uma ampla audiência e geração de lucros. Esse fato se reflete em outros meios, como a televisão, na qual o Hip Hop “gringo” ganha espaço e adeptos por meio da chamada black music em programas da MTV brasileira e, também, em outras atrações que transmitem clipes, a exemplo da TVZ do canal pago Multishow. Já os artistas nacionais contam com aparições esporádicas, como a recente presença do rapper MV Bill em alguns programas da Rede Globo e o debate entre várias figuras do Hip Hop nacional levado ao ar no programa Superpop, da apresentadora Luciana Gimenez, na Rede TV. (BONORA, 2008, pg 9)

Apesar da abertura da MTV para o rap através do programa semanal Yo Mtv (1990-2016)⁴⁴, o rap nacional não tinha entrada fácil na grande mídia, e quando tinha, sempre se mostrava desconfiado por questionamentos políticos. Durante a década de 90, o rap nacional se apresentava de modo geral concentrado nos artistas e nas narrativas periféricas e o sucesso de nomes como Racionais MCs, Facção Central, RZO se apoiava principalmente na base social construída na periferia e no apoio das rádios comunitárias. O rap enquanto música era reprovado por parte da crítica musical elitista que por vezes apontava a radicalidade do discurso político como apologia ao crime.

No documentário especial da *Especial Fim De Semana YO! MTV RAP Anos 90*, encontramos esta postura registrada na fala dos Racionais MCS, que conseguiu alavancar seu sucesso, se recusando a dialogar com as principais emissoras e meios de comunicação hegemônicos do país. Mano Brown comenta sobre o que é sucesso na sua visão:

Sucesso pra mim é fazer show na favela, fazer show na FEBEM,

⁴³ categoria utilizada por Keller para pensar a sociedade midiaticizada produzida pelas fusões dos grandes conglomerados de comunicação

⁴⁴ Yo! MTV foi um programa de televisão brasileiro exibido originalmente de outubro de 1990 a dezembro de 2006 pela MTV Brasil. O programa foi o primeiro da TV brasileira voltado ao rap, baseado no programa Yo! MTV Raps, transmitido pela MTV EUA, que surgiu em 1988. O Yo! exibia uma mistura de videocliques, entrevistas com astros do rap e performances ao vivo em estúdio.

fazer show fazer show na casa de detenção, fazer show na escola de samba, na rua. Isso pra mim é sucesso, morô? Aparecer só em televisão isso pra mim não é sucesso não. O rap vai ter sucesso quando tiver com o povo, na rua, aonde o povo tá

(entrevista extraída do link <https://www.youtube.com/watch?v=x4kWH5Zi-E>)

KL, por sua vez comenta sobre como se inserir em um programa de auditório muitas vezes é ser ridicularizado:

A grande mídia às vezes só te ridiculariza. Você vai no Faustão, você vai cantar, ai enquanto você tá cantando, o Faustão fala “ô loco, o cara faz ao vivo mesmo, o cara é fudido mesmo”. Vai se fuder, né mano? Quatro preto falando uns bagui sério pra carai, várias dançarina rebolando e o Faustão falando “ô loco Racionais Mcs diretamente de Capão Redondo”. Não dá né, truta?

(entrevista encontrada no link:

<https://www.youtube.com/watch?v=x4kWH5Zi-E>)

Curiosamente, em 2003, a história se fez interessante. MV Bill resolveu enfrentar o cenário profetizado por Kl Jay. Junto da sua irmã Kmila CDD e de um bonde musical afinadíssimo composto por Dj, violinistas e percussionistas, roubaram a atenção no Domingão do Faustão durante a apresentação de 7 minutos da música *Só Deus pode me julgar*. A base imersiva dos violinos com os versos explosivos da música resplandeceram em uma performance intensa e dilacerante que provocou constrangimentos à Emissora e ao apresentador. Faustão, desconcertado, tentou interromper os seguintes versos da música, mas não conseguiu.

Como pode ser tragédia a morte de um artista
E a morte de milhões, apenas uma estatística?
Fato realista de dentro do Brasil
Você que chorava lá no gueto ninguém te viu
Sem fantasiar, realidade dói
Segregação, menosprezo é o que destrói
A maioria é esquecida no barraco
Que ainda é algemado, extorquido e assassinado
Não é moda, quem pensa incomoda
Não morre pela droga, não vira massa de manobra
Não me idolatra, mauricinho da TV. Não deixa se envolver
Porque tem proceder. Pra quê? Por quê?

Só tem paqueta loira. Aqui não tem preta como apresentadora
Novela de escravo, a emissora gosta. Mostra os pretos
Chibatados pelas costas

(apresentação na íntegra pode ser encontrada no link:

<https://www.youtube.com/watch?v=zE0JsjD0fRE>)



Mv Bill destrói globo e cala a boca do faustão no programa Domingão
Faustão

819.552 visualizações

10 MIL

313

COMPARTILHAR

Figura 12. MV Bill se apresenta no Faustão

Mv Bil fez parte de uma geração do rap no Rio de Janeiro que se organizou politicamente para além da música. Durante a década de 90, antes da emergência da geração de *freestyle* e do sucesso massivo de nomes como Gabriel O Pensador e Marcelo D2, o hip hop no Rio se caracterizava como um movimento cultural radicalizado, centralizado nas associações e nas posses de amparo institucional e assistencial e pela sua articulação direta com o movimento negro⁴⁵. Com um circuito limitado de festas, pouca inserção de mercado, o rap carioca adotava nas letras temas diretamente relacionados aos problemas de desigualdade social, de racismo e do cotidiano violento da periferia. *Don Negrone (2015)* situa esse tempo como uma época em que o hip hop era tradicional:

A minha geração veio com o tema mais alternativo, underground, que hoje já é um termo defasado e já se tornou adjetivo pra muita coisa. Antes da gente, por volta do início dos anos 90, era

⁴⁵ ver Herschmann, 2000.

a geração da Associação Atitude Consciente, a chamada ATCON. Uma galera bem das antigas, quando o hip-hop era aquela coisa tradicional, né, rap combativo, militante, original dentro da cultura hip-hop, que pregava igualdade das minorias..(NEGRONE, entrevista concedida ao autor no ano de 2015)

A ATCON é apontada por diversos MCS como a primeira organização política do hip hop no Rio de Janeiro. Foi a ATCON que lançou a primeira coletânea de hip hop carioca, *Tiro Inicial(1993)*, reunindo nomes como MV BILL, Gabriel o Pensador, Damas do Rap, Geração Futuro, Filhos do Gueto e Consciência Urbana. A ideia de tradicional colocada pelo Negrone se relaciona sobretudo com a postura do politizado, com a capacidade do hip hop produzir engajamentos com a esfera social, de fazer pela comunidade. Influenciados por esta percepção, muitos MCs adotaram em seu discurso o rap enquanto compromisso, termo que se dissemina sobretudo com a popularização da música do Sabotage⁴⁶. À nível nacional, os Racionais simbolizam como principal representante da geração de rap politizada no Brasil. Esta mesma ideia do politizado, do militante, por sua vez se articula nos discursos com o chamado quinto elemento da cultura hip hop: o conhecimento. Nesse sentido, muitos rappers militantes priorizam o papel pedagógico e de responsabilidade social do hip hop. Morador de Realengo, Gaspa, um dos fundadores da ATCON relata sobre esta influência na sua trajetória:

Em 91 fui num show do Public Enemy em São Paulo e chamaram 4 pretinhos no palco. Quando esses 4 pretinhos subiram no palco, tinham 4000 pessoas gritando Racionais. Eu fui pro Rio e fui procurar quem eram esses tais de Racionais que mobilizavam tanto gente em Sp. E a medida que fui conhecendo os Racionais, eu fui ficando intrigado. Eles viviam as mesmas dificuldades que eu e por que vivendo naquele mesmo contexto, eles detinham tanto conhecimento que eu ignorava? Eles além de viver e além de observar com muita atenção ao redor, eles devem ler também

(...) Outra coisa, por que o Mano brown e o KL Jay se reivindicavam negros e eu me achava branco? Foi na leitura que eu achei a resposta para isso. E foi na leitura q eu achei minha identidade racial. Mas quem abriu as portas da leitura para mim? O hip hop. Então eu notei o seguinte, fui conhecendo o hip hop vi que o conhecimento, fazia parte deste universo. Só que diferentemente da maioria dos caras da minha época, eu não me aparteí do conhecimento. (Gaspa, 2015)⁴⁷

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=wTaZOENBY4w>

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ZlCh4F4khVI&t=410s>

O rap abriu para muitas vozes um espaço de politização e de articulação de conhecimento. Big Richard, um dos primeiros a presidir a ATCON, reforça a influência da cultura política no processo de montar uma associação e se organizar no hip hop :

Eu sou de uma família política do Rio. Tem meu avô que foi perseguido na época da ditadura, enfim, tô querendo dizer que eu sempre tive esse envolvimento de montar grupos, organização política, formar estratégias políticas...(...)...O hip hop dessa época era quase que 99% voltado para a questão negra e também sobre a discriminação racial e policial, inclusive branco no Rio de Janeiro e nos outros lugares de hip hop não era muito aceito, ne? Era inclusive um problema quando o Gabriel tentava colar com a gente...Aí a gente começou a se organizar politicamente lá na associação e o Ivanir dos Santos, que era o secretário executivo do CEAP, disse: vocês precisam se organizar como uma associação, como uma ONG, alguma coisa que vai dar uma base pra vocês se conseguirem verbas de empresas e ONGs que apoiam o lado social pra vocês se desenvolverem. (DJ TR.2007.T.página 17)

Por outro lado, na virada para os anos 2000 a difusão do *hip hop gangsta norte-americano*⁴⁸, acontecia com facilidade e virava febre na FM, nas boates e na MTV. O surgimento e o *boom* de artistas como Notorious Big, Tupac, Snoop Dogg, Dr.Dre, Eminem e 50 cent introduziu todo um conjunto de valores e signos fincados na cultura de gangues dos guetos norte-americanos, que se estetizavam nos discursos de misoginia, de elogio ao poder e ao consumo.

Se é verdade que este cenário influenciou alguns rappers que apontavam para a necessidade do rap nacional se mostrar mais atraente para as demandas de mercado, muitos artistas se assumiram na contranarrativa, questionando a influência do *rap gringo* na realidade brasileira. Este questionamento fortalecia uma identidade que se construía na leitura de classes e de compreensão do posicionamento do Brasil na divisão social do mundo. A crítica ao hip hop norte americano a uma possível pasteurização do rap nacional vai ser sustentada por diversos Mcs underground do Rio no início dos anos 2000. No documentário L.A.P.A (2008) , Black Alien tem uma entrevista muito boa a respeito dessa recepção:

Eu acho que o rap só vai se adaptar a realidade da cultura brasileira quando neguinho se ligar que a realidade do hip hop norte-americano, da Mtv, do Snoop Dogg, do 50 cent é outra. A gente não ganha em dólar, a gente não ganha em euro sacó e na maioria das vezes aqueles próprios caras que ficam naqueles Mercedes Benz, naqueles cordões de não sei quantos milhões de reais, aquilo tudo ali é alugado amigo! E mesmo assim não é sua realidade, é a deles.A nossa aqui é outra, sacóé? Então neguinho aqui passa fome e as vezes vai tirar uma foto para revista de rap do brasil ta ligado, aí compra uma garrafa de domec por 12 reais, aí vai tira o rótulo e bota um rótulo de hennessy, uma garrafa que custa 400 reais, e vai e tira foto daquilo

⁴⁸ Estilo que vigorou nos Estados Unidos durante os anos 90, ligado ao imaginário de gangues dos guetos norte-americanos. Os rappers passaram a assumir nos seus cliques signos ligados ao poder, violência e dinheiro.

ai tá ligado? Quer dizer, tá passando fome e ta vendo muito videoclipe Isso é muita culpa da Mtv, do rádio...(ALIEN, Black. 2008 in. L.A.P.A)

A fala do rapper constrói uma crítica em torno da espetacularização dos MCS que se afirmam pelo jogo de aparência, tendo suas autenticidades legitimadas pelo consumo e pela relação mediada por imagens, mas também à influência negativa que seria exercida pelos meios de comunicação de massa. O discurso que deblatera “a realidade aqui é outra” reivindica a necessidade de uma perspectiva articulada com a condição social periférica do Brasil, sobretudo quando o consumismo se impõe enquanto estrutura na vida cotidiana em tempos de globalização e intercâmbios desiguais disseminados.

Um fenômeno que merece atenção no que se refere à produção de identidades na esfera da indústria cultural⁴⁹, no entanto, é o protagonismo dos rappers cariocas Marcelo D2 e Gabriel o Pensador no *mainstream*, sobretudo através da tentativa de buscar para o rap uma identidade brasileira através da sonoridade articulada com o texto poético. Isto acaba tendo um impacto significativo uma vez que o sonoridade não se reduz a uma categoria física rígida, mas ao resultado de um complexo simbólico de escolhas realizadas no fazer musical, que por sua vez influencia os significados compartilhados pelos grupos sociais

As letras “Vai Vendo”(2002) e “Festa da Música Tupiniquim”(1997) podem ser lidas como táticas em termos discursivos poético e musical, na medida em que elas abrangem novas identidades que os artistas se propõem a trazer para o hip hop. D2 faz a ponte entre o tradicional e o contemporâneo, entre o samba e o hip hop, entre o Rio da Central do Brasil a Nova York da Penn Station.

Da Central do Brasil a Penn Station

Os mandamentos que eu sigo são da Zulu Nation

E mesmo que não deixem

E ainda que se queixem

As portas que se abrem compadre

Nunca mais fecham

⁴⁹Penso aqui o conceito de adorno, mas não em sua dimensão determinista. Há no entanto a necessidade de continuar pensando a existência de uma grande comunicação instrumentalizada pelo econômico.

No samba de raiz onde eu me inspiro e posso buscar

Minha rima e até mesmo meu laiá laiá

Não tem parada que não pode

Então saca só cumpadre

Falei que eu vivo o pesadelo do Pop

Eu sei que o samba representa o Hip Hop” (D2, Marcelo.2002.A Procura da Batida Perfeita⁵⁰)

Gabriel o Pensador, por sua vez, elabora uma narrativa poética humorada que coloca grandes nomes da música popular brasileira dentro de uma festa. O rapper constrói a ideia do rap entrando de penetra na mpb:

Há muito tempo tá rolando essa festa maneira
Da música popular brasileira ninguém me convidou mas eu queria entrar
Peguei o 175 e vim direto pra cá pra cá
Festa da Música Tupiniquim
Que tá rolando aqui na rua Antônio Carlos Jobim
Todo mundo tá presente e não tem hora pra acabar
E muita gente ainda tá pra chegar
Na portaria o segurança pediu o crachá do Gilberto Gil
Ele apenas sorriu
Acompanhado por Caetano, Djavan, Pepeu, Elba, Moraes, Alceu Valença
(Xá comigo! Da licença! Abre essa porta, cabra da peste)
E foi assim que eu penetrei com a galera do Nordeste (O
PENSADOR,1997.Quebra-Cabeça⁵¹)

É através do jogo simbólico que aproxima o “*laiálaiá do samba de raiz*” dos “*mandamentos da Zulu Nation*”, que os rappers vão encontrar legitimidade para enfrentar o *pesadelo do pop* e penetrar com o hip hop na “Festa da Música *Tupiniquim*”, ampliando consideravelmente, em nível de representação, o imaginário do rap nacional. Assim, mais do que meras celebridades ou produtos culturais, os artistas dentro da coerência de suas obras e do espaço que ocupam na mídia atuam, mesmo que de forma limitada, como “*intelectuais*” que negociam com as estruturas hegemônicas o sentido do que vem a ser gênero musical (NERCOLINI, 2009). Consequentemente, influenciam percepções ao introduzir no hip hop signos ligados a outros gêneros.

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=sh3M8nZsOdE>

⁵¹ https://www.youtube.com/watch?v=Yxm53Nx_Elc

Evidente que muitos outros do *underground* tiveram suas contribuições também nesse sentido, mas a intenção aqui não é elencar pioneiros e sim entender a disputa que se dá dentro da grande mídia. Partindo dessa premissa, compreende-se que ao se inserirem na lógica comercial da televisão, das rádios e da grande indústria fonográfica, ambos artistas conseguiram uma penetração massiva. Através de uma estética de revolta mais branda e de uma crítica social comedida em relação aos versos de enfrentamento do rap periférico, os rappers apoiados na estrutura das grandes gravadoras tiveram condições de produzir obras com investimento maciço em produção, distribuição e publicidade. Dessa maneira, conquistaram público de outros gêneros musicais ao difundir o rap nacional para outros nichos e para outras classes sociais.

Pensando adiante o desenrolar da primeira década de 2000, caracterizada pela crise estrutural do mercado fonográfico, a partir das perspectivas abertas pela digitalização, pela força do *underground*, pelos fóruns de internet e, principalmente pelo *download* gratuito, outro fenômeno que me parece importante para se falar de rap carioca é o sucesso progressivo do coletivo Quinto Andar. Em tom de deboche e sátira, Mcs como Marechal, Shawlin, e, principalmente, De Leve, criticavam o imaginário do *hip hop mainstream*, estabelecendo uma nova forma de criticar a indústria, cantando versos que elogiavam a pirataria, o independente e a parada mal feita. Do mesmo modo, cantavam o estilo de vida do largado, um personagem que recusa as roupas de marca, a ostentação, e que assume o estilo de vida de alguém que anda largado.

É o terror da família quando cê cola com a filha

Só porque cê é... largado!!!

O pai olha não gosta até comenta pelas costa

O quanto cê é... largado!!

Cê anda de chinelo toda hora, sua namorada quase chora

Porque não queria que cê fosse tão... largado!!

Cê fica até sem graça, mas não muda porque não é de graça

Que se deixa de ficar... largado!!!

Essa é pros que andam de havaiana

Contra toda pessoa que abana

Pra longe a cultura sul-americana
E são malvistos nos lugares que entram,
Nos restaurantes que vão
Quando barram a entrada social,
A solução é entrar pelo vão (Deleve, 2003⁵²)

A música com qualidade de gravação rudimentar, de instrumental simples e de pouco recurso, encontrava seu trunfo no lugar de fala dos jovens de classe média que conseguiam tirar onda andando de chinelo e se dedicaram a experimentar a linguagem para abordar novos temas. As letras das músicas acima expressam uma nova maneira de se fazer crítica dentro do rap, que até então pouco explorava o humor e a sátira de forma mais escrachada.

O surgimento de novas vozes ajuda, portanto, a configurar um novo panorama no rap compreendido por identidades que não se fixavam no negro, no favelado e nas expressões periféricas, mas nos processos híbridos e de negociação que se dão através da inserção dos jovens consumidores que passam a adotar o rap enquanto estilo de vida. Por um lado, esse quadro ajudou a pluralizar identidades no rap como o *largado*, o *vagabundo*, o *maconheiro*, no qual jovens de realidades sociais distintas passaram a partilhar de um mesmo imaginário comum, influenciando significativamente a expansão da juventude hip hop na cidade. Por outro, a mesma diversidade trazida pela ampliação de público e pelas concessões que são feitas na medida em que o rap se torna uma oferta possível dentro do mercado, ressignifica o território do hip hop, potencializando as desigualdades nos espaços de luta por visibilidade dentro do mercado.

Hoje, a internet e as diversas plataformas de aplicativos, as mídias sociais (*facebook*, *instagram*, *twitter*, *etc*) apresentam uma ampliação do impacto narrativo, informativo e espetacular⁵³ na vida das pessoas. Plataformas e dispositivos midiáticos detêm uma centralidade tão grande no cotidiano ao ponto de verificarmos a existência de uma cultura de mídia.

As narrativas e imagens veiculadas através da mídia fornecem os símbolos, os mitos e os

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=7uU3JRynx1M>

⁵³ Trato aqui do conceito de Debord. o espetáculo como uma relação social mediada por imagens

recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria das pessoas, produzindo assim o tecido da vida cotidiana (KELLNER, 2001.pg 9).

Vale situar dentro deste âmbito que o Brasil em diversas pesquisas de agências de *marketing* aparece como um dos maiores usuários de redes sociais⁵⁴. Do mesmo modo, mesmo a internet tendo crescido vertiginosamente nos últimos anos, as pesquisas de Eula Dantas Cabral apontam ainda para a hegemonia televisiva, através de números onde verificamos o consumo midiático da população brasileira:

No Brasil, 96,9% dos lares brasileiros têm, pelo menos, um aparelho de televisão em casa e 83,4% um rádio (Pnad, 2013). TV por assinatura, telefones fixos e celulares e a Internet vêm se tornando realidade para grande parte dos brasileiros. De acordo com uma pesquisa encomendada pelo governo federal em 2014, a Pesquisa Brasileira de Mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira, 95% dos entrevistados vêem TV (sendo que 73% vêem TV todos os dias), 55% ouvem rádio (sendo que 30% ouvem todos os dias) e 48% acessam a Internet. 21% lêem jornal e 13% revistas. Registra-se, ainda, que 26% dos lares brasileiros são atendidos por serviço pago de TV, 23% por antena parabólica e 72% têm acesso à TV aberta. (CABRAL, 2015.pg18)

Ao mesmo tempo em que internet e o desenvolvimento de softwares digitais ampliaram as possibilidades de participação e de divulgação da produção cultural alternativa, não é possível pensar na extinção e na falência dos conceitos de indústria cultural e da sociedade de espetáculo. Há aqui o desafio de entender os rearranjos destas lógicas dominantes em chaves de leitura complexas. Isto significa dizer que espetáculo vigente na cultura de mídia não deve ser entendido sob um viés totalizante que reduz os consumidores a um lugar de passividade. Porém, tampouco a internet e as novas plataformas de software e aplicativos deve ser entendida como um lugar de negociação isento de correlações de forças profundamente dissonantes.

Faz-se necessário compreender este espaço da mídia como espaços imbricados. Kellner aponta como o público pode resistir aos significados e mensagens dominantes, criando sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa. De certo ele se aproxima das contribuições dos estudos culturais, quando Hall estrutura o modelo de codificação e decodificação da mensagem, apresentando o consumo como um lugar de negociação de significado que se dá através da recepção. Podemos pensar aqui a quantidade de discussões e contra-narrativas que nossas redes produzem diariamente em relação às notícias das grandes emissoras. A negociação da mensagem no entanto é caracterizada também pela sua

⁵⁴ <http://forbes.uol.com.br/fotos/2016/06/brasil-e-o-maior-usuario-de-redes-sociais-da-america-latina/>

hipossuficiência, pelo poder de barganha limitado visto que grande parte das discussões continua sendo pautada pela centralidade dos grandes meios.

A internet é cada vez mais dominada pelo controle de sistema dos dados, pelas regulação financeira das audiências e pelos conglomerados⁵⁵. Uma página de facebook, um canal no Youtube, um perfil de Instagram ou qualquer canal de comunicação tem seu poder de alcance limitado pelas métricas de leilão das redes. Enquanto artista é cada vez mais difícil viralizar o conteúdo sem grandes investimentos e sem o domínio técnico das ferramentas de métrica social. Isto exige cada vez mais táticas dos artistas que demandam o saber articular parcerias e participações, e neste caso a cena de rua de batalhas acaba sendo um meio fundamental para expandir sobretudo entre aqueles que têm menos recursos financeiros.

No que se refere ao espetáculo, podemos verificar como as informações por sua vez também se misturam em formas híbridas de notícia e entretenimento, e os fóruns nas redes, são majoritariamente pautados por uma produção verticalizada dos grandes conglomerados e das grandes celebridades. No rap, nota-se como os espaços construídos pelas redes sociais fomentam uma cultura de celebridades e a produção incessante de discussões que se dá em torno de polêmicas ajudam a produzir capital simbólico (autoridade de reconhecimento) mensurado pelo aumento do número de curtidas e comentários. Na cultura de mídia, as celebridades operam como produtos em busca de reconhecimento no mercado social, e elas são administradas como ícones que precisam hierarquizar distâncias para acumularem capital. Como aponta Kellner as celebridades se constituem enquanto divindades fabricadas, e neste sentido, muitas discussões se diluem pelo caráter espetacular e pela desigualdade de capital simbólico entre os MCS.

Uma disputa recente (março de 2017) foi travada justamente neste âmbito, quando um coletivo de rap paulistano, nomeado Damassaclan, composto por mais de 30 artistas, foi questionado pelo rapper de Guarulhos, Raffa Moreira⁵⁶, através da mídia social twitter: “Eles são os maiores expoentes do gênero hoje e foram trazendo só brancos. O rap foi criado por negros e eles estão roubando isso.” A matéria foi pautada pelo jornal OGLOBO.

A provocação reverberou midiaticamente. De forma reativa, não foram poucos os

⁵⁵ ver Marco Dantas, 2007

⁵⁶<https://g1.globo.com/musica/lollapalooza/2017/noticia/haikaiss-quarteto-de-rappers-brancos-do-lolla-e-alvo-de-critica-porta-para-fim-de-negros-no-rap.ghtml>

rappers do Rio de Janeiro que saíram em defesa do coletivo paulistano nas redes sociais com o discurso "*O rap não tem cor*" ou até mesmo questionando pejorativamente um suposto "vitimismo" dos rappers negros. Em resposta, uma grande quantidade de rappers negros e(ou) militantes se posicionaram ora em tom de defesa, ora em tom de escracho, denúncia ou até mesmo na abertura de diálogo, propondo fóruns e debates públicos.

A maioria das falas reativas, no entanto, eram atravessadas pelo acento pessoal de auto-defesa e de provocações imbuídas de autoritarismo, fazendo com que as discussões operassem pela mediação de performances estetizadas no espetáculo da violência.

Alguns dos rappers que detém maior poder de comunicação da rede independente do RJ, maioria de brancos, endossaram o discurso "*o rap não tem cor*", se amparando em questionamentos como "*então eu não posso fazer rap?*", "*eu não acredito que vocês tão discutindo isto*", não se propondo ao aprofundamento das questões que estavam sendo pautadas.

Neste aspecto, as reflexões acerca das disputas por identidade e memória nos ajudam a entender os posicionamentos que são construídos nos discursos e os seus possíveis efeitos sociais. Para as questões aqui referidas não caírem em uma esfera ontológica, mais preocupadas em definir essencialmente como as coisas são, ou resolvê-las de forma simplista na tentativa de buscar um lugar de neutralidade, é preciso a compreensão das narrativas de identidade dentro dos locais históricos específicos e no interior das práticas específicas (HALL, 2000).

Dada a importância histórica do rap na produção de subjetividades políticas do negro, tanto no contexto brasileiro quanto no contexto global periférico, o argumento de *não existe cor* parece corroborar para a desassociação da memória racial e política que o rap carrega em seus percursos. Estes discursos demonstram revelar o caráter sintomático da ideologia do branqueamento que constrói o mito da democracia racial brasileira, fazendo com que os Mcs, por mais críticos que se digam ao racismo, assumam seu lugar de branquitude. Segundo Cardoso (2010), a branquitude seria configurada pelo "lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivo, isto é, materiais palpáveis que colaboram para construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação racial injusta e racismo"(p.611). Para além das marcas de brancura, isto é, de uma pessoa ser lida como socialmente branca, a branquitude opera no seu caráter ideológico na medida em que pessoas com pouca brancura se assumem enquanto brancas, fazendo com que a identidade branca seja entendida como um lugar de superioridade e desejo.

Cardoso aponta que esta crítica deve ser entendida não como uma injúria ao indivíduo branco, mas sim à construção do significado de sua identidade. Ou então como Hall aponta, a branquitude não seria única e imutável, mas múltipla e sujeita a mudanças. Neste aspecto, podemos constatar como o discurso que invisibiliza o indivíduo branco de sua marca racial diante do debate do racismo, opera como um mecanismo de defesa do questionamento de seus privilégios.

Segundo Dênnis Oliveira (2011), no contexto da mídia brasileira as hierarquias raciais são naturalizadas dentro de paradigmas mercadológicos que se apresentam enquanto técnicos e neutros a partir de uma disseminação da normatividade associada aos fenótipos brancos. A mediatização da cultura assim, é operada dentro de uma lógica que invisibiliza o negro e a negra ou limita-os a um espaço reduzido com uma parca quantidade de estereótipos a serem vestidos. Para termos uma noção quantitativa da invisibilidade do negro na mídia, a pesquisa empreendida pela revista Vaidapé em 26 de junho de 2017 apontou dados como:

Checamos 204 programas das sete emissoras citadas que foram transmitidos entre o segundo semestre de 2016 e o primeiro de 2017. O resultado foi um levantamento de 272 apresentadores. Apenas 3,7% dos apresentadores são negros. Em valores absolutos, de todos os analisados, foram apenas 10 apresentadores negros contra 261 brancos⁵⁷

Trazendo este olhar analítico para o imaginário do Rap RJ, realizei uma pesquisa no âmbito das plataformas digitais, a partir da seleção de *duas playlists* de músicas com títulos atreladas ao imaginário do rap do Rio de Janeiro. Como critério de relevância, selecionei as listas que possuíam mais visualizações nas plataformas quando pesquisamos a palavra-chave: *rap rj*. Uma delas está no spotify, intitulada RAP RJ⁵⁸ e contém 153 músicas. A outra no Youtube, denominada Rap Carioca do Bom⁵⁹ e relaciona mais de 57 músicas. Destas mais de 200 músicas, localizo a aparição maior de 4 grupos/MCs de sucesso: Filipe Ret, 3030, Cacife Clandestino e ConecrewDiretoria. Entre estes, que totalizam 12 artistas que compõe os grupos, 11 são brancos, com exceção do rapper Batoré do grupo Conecrew.

A ampliação do debate de identidade racial é uma realidade relativamente recente na história do Brasil, e podemos aqui dimensionar a importância do hip hop na produção deste espaço de discussão. Se nos debruçarmos em pesquisas não tão distantes, de meados do século xx, nos deparamos com uma quantidade significativa de autodeclarações, algumas ainda

⁵⁷ <http://vaidape.com.br/2017/06/pesquisa-apresentadores-negros-na-televisao/>

⁵⁸ lista encontrada na plataforma Spotify

⁵⁹ lista encontrada na plataforma Spotify

presentes no nosso cotidiano, que fazem escamotear a identidade e a origem africana. No livro "O negro no Maranhão", que ganhei de presente da minha dupla de rap do Carta na Manga, MG, consta uma informação ilustrativa destas nomenclaturas:

Em uma pesquisa feita no ano de 1963, os 100 habitantes de uma vila de pescadores do Nordeste usaram 40 termos nas autodeclarações de cor. No censo de 1980, os pesquisadores do IBGE receberam, pela primeira vez, a incumbência de pedir a cada cidadão que declarasse a sua cor. Entre os não brancos, foram anotadas nada menos de 136 maneiras de escamotear a origem negra. Algumas delas: morena moscatel, amarela queimada, morena clara, morena escura, azul, morena da cor de jambo, baiano, cafu, acastanhado, cobre, sarará, café, branca queimada, miscigenação mista, morena bem chegada, puxa para branca, queimada de praia, turba e verde, marrom, sapecada e roxa. Fala-se também em morena da cor do desejo, morena da cor do pecado. Isto demonstra a dominação cultural a que foram submetidos os negros, desde os tempos da escravidão. (NETO, 2004. pg: 77)

Enquanto rapper e pesquisador branco, penso que o questionamento da branquitude é uma janela ainda a ser aberta com mais profundidade, mas dada a complexidade do seu debate, ela me parece trazer a idéia de uma tensão permanente, que, enquanto branquitude crítica, pode ser trazida tanto para o campo ético quanto para o estético. A partir dela consigo elaborar algumas questões que podemos levar para o cotidiano: aonde circulamos nossa economia?; qual é nosso percurso na cidade?; com quem construímos nossas parcerias?; como formulamos nossa crítica, como estetizamos nossa crítica; e a partir disto: como ainda nos posicionamos diante do racismo?

- **Hip Hop contra o(s) golpe(s)**

No dia 7 de setembro de 2016, aconteceu no Circo Voador o evento Hip Hop Contra O Golpe, organizado com a intenção de mobilizar os artistas e ativistas para discutir enquanto movimento cultural a conjuntura do país. Sobretudo em relação ao episódio de transferência do poder executivo, no qual o político Michel Temer assumiu a presidência através de manobras parlamentares. No fim das contas, o que mais rendeu foram as discussões sobre os "golpes" que sentimos dentro da própria cena. Aliás, num primeiro momento o ato foi convocado como uma manifestação de rua, e de última hora fora transformado em um evento em formato de fórum dentro do Circo, reunindo pouco mais de 60 pessoas.



Figura 13. Hip Hop Contra o Golpe

O Hip Hop Contra o Golpe foi impactante para os corpos presentes e deixou transparente questões relacionadas às rodas culturais que nem todos tinham acesso, além de fomentar discussões políticas sobre as batalhas e sobre as posições que o rap vem assumindo a partir de sua produção poética. Denúncias sobre o atraso do repasse de verba dos editais da Prefeitura para rodas que conquistaram o recurso, como foi a Roda do Complexo do Alemão, assim como questionamentos sobre a representatividade do Instituto Eixo Rio, criado no

governo Paes para fomentar e potencializar a cena urbana da cidade, foram vociferados por Mcs presentes.

Nesse dia, se destacaram na mesa falas de Mcs como *Rico Neurótico, Aika, Taz, Mureb e Negrone*. Todos contundentes em suas falas. Num momento onde a primeira mulher presidente fora retirada do seu cargo, as MCS no microfone pareciam a flor da pele, vigorosas na rouquidão de suas vozes:

Não adianta fazer isso aqui e levantar bandeira pra fora. enquanto a gente, tá ligado, não se respeitar, não agir com atitude dentro do nosso meio. Respeitando a mina, por que tamo respeitando a mina? Não é por causa de discurso não, mas o nosso discurso enquanto rappers é um discurso contra opressão e abuso (*NEGRONE, TAZ MUREB, 2016⁶⁰*)

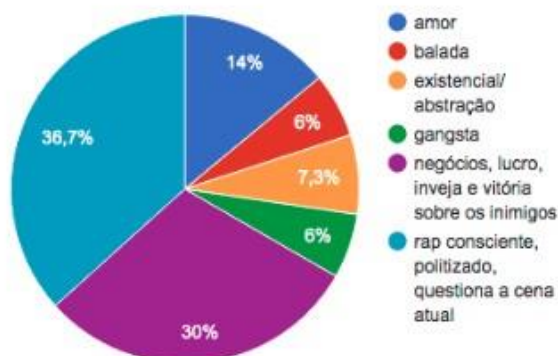
No encontro, o que mais despertava os ânimos dos ativistas era a insatisfação com o esvaziamento da narrativa de lutas e do pensamento crítico no rap carioca. Apesar do crescimento do rap e da mobilização da juventude na cidade, muitos MCS da velha escola criticaram a atitude que vem sendo performatizada pela nova geração. Nesse aspecto, as batalhas "sangue", caracterizadas pelo duelo ofensivo entre dois MCs, foram duramente criticadas, justamente por fomentar de forma competitiva a reprodução de opressões. Reverberam falas fortes que denunciavam o machismo e o racismo. Este gancho foi um disparador para esbravejar seja a falta de consciência política que as os MCs têm para se pensar enquanto coletivo para resistir ou até mesmo dialogar com a prefeitura, seja sobre a importância de continuar nas ruas fazendo arte, quais narrativas e os conteúdos que vêm sendo cantados pelos grupos de rap.

O blog ZonaSuburbana, um portal na internet exclusivamente voltado para o rap nacional, fez um levantamento de temas abordados pelos grupos independentes que divulgam suas músicas no site, levando em conta um período compreendido entre janeiro e fevereiro de 2017. A amostragem apesar de não ser tão grande, e de compreender apenas a relação de um mês, apresenta resultados significativos correspondem questionamentos apontados pelos MCS da velha escola.

⁶⁰ *audio gravado no dia 7/11/2016*

TEMAS ABORDADOS NO RAP BRASILEIRO

Período: Janeiro/Fevereiro 2017



Fonte: ZonaSuburbana

Figura 14. Gráfico retirado do Zona Suburbana ⁶¹

O gráfico aponta para uma leitura acerca da mudança de narrativas do rap nacional, que desde a década de 90 se firmava identitariamente enquanto uma música politizada, questionadora e periférica. Embora o tema rap consciente se destaque em maior porcentagem no gráfico, ele já não se afirma com prevalência em relação à totalidade dos outros temas. A fatia que apresenta a segunda maior parcela, merece atenção justamente pelo seu crescimento expressivo. O tema definido enquanto "*negócio, lucro, inveja e vitória sobre os inimigos*" sinaliza para pensarmos uma crise de hegemonia do rap politizado uma vez que durante a década de 90 até a primeira dos anos 2000, o rap nacional sob a representatividade de artistas como Racionais Mcs, Sabotage, Facção Central, e no Rio de Janeiro, com inserção midiática maior de nomes como Marcelo D2, Planet Hemp, Gabriel o Pensador e Mv Bill, era caracterizado pela crônica de denúncia e por uma postura de enfrentamento e questionamento político.

No entanto, no próximo capítulo, ao adentrarmos mais a fundo no terreno das rodas culturais, iremos tratar a necessidade de se olhar a questão do politizado no rap sob outras lentes.

⁶¹<http://www.zonasuburbana.com.br/lucro-inveja-inimigos-e-vitoria-sao-temas-que-mais-repercutem-no-rap-atual/>

Capítulo 3 : A batalha pela cidade

- **Cidade-contradição: Misturada e Segregada**

Em 2010, aos meus 19 anos de idade, subi pela primeira vez no palco sob a alcunha de Mau du Carta, Mc do grupo Carta na Manga. Como na capoeira, este dia foi um batizado para mim. O Carta na Manga estreou no Festival de Rap Popular Brasileiro, realizado pela Cufa no Viaduto Negrão de Lima. O Festival selecionou MCs, grupos e bandas de diversos cantos do Estado do Rio de Janeiro para disputar a final em Madureira. Éramos o único grupo de rap da Zona Sul (na época morava em Botafogo), e eu, o único rapper branco naquele festival. Enfrentar a pressão dos olhares e das vozes que desconfiavam da minha posição enquanto MC foi um grande aprendizado. Isto porque diferentemente dos espaços que me formaram e que circulei ao longo da minha adolescência, o rap me levou a lugares onde eu era uma minoria e este deslocamento de posição foi fundamental para o amadurecimento da minha ética e da minha percepção política, enquanto artista e cidadão da cidade do Rio de Janeiro. Percebi que as nossas trajetórias são indissociáveis da movimentação do nosso corpo na cidade, reflexão similar ao que Harvey tece quando escreve:

O corpo se modifica tanto em uma dinâmica transformadora interna, como efeito de processos externos. O corpo se insere relacionalmente num fluxo espaço-tempo de múltiplos processos. (HARVEY, 2000. in Espaços de Esperança)

Aproximo a concepção de maturidade ética com a idéia do saber chegar, usualmente ensinado na cultura de rua. O esforço de compreender a situação antes de agir é a astúcia de levar em consideração o contexto do espaço e o respeito com as pessoas (e suas relações) que já estavam ali. Spinoza pensa a ética pela idéia de co-habitação - *ethos* em grego significa morada -, o que seria o exercício de pensar o *eu* que habita o mundo junto com o outro. Nesse sentido, pensar uma política na cidade de forma ética, implica o exercício da alteridade, do deslocamento e do esforço de conhecer as diversas outras cidades que ainda não acessamos. A busca pela ética do múltiplo, que por sua vez, é inerente a concepção de espaço-tempo relacional de Leibniz, cujo uso é acionado por Harvey para refletirmos acerca do papel político das memórias coletivas. O espaço-relacional do ponto de vista do entendimento da cidade,

significaria dizer que a multiplicidade de espaços-representações que as pessoas carregam consigo definem o quadro-espacial da cidade que se vive. Neste aspecto, cidade é entendida enquanto um terreno mutável na qual as subjetividades políticas se formam e as ações políticas operam.

Quando você se apresenta no rap, uma questão aparece logo de cara: daonde você é, qual bairro você mora? Na cultura de rua é corriqueiro o artista assumir o bairro ou a zona da cidade como parte integrante do seu discurso, que por conseguinte, torna-se parte de si. Poderia citar aqui alguns MCS que carregam o nome do lugar no seu nome de MC, BetinhoP7 (alusão a praça 7 de Vila Isabel), Marcão Baixada, Ghetto ZN. Por mais que a relação de entrelugar exista, ou que o artista não estabeleça uma relação de vínculo ou de raiz com o bairro onde mora, a cena do rap e a cultura de rua costumam demandar um posicionamento. Pois, além das rimas, os encontros articulam as escritas presentes nos corpos. Ou melhor seria dizer: partes da cidade podem estar expressas em você e podem ser lidas no seu corpo.

O conjunto de atividades performativa disponíveis ao corpo num dado tempo e lugar não são independentes do ambiente tecnológico, físico, social e econômico em que esse corpo tem seu ser. (HARVEY, 2000. pg 137)

Estas provocações me estimularam a pesquisar acerca da produção social do espaço no Rio de Janeiro e sobre as disputas que existem entre estes diversos Rios, tentando entender sobretudo as cidades que são apagadas dentro de um projeto de esquecimento e representação que amarra a idéia de uma cidade única. Ou melhor, desmembrar esta unidade que o sistema de representação sobre uma cidade parece sugerir.

De fato, todo sistema de representação é uma espécie de espacialização que congela automaticamente o fluxo da experiência e, ao fazê-lo, destrói o que se esforça por representar (HARVEY.in.página 191)

A batalha pela cidade que me proponho a fazer neste capítulo atravessa esta discussão. Pois junto com o entendimento das relações de disputa dos artistas de rua com o Estado e táticas em relação à ocupação de rua e o diálogo com o poder público, é necessário compreender as

relações assimétricas entre estas ocupações, entre estes Rios. Faz-se assim impreterível descortinar processos históricos por trás da produção de cidade.

Para não perder referência ao tema central que circunscreve a discussão (o rap carioca), iremos analisar inicialmente a produção de discurso sobre o Rio de Janeiro a partir de músicas de rap que cantam a cidade. Visando uma breve contextualização histórica, selecionei músicas que surgem no primeiro *boom* midiático do rap no Rio de Janeiro (período compreendido entre meados da década de 1990 e a primeira década dos anos 2000), e músicas de grupos de zonas diferentes da cidade da atual cena de rap carioca da qual faço parte, de artistas que cantam e são tocados no circuito de rodas culturais.

O Rio de Janeiro nos anos 90 já enfrentava o estigma da violência, impulsionado pela histeria midiática dos episódios de arrastões nas praias da zona sul, pelos confrontos entre facções de traficantes, policiais militares e brigas de gangue. A brutalidade das chacinas da Candelária e do Vigário Geral em 93 também marcaram o imaginário da época, corroborando para a cristalização de um Rio de Janeiro violento, tensionado pelas guerras civis e pelo conflitos de classe. Este imaginário será basilar para se construir a idéia do Rio de Janeiro Contemporâneo.

Tomando a produção narrativa de raps da época, o Rio enquanto representação *comum* é recorrentemente desenhado como uma cidade da mistura, de contrastes e conflitos. Cantam sobre um lugar, onde a riqueza e a pobreza convivem lado a lado, onde os bairros nobres convivem com a presença das favelas e as paisagens naturais antagonizam com as desigualdades sociais e a violência urbana. Uma síntese tão *genérica* que é facilmente acionada como uma leitura do que seria o próprio Brasil no senso comum. Afinal, antes de ser um dos maiores polos turísticos, figurando como um dos principais cartões-postais do Brasil, o Rio de Janeiro tem um capital simbólico e financeiro que se acumula pela sua trajetória de antiga metrópole sede do Reino Unido Portugal-Brasil-Algarves, antiga capital do Império Brasil e antiga capital da República. Portanto, ainda hoje o Rio de Janeiro é vulgarmente utilizado na constelação de signos da produção midiática como uma espécie de tipo ideal para sintetizar e construir o que é ser brasileiro, auferindo vantagem sobre outras regiões pela sua centralidade hegemônica e cultural a nível nacional.

A percepção geográfica e social da cidade misturada, compartilhada por muitos habitantes da cidade, assim como pelos turistas, costura uma identidade da cidade e do "ser

carioca", que é narrada tanto por um viés alarmista, da violência ostensiva, quanto pelo viés da potência criativa, de uma malandragem que se desenvolve por ser carioca. O cenário costurado pela fixação de narrativas alarmistas, tanto vividas quanto selecionadas pela produção de notícias dos acontecimentos da vida urbana, cria o espectro de uma "cidade desespero", cantada pela banda de rap Planet Hemp no fim da década de 1990.

A música, ao mesclar a irreverência e a denúncia, constrói um eu lírico sobre um ser carioca como alguém que precisa ter coragem e sagacidade para viver em uma cidade constituída pelos arrastões, pelas facções criminosas, pelas chacinas e pela violência da polícia militar. Esta reutilização da violência da cidade para se afirmar sobrevivente e malandro dela nos faz matutar sobre uma possível reação tática às produções de medo pelos grandes meios de comunicação, contra-produzindo assim uma narrativa identitária que escapa do maniqueísmo e do juízo de valor sobre a cidade perigosa. Versam os Mcs Marcelo D2 e Bnegão na música ZeroVinteum(1997):

Rio, Cidade Desespero,
a vida é boa
mas só vive
quem não tem medo
Olho aberto, malandragem não tem dó
Rio de Janeiro, cidade hardcore
Arrastão na Praia não tem problema algum
Chacina de menores, aqui é 021
Polícia, cocaína. Comando Vermelho
Saravejo é brincadeira
aqui é Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, demorou é agora
pra sobreviver
tem que aprender na rua
o que não aprende na escola
Segurança é subjetiva,
melhor ficar com um olho no padre
e outro na missa

Fernanda Abreu (1992) , por sua vez, canta sobre um caos que se desenha a partir da mistura, onde os personagens sociais e as suas representações se mesclam, se confundem e criam submundos que dão cor a uma configuração espacial complexa. A autora, subverte em sua narrativa o sentido moderno de cidade maravilhosa (cristalizado culturalmente sobretudo nos anos 1950/1960 com a bossa nova) para retratar a heterogeneidade de uma cidade maravilha mutante, uma versão de cidade que se situa na linha tênue da contradição, uma cidade que é purgatório da beleza e do caos.

O Rio é uma cidade
de cidades misturadas,
o Rio é uma cidade
de cidades camufladas
com governos misturados,
camuflados, paralelos,
sorrateiros,
ocultando comando
Comando de comando
submundo oficial
comando de comando
submundo bandidaço
comando de comando
submundo classe média
comando de comando
subcomando de tv

Micael Herschman (1997) comenta sobre como as expressões como o hip hop e o funk quando narram nos anos 90 o Brasil contemporâneo, acabam ocupando o lugar paradoxal demarcado por uma dupla condição: a de marginalidade e a de centralidade. Ao mesmo tempo que sinalizam a construção de uma visão crítica, atuam na mediação e no gerenciamento dos ritmos no espetáculo e no consumo. Apesar de frequentemente excluídos se articulam e se incorporaram a agenda no mercado.

Ambas as músicas citadas são parâmetros para se pensar um imaginário de massas, tendo em vista as suas inserções e seus respectivos sucessos na rádio e na televisão, ou apenas na televisão como é o caso da banda Planet Hemp. São músicas que lograram reconhecimento público e que ajudaram a escrever um imaginário hegemônico do que é Rio de Janeiro na contemporaneidade.

Podemos constatar em músicas de um rap carioca mais recente (situadas na década de 2010) narrativas similares que endossam a imagem da mistura em novas construções. A música *É o bicho* (2013) de Tony Mariano é um exemplo que canta em tom de publicidade os antagonismos um Rio de Janeiro que vai receber a Copa, versando em suas rimas afirmativas uma cidade dúbia como a semântica da gíria. O Rio que é o bicho, é o luxo.

É o bicho, é o brilho, é o mundo, é a tropa
É a cidade da copa amigo, é uma nota
É a vida, é o ciclo, é jogo, é a jóia, é o ouro, é a
prata
É o zói, é a noia
Linha vermelha, amarela, o manguinho, o
mandela
Condomínio fechado, é a rua, a favela
A mistura, cultura a todo instante

Do mesmo modo a música o berço do grupo 3030, vai falar de uma paisagem *onde a maldade da rua encontra a brisa do mar* (2012); o grupo Oriente formado por MCs da cidade vizinha (Niterói) mas que compartilha do mesmo imaginário, irá cantar um lugar *onde playboy quer ser bandido e bandido quer ser playboy* (2010); a música do Ghetto Zn, cujo videoclipe iremos analisar com mais profundidade adiante, tangencia a questão da mistura e dos contrastes para descrever o Rio como *o lugar mais lindo do mundo e terra de vagabundo* (2013), cantando um estilo de vida que se inventa ao experienciar a cidade a partir da malandragem. São diversas as músicas que podemos notar o uso da contradição da cidade como um valor a ser assumido em elaborações poéticas cujos eu líricos ao mesmo tempo que criticam, se afirmam e se posicionam como parte daquilo.

Este arcabouço imagético aponta para caminhos interessantes em termos literários que desenham hibridizações e antíteses na vida cotidiana, abrindo a possibilidade da potência dos usos artísticos sobre a cidade quando os MCS reescrevem a partir de suas percepções o lugar que eles ocupam. Esta reescritura musical pelo rap disputa o imaginário popular com as narrativas televisivas e com as produções verticalizadas sobre a violência na cidade.

Porém, a fixação da cidade misturada enquanto representação totalizante não nos basta. Podemos verificar inclusive como o capital privado e a gestão do Estado fazem uso também deste representação de forma instrumentalizada para alavancar negócios nada sustentáveis, sem formular projetos de economia que abarque os pequenos empreendedores e trabalhadores populares.

Isto porque a imagem do Rio de Janeiro enquanto cidade misturada também tende à espetacularização ao não costurar memórias e apenas afirmar a totalidade social como aparência. Debord, chama atenção desta dimensão do espetáculo quando diz que o espetáculo não quer chegar a nada que não seja ele mesmo, constituindo-se assim uma representação diplomática da sociedade hierarquizada na qual toda outra fala é banida. Uma maneira de reproduzir a cidade de forma fetichizada, esvaziando sua complexidade apenas para torná-la atraente pela sua diferença mercantilizável .

Portanto, para situarmos uma batalha que ultrapasse os contornos deste espaço-representação na experiência da cidade, faz-se necessário também refletir acerca de um Rio de Janeiro que é pouco afirmado em músicas de sucesso: o Rio segregado.

Em 2012, eu e Carta na Manga lançamos nosso primeiro videoclipe no Youtube retratando justamente o tema da segregação na música chamada RJ no País das Maravilhas, que cantava *Existe um fosso nesse colosso, tá separando nosso povo*. No prenúncio dos megaeventos da Copa do Mundo e Olimpíadas, produzimos um clipe cuja a imagem-denúncia fotografa as barreiras acústicas colocadas na linha vermelha em 2010 para escamotear as favelas no trajeto do aeroporto.



Figura 15. Clipe Carta na Manga.

Segundo o Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro de 2015⁶², mais 4 mil famílias foram removidas devido às obras relacionadas aos megaeventos e em termos mais abrangentes, entre 2009 e 2015, o Rio totalizou mais de 77 mil remoções. A cidade espetáculo sob a chancela dos megaeventos, que anuncia e celebra a auto-estima de cidade⁶³, criando um discurso de cidade unificada, nega a concepção de cidade enquanto espaço político, direcionado políticas públicas de excludência a partir de argumentos tecnicamente forjados pelo discurso de reforma urbana e da afirmação publicitária de uma cidade competitiva. Do mesmo modo, Vainer (2015) vai apontar como este discurso técnico se constrói sobretudo pelo pensar a cidade enquanto empresa e mercadoria. Observemos este viés no discurso de Eduardo Paes (2012)

Eu fiz o maior PPP (parceria público-privada) do Brasil, que é a revitalização da zona portuária. Tudo ali tá sendo feito sem gastar um tostão. Isso é uma coisa que é legal, carioca fala com orgulho porque sempre vê essas coisas de São Paulo né? Eu tenho a segunda maior PPP do Brasil que é o Parque Olímpico, que tá sendo realizado com 1 bilhão e tanto de recursos privados. Tenho a maior concessão de saneamento do Brasil com recursos privados, e tenho a maior concessão rodoviária do Brasil que é a TransOlimpica. Então, ao

⁶² http://www.childrenwin.org/wp-content/uploads/2015/12/Dossie-Comit%C3%AA-Rio2015_low.pdf

⁶³ Ver Vainer, 2015 <http://labcs.ufsc.br/files/2011/12/16.-VAINER-C.B.-P%C3%A1tria-empresa-e-mercadoria.pdf>

mesmo tempo que eu aumentei muito a capacidade de investir do governo, eu não tenho preconceito nenhum com privado não, entendeu? O que a gente tem que aproveitar com essa oportunidade? Não é a porcaria do estádio, é o tal do país transparente, que se planeja, as instituições são fortes, as pessoas são sérias, é um país bom pra fazer negócios. É isso, é a capacidade que você tem pra você vender seu país. ” (PAES, EDUARDO.2012. trecho extraído da reportagem da TV FOLHA⁶⁴)

Gerir o espaço urbano como um negócio a partir da produção ideológica do espetáculo que se traduz em campanhas publicitárias e discursos de competição projeta o esquecimento sobre uma memória política cidade.

O Rio de Janeiro é uma metrópole historicamente fundada no modelo de organização espacial dos engenhos e fazendas, casas grandes e sobrados, arquitetado pelos seus 324 anos de economia política escravocrata. Como ressalta o historiador Maurício de Abreu (1997), foi inicialmente uma cidade constituída por uma maioria de população escravizada, poucos trabalhadores livres, uma elite dirigente reduzida, que viviam em espaços relativamente próximos, visto que a geografia urbana era limitada pelos morros do Castelo, de São Bento e de Santo Antônio da Conceição. Apesar de ter sido fundado no ano de 1565, o Rio só começa a se desenvolver em termos expansionistas de fato no século XIX com a chegada da Família Real, e sobretudo com o *boom* da economia cafeeira, atraindo a partir de meados do século um volume de capitais significativo para o crescimento do setor de serviços públicos da cidade: transporte, esgoto, gás, energia elétrica.

A inauguração do trecho inicial da estrada de ferro Central do Brasil em 1858 impulsionou a ocupação do subúrbio carioca pelas classes mais subalternas, que gradativamente começavam a ser deslocadas das áreas centrais em consequência da expansão das relações capitalistas na produção de habitação. A transição de uma cidade escravista para a cidade republicana trazia consigo a crise de moradia com a exclusão da grande massa urbana dos meios de comprar uma casa ou pagar aluguéis. Paralelamente, em meados da década de 1860 a implantação de linhas de bondes possibilitou a expansão da zona sul para as classes mais dominantes.

⁶⁴ *Todo governante tem inveja de mim, até a Dilma*. 14 de outubro de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=KxPIHlqUfk>

No final do século XIX inicia-se o processo apelidado de *Bota Abaixo* de erradicação dos cortiços, cujo grande episódio mais conhecido de destruição foi o arrasamento do Cabeça de Porco em 1893, o mais famoso cortiço carioca que abrigava milhares de moradores, tendo em termos de estrutura a grandeza de um pequeno bairro. Segundo as pesquisadoras de urbanismo Helena Galiza, Lilian Vaz e Maria Lais Pereira da Silva, a eliminação da cabeça de porco se deu sobretudo a partir de um contrato fechado entre o engenheiro concessionário Carlos Sampaio (que futuramente viria a ser prefeito em 1922) e a Intendência Municipal. Os estudos retratam a obra de prolongamento da Rua de Santa e a abertura do Túnel João Ricardo como parte de uma política de concessão caracterizada pela falta de transparência e pela violência do poder estatal em relação aos moradores daquela habitação:

Naquela década as condições de higiene do Cabeça de Porco se deterioraram à medida que os serviços de higiene exigiam a realização de obras de melhoramentos, mas a Intendência Municipal negava a concessão de licença para as obras, ao que se seguiram intimidações de seu fechamento e por fim, ordens de demolição do conjunto. Apesar dos protestos de alguns proprietários, em 26 de janeiro de 1893, o prefeito Barata Ribeiro baixou um decreto permitindo a si próprio combater os cortiços, dando início à operação, descrita como uma batalha civil. O prefeito comandava as tropas, com o apoio dos diretores da Empresa de Melhoramentos do Brasil, Vieira Souto e Carlos Sampaio, que cederam trabalhadores para o evento. Ao final do dia o cortiço havia desaparecido; os jornais noticiaram o fato e anunciaram o breve início das obras do túnel que, no entanto, só foram concluídas quase trinta anos depois, em 1922, na gestão do então prefeito Carlos Sampaio. (GALIZA, VAZ, DA SILVA. in *Grandes Eventos, Obras e remoções na cidade do Rio de Janeiro, do século XIX ao XXI*)

Este episódio é simbólico para constatar a continuidade de uma política histórica da cidade, caracterizada pela falta de transparência na política de concessões e nas grandes obras públicas. Recorrentemente apresenta-se a remoção como uma solução urbana. As autoras citadas, inclusive, irão falar em suas análises da existência de uma *cultura de remoção* compartilhada entre autoridades públicas, classes altas e médias que vem se perpetuando desde o final do século XIX.

Do mesmo modo, podemos relacionar a própria idéia de corrupção que aparece no Brasil contemporâneo como o grande escândalo político e midiático, com as reiteradas práticas de parceria entre o Estado e o grande capital imobiliário. Isto porque a corrupção enquanto problema prático não se trata de uma questão específica de gerência, tampouco de uma questão concentrada apenas no valor moral dos indivíduos. Mas sim de uso político das instituições e

do dinheiro público. E o público instrumentalizado por interesses particulares é estrutural na formação da nossa república. A corrupção enquanto produto material para as populações pobres não é vivenciada na indignação em relação a uma notícia escandalosa, mas nas ações de violência concretas legitimadas pelo Estado, como é o caso da política de remoções.

As remoções são processos que vêm a se repetir ao longo da história do Rio sob a chancela de projetos de reforma urbana. Um famoso que se dá na cidade recém republicana da primeira década do século XX é a Reforma Pereira Passos, que traz para o Rio o epíteto de cidade maravilhosa, ao mesmo tempo que deflagra o movimento de favelização da cidade e de ocupação dos morros.

As reformas urbanas do prefeito Pereira Passos (1902-1906) são historicamente situadas como um marco da transformação do imaginário de cidade insalubre e atrasada pelos resquícios da condição de colônia para uma concepção de cidade moderna inspirada no modelo francês da Belle Époque Parisiense. Sob a gestão de Pereira Passos, foram realizadas obras como: a abertura de avenidas Central (atual Rio Branco), Av Mem de Sá, Avenida Passos e Avenida Beira Mar; ampliação das estruturas de saneamento e a inauguração de equipamentos culturais como Teatro Municipal, Museu das Belas Artes e Biblioteca Nacional.

No entanto, sob a égide da modernização, as condições precárias da população de escravizados recém libertos, as ocupações das habitações populares em um espaço urbano desorganizado e os focos de epidemia não foram absorvidas por políticas sociais de erradicação das desigualdades e de integração dos negros e pobres. As demandas remanescentes de mais de 320 anos de regime colonial escravista foram dirigidas por uma política higienista da associação Estado-capital imobiliário que atendia às pretensões das elites habitarem cidades mais "civilizadas". Isto reflete como a escravidão (recém abolida) não foi reconhecida como um crime histórico, mas apenas como um erro econômico, como um instrumento de produção a ser superado. A consequência foi a abertura de um novo cenário de contradições, protagonizado pelas revoltas populares, pelas práticas de resistência e pela reatualização do espaço urbano por parcela da população pobre, que diante da insuficiência de moradias e da necessidade de se manter próxima ao mercado de trabalho, começou a montar seus barracos nos morros. Nascia a favela.

Sem terra, sem casa, sem trabalho, os ex escravos urbanos ficaram sem a possibilidade de participar do mercado de moradias, só restando ocupar morros, baixadas e alagados. Os que antes viviam nos porões dos sobrados foram para os

quilombos existentes ou formaram novos bairros e favelas.
(GARCIA,2009 pg.142)

Mike Davis (2006) disserta em seu livro Planeta Favela sobre a questão da segregação como uma guerra social incessante na qual o Estado intervém regularmente em nome do progresso, do embelezamento, do ambientalismo e da justiça social para redesenhar no espaço as fronteiras territoriais de classe. No caso do Rio de Janeiro, é preciso apontar como esta guerra social se desenvolve pelo seu caráter racial historicamente constituído, na qual a favela passa a ser lida como um problema social que o Estado inicialmente responde com políticas de remoção e, após sua consolidação e expansão territorial generalizada no espaço urbano, reage com o recrudescimento das políticas de militarização e criminalização.

Um período do Rio de Janeiro que se caracteriza pela acentuação das distâncias sociais a partir da política de remoções de favela é o da Ditadura Civil Militar compreendido pelas gestões de Carlos Lacerda, Negrão de Lima e Chagas Freitas, três governantes do Estado da Guanabara. Negrão de Lima, aliás, tem o nome que batiza o viaduto de Madureira, palco da minha primeira apresentação e um dos principais espaços de hip hop no Rio, ocupado pela Central Única das Favelas. No entanto, foi durante seu governo que a cidade vivenciou a maior número de remoções de favela. Podemos citar algumas como Favela da Catacumba e Praia do Pinto na Lagoa, Favela Macedo Sobrinho no bairro do Humaitá, Morro do Esqueleto no Maracanã. Somadas as três gestões são mais de 100 mil habitantes removidos e mais de 80 favelas atingidas, sendo um contingente de remoções significativo na Zona sul.

Remoções realizadas na Guanabara no período 1962-1974			
Administrações	Total de favelas atingidas	Total de barracos removidos	Total de habitantes removidos
Carlos Lacerda (1960-1965)	27	8.078	41.958
Negrão de Lima (1965-1970)	mais de 33	mais de 12.782	70.595
Chagas Freitas (1970-1974)	20	5.333	26.665
Total	80	26.193	139.218

Fonte: Cohab-GB (Apud. Valladares, 1978)

Figura 16 (VALLADARES, Lícia do Prado. *Passa-se uma casa: análise do programa de remoção de favelas do Rio de Janeiro. 1978*).

Antônia dos Santos Garcia (2009) aponta as remoções da Zona Sul como uma limpeza étnica não explícita, visto que o deslocamento das populações para conjuntos habitacionais em áreas como Vila Kennedy, Vila Aliança, Cidade de Deus e Vigário Geral não foi articulado

com políticas que asseguravam aos antigos moradores o acesso aos empregos anteriores, as redes de escola e serviços médicos utilizados por estas famílias. Pelo contrário, segundo a pesquisadora, as medidas implementadas favoreceram principalmente as construtoras imobiliárias que lucraram com a valorização do território.

Em cima desta leitura, podemos constatar como a extensão da malha urbana da cidade se dá conforme os períodos cíclicos de grande investimento de capital e de desenvolvimento econômico, assim como pela acentuação progressiva das distâncias entre as classes no espaço urbano até se configurar a geografia cristalizada nos dias de hoje. Um Rio de Janeiro profundamente dividido entre um grande subúrbio (constituído pelas Zona Oeste e Norte) e o Rio Centro-Zona Sul, que concentra em si o grande capital econômico, cultural e simbólico da cidade. A ação de deslocamento de populações pobres em diferentes momentos históricos sob a justificativa de grandes obras e grandes eventos sugere uma tensão histórica permanente inerente à construção do Rio de Janeiro, mesmo considerando as diferentes conjunturas e configurações políticas.

Os dados coletados pela pesquisadora Antonia dos Santos no ano 2001 mostram estatisticamente números que gritam o caráter racial deste processo. O racismo residual do período colonial permaneceu como principal elemento estruturante da segregação sócio-espacial que se produziu na cidade e que se manteve durante todo o período republicano democrático. Perceba a diferença entre o percentual de negros e brancos de bairros da zona sul, zona norte e zona oeste na tabela:

Bairro	Branco	Negros (Pardos e Pretos)
Botafogo	84 %	16 %
Glória	80 %	20 %
Catete	69 %	31 %
Laranjeiras	89 %	11 %
Santa Teresa	64 %	36 %

Sao Cristovao	62 %	38 %
Vila Isabel	73 %	27 %
Méier	78 %	22 %
Manguinhos	47 %	53 %
Madureira	52 %	48 %
Coelho Neto	49 %	51 %
Bangu	40 %	60 %
Recreio	69 %	30 %
Campo Grande	48 %	52 %
Freguesia	64 %	32 %
Santa Cruz	42 %	58 %

Figura 17. Seleção de dados realizados a partir da pesquisa de Antonia dos Santos Garcia.⁶⁵

Estes números que datam do primeiro ano do século XXI são um ponto de partida para assumirmos a cidade enquanto um espaço que condensa as marcas dos eventos históricos e que é atravessado pela contínua reprodução das relações de poder que compõem materialmente a produção da vida urbana na cidade. Dessa maneira, passamos a discutir a criminalização das práticas culturais, a proibição e regulação das rodas culturais de rap e a idéia de movimento que é acionada para se pensar uma batalha pela cidade.

⁶⁵ Como critério de seleção, levei em conta bairros que tem ocupação significativa pelo rap carioca e pelas rodas de rima

- **A poética da cultura de roda e malandragem**

Cada rolé que dou na Roda de Vila é um tombo que tomo na linguagem. Há nuances que a grafia não captura, sobretudo a grafia dos dizeres canônicos. A gíria que escutamos de rolé na rua e as coisas que falamos por falar só para manter o *flow* geram crises e tensões na investigação da pesquisa. Haveria como investigarmos o que o *freestyle* canta a partir da fala disciplinada no sistema de classificações?

A gíria, diferentemente do conceito, estabelece uma outra relação com a palavra. O *flow* do *freestyle*, diferentemente da narrativa premeditada do verso escrito ou da oratória planejada, estabelece outra relação com o discurso. A poética do rap nas rodas é insubmissa, é desamparada das convenções escolásticas. O rap quando se assume rua, se assume contradição. Se assume batalha. A rua é o lugar dos diversos fluxos e não da articulação de consensos higienizados pela ética de conciliação de mundo. Pelo contrário: a rua exprime os indizeres da violência da cidade sem nenhum pudor. Ninguém manda no que a rua diz.

Estes indizeres, poderíamos dizer, articulam afetos e emoções nos corpos, que dentro da escrita racionalizada se tornam *emoções marginalizadas*, na medida em que são emoções difíceis de serem assumidas na palavra ajuizada. Os palavrões e as provocações opressoras dos versos de batalha exprimem um pouco destas emoções incapturáveis, quando traduzidos em forma de rima. Apesar de serem versos estruturados na produção social da violência, eles articulam afetos. Afetos estes que vibram nos corpos e que articulam parte do sentido da juventude estar ali: ocupando as ruas.

A roda de Vila Isabel acontece toda quinta-feira na Praça Barão de Drummond, cujo nome para quem frequenta não é de Barão. Quem vai na roda, chama de Praça 7. Lá, toda quinta, se reúnem centenas de jovens, adolescentes e adultos, que se juntam em círculo em torno dos MCS que batalham. Betinho P7 é o MC que apresenta a roda e que exerce o papel de agitá-la. Toda quinta, assume o microfone e convoca a juventude dispersa na Praça:

Hey Hey Hey! Como é que é Vila Isabel?
Primeiramente Fora temer e pau no cu do Bolsonarooooo!
Dois Mcs, vão cair no bang bang,
o que cês querem ver?
(Público responde): Sanguuuueee
O que cês querem ver?
(Público responde): Sangue

A praça é composta por um cenário abundante de boemia e de gastronomia de rua. Barracas, kombis, *foodtrucks*, churrasquinho, cachorro quente, yakisoba, hambúrguer, sopa. Sanduiche natural passando, brigadeiro um real. É ambulante vendendo, MC comprando, MC rimando e vendendo, ambulante escutando. Cerveja latinha, latão e garrafa. A roda impulsiona o comércio local da praça.



Figura 18. Roda de Vila Isabel, meu bairro.

Demarcada por uma pequena rampa que divide o espaço em dois nivelamentos, a praça é frequentemente atravessada pelas manobras dos skatistas. Nesta rampa, o graffiti se faz presente com o desenho de Noel Rosa e Wilson Batista duelando em uma batalha de rima. Na imagem, os sambistas viraram MCS para representar Vila Isabel como um bairro de rap e a praça como o lugar da roda. Do lado do desenho, vejo versos pixados que ressignificam a memória da malandragem, a qual recorrentemente localiza Vila Isabel como um bairro de samba. Hoje são novas vozes, novas músicas, novos significados. Junto com o samba, o reggae, o rap e o funk. A praça grifa: *quem é da Vila não vacila*. Versou um dia Helinho Bentes da banda Ponto de Equilibrio.



Figura 19. Roda de Vila Isabel

Atrás da caixa de som, vejo a Roda de Vila iluminada pelo mosaico de luzes da praça e do Morro dos Macacos que se fundem como vagalumes que dão cor à noite. A batalha começa e o público aglomerado se transforma em um corpo sonoro ressonante, poderoso. Poder este que recorrentemente incomoda a polícia.

As batalhas, entretanto, costumam provocar incômodo também nos MCS de formação militante. Falo isto a partir da minha própria experiência e do contato que tinha com alguns MCs da velha escola. Conforme fui vivenciando a popularização da batalha de sangue em detrimento da Batalha do Conhecimento ou da roda de rima improvisada, me incomodava o fato dos versos ficarem cada vez mais escrachados na agressão individualizada. Enxergava os adolescentes que rimavam como jovens distanciados da memória política do rap nacional que me formou, e as rodas como um movimento apartado do designado *quinto elemento da cultura hip hop*, o conhecimento.

Apesar da crítica ser pertinente em certa medida, retomo aqui a abertura da discussão levantada no capítulo anterior trazendo novas provocações. Não seria este conhecimento que apontamos como elemento da cultura hip hop, muitas vezes instrumentalizado por uma noção racionalizada e hierarquizante de entendimento da política e da partilha de saberes?

O conhecimento de rua, pelo contrário, embaralha as percepções totalizantes que dicotomizam o mundo pelo exercício da crítica. Há dimensões inapreensíveis daquilo que criticamos, e estar atento ao inapreensível é estar aberto às novas possibilidades de relação com o mundo e com as coisas. A pretensão de fixar a palavra no tempo, nos engana, na medida em

que nossos posicionamentos através da palavra ganham significados distintos conforme os contextos específicos. No contexto do rap carioca e das rodas, existe a necessidade de entendermos as práticas artísticas situadas ainda em um lugar de marginalidade e estigmatização.

A experiência da produção literária e crítica do rap anos 90 foi importante e continua sendo no meu caminhar. Imagino o quão deve ter sido relevante para a geração 90 o espaço das posses como um espaço de produção e organização de saberes. Do mesmo modo que participar de espaços como a Batalha do Conhecimento e do Reciclando Pensamentos me influenciaram e ajudaram a entender o rap por uma perspectiva pedagógica.. Contudo, a minha vivência nas rodas, foi reelaborando em mim a relação com a questão do conhecimento no hip hop. Talvez seja mais adequado pensarmos algo que se aproxima da rima de Thiago Elnino, quando ele canta o rap como uma *pedagogia*:

Papo de visão, nossa construção
Passa por saber quem somos e também quem eles são
Não entrar em conflitos que não tragam solução
Evitar a fadiga, não dar um passo em vão

Quando todo campo de conhecimento é válido
Só tem que o homem pálido
Nos vende que somente o seu que serve
Levanta-se a voz daquele que se atreve⁶⁶

Evitando a fadiga, aos poucos, fui percebendo como o freestyle, o improvisado descompromissado e a batalha de sangue se apresentam como uma comunicação acessível aos adolescentes. Por mais que a batalha de sangue não estimule necessariamente discussões, fomenta a possibilidade de exercício de voz, criatividade e auto-estima. Se a roda como aponta Rôssi Alves constitui espaço de oficina, hoje esta oficina de rua articula cada vez mais saberes não fundados na ação social racionalizada, mas na poética do jogo. E não poderíamos elencar aqui este elemento como um dos fatores atrativos que ampliou a ocupação de rua no Rio de Janeiro? Hoje são mais de 150 rodas mapeadas no Estado.

Da mesma forma como é interessante tensionar a escritura poética de cidade com uma leitura histórica de sua produção social, aprendo em meus rolés o questionamento da leitura racionalizada de mundo com o jogo poético dos desejos e das performances. Faz-se urgente

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=IEM-zYi7hcs>

ampliarmos a nossa noção de leitura. Perder esta dialética é prejudicar a percepção. Não foram poucas as vezes que vi um campeão da batalha emocionado esbravejar: “o hip hop salvou minha vida”! E o hip hop não salva vidas apenas nos informando ou nos educando a partir de uma pedagogia dada, mas a partir das trocas de afeto e da abertura das possibilidades de mundo. As críticas às batalhas sob as lentes de uma perspectiva política extremamente racionalizada correm o risco de não dimensionar os contornos de complexidade que é interpretar uma manifestação cultural de rua. Dependendo do contexto em que a crítica é produzida, ela deslegitima as práticas de ocupação. A violência das batalhas não opera apenas enquanto reprodução, mas enquanto metáfora. Isto porque a violência da performance não se trata apenas de violência em sua forma objetiva, mas enquanto uma expressão poética do jogo que se estabelece entre os MCS.

Xandy MC⁶⁷ é um grande freestyleiro conhecido no Rio. Frequentemente aparece na roda de Vila. Já ganhou muita batalha de rua e hoje é um dos mobilizadores da roda do Pacstão. O Pacstão é uma roda que acontece nas noites de segunda no Parque de Manguinhos. O nome nasce de uma tirada sagaz que brinca e reelabora sentidos. Mistura a Palavra PAC (referência às obras do Programa de Aceleração e Crescimento que construiu o complexo habitacional em Manguinhos) com a palavra Paquistão, país extremamente militarizado e situado em área de conflito. Trocando ideia com ele, podemos nos conectar com a importância política de uma roda cultural:

A importância do Pacstão é tentar fazer pelas crianças, pela galera mais nova, galera que tá vindo e que está trocando com a gente, com as coisas que tamo aprendendo. Tentamos passar uma alternativa, outra forma de trabalho principalmente em região da favela, onde tem muita criança envolvida com droga, com crime. É polícia toda hora. A cabeça da pessoa tá como? Então ter uma forma de expressar seja cantando, fazendo poesia, é outro caminho para pessoa se desenvolver enquanto ser humano (Xandy⁶⁸, 2018)

Em Manguinhos, a roda cultural se apresenta como uma alternativa à violência objetiva que age sobre os favelados. As batalhas de *freestyle* proporcionam trocas afetivas em espaço público e apresentam um meio de jogar e participar de uma linguagem que abre canais de exteriorização da violência que se exerce nos corpos. Teria o rap então papel mais político que

⁶⁷ <https://www.youtube.com/channel/UCgsw35z25Sj7Wq-ux34oxIA>

⁶⁸ entrevista concedida ao autor em 2018

produzir auto-estima, vocalizar emoções, estimular encontros e abrir possibilidades para a juventude?

Decerto que as batalhas se inscrevem em um ambiente machista, com a maior parte do público presente composta por adolescentes homens. Não há o que romantizar quanto a isto. São afetos pautados na sociabilidade masculina da virilidade, que constroem e podem vir a constrirem outras participações. Contudo, enquanto MC e pesquisador, penso que o questionamento e o enfrentamento às práticas de opressão são mais propositivas quando acontecem dentro da poética das batalhas e não no combate às batalhas pelo discurso ajuizado.

Pelo contrário, faz-se necessário identificar as respostas no próprio cenário: apesar de ainda em minoria, mulheres se armam no microfone e respondem às batalhas, reinventando a linguagem e a maneira de estar ali. As provocações racistas nem sempre passam em branco e são enfrentados seja pelo Mestre de Cerimônia que apresenta, seja pelo MC ofendido, seja pelo próprio público. Do mesmo modo, outras práticas de poesia estão se organizando e empoderando novas vozes na cena de rua e no hip hop. Poderia apontar o Slam das Minas, auto organizado e protagonizado por mulheres.



Figura 20. Slam das Minas.⁶⁹

O slam cresce em suas batalhas de poesia urbana cantada acapella. Não é necessariamente improvisado, mas trabalha a palavra na urgência do verbo. E o principal alvo da poesia não é o adversário, mas o arquétipo do opressor. Seus versos bebem da estética do

⁶⁹https://www.facebook.com/pg/slamdasminasrj/photos/?ref=page_internal

papo reto, estética que transforma o corpo a partir da escuta sensível dos gritos em seus timbres dilacerantes, que nos rasgam. Que nos ferem. Cada *slam* tem até 3 minutos para dar seu papo. Antes de começar o Slam, o coletivo vocaliza seu grito de guerra:

Slamm dsss
(MINAS!)
Lugar de mulher
(é onde ela quis)
ERRE
(xootaaa)

O cenário de ocupação das praças se pluraliza cada vez mais. No Rio de Janeiro, o Slam cresce sobretudo através de coletivos periféricos e favelados em suas intervenções poéticas ambulantes no espaço urbano. O slam das Minas tem tudo a ver com hip hop, cena de rua, roda cultural e batalha pela cidade. E é uma resposta não apenas política, mas poética. São intervenções que poetizam a política e formam subjetividades a partir de saberes que são articulados no exercício da linguagem desenvolvida nas práticas de performance.

Nesse sentido, acredito que há uma ética a ser desenvolvida quando o pesquisador ou o militante tensiona glória e conceito, fluxo e estrutura, sem se permitir tomar estes tombos: entender as contradições e complexidades que a hierarquização traz. Complexificar a batalha é identificar que existe um confronto epistêmico entre as performances de batalha e a batalha política através da racionalidade militante.

Não podemos ignorar as respostas dadas pelo conhecimento de rua e pela sagacidade particular que os MCS expressam dentro da experiência urbana. O movimento poético-político das rodas nos desafia na medida em que o rap aciona significados que nos escapam. Xamã, MC de Campo grande, canta e nomeia seu flow de vendedor de amendoim. Flow feroz, que desenvolveu no cenário das rodas, e que nos provoca quando canta:

Às vezes escrevo uns verso nada vê
Ou você que só enxerga esse seu mundinho macro
Eu vou ver se eu largo tudo por você
Mas se você tenta me prender no seu mundinho,
eu sempre escapo⁷⁰

Escapar é a poética do malandro. Antonio Candido (1970) ao analisar a literatura *Memória de um Sargento de Milícias*, obra de Manuel Antônio de Oliveira, aponta o malandro como o arquétipo que escapa, que não se enquadra em nenhuma das racionalizações ideológicas

⁷⁰ https://www.youtube.com/watch?v=JdFd_a6nRJM

reinantes. O malandro traz em si uma dialética de ordem e desordem, transitando entre a astúcia e a paixão pelo jogo, como alguém que dissolve os extremos através da performatização de uma sabedoria irreverente.

O transitar dialético pode ser compreendido como uma prática comum na cultura da rua. A dialética do malandro provoca o que Cândido chama de “terra de ninguém moral”. Ela tensiona a percepção colonizadora que se coloca na pretensão de apreender generalizadamente o mundo e o indivíduo. O malandro, ao se interessar pelo jogo em si, põe em crise as dicotomias que constroem o *mundinho* macro, cantado por Xamã. Neste aspecto, a malandragem, em seu contorno político, se constitui menos enquanto projeto de futuro organizado, e sim enquanto tática na sua relação com o presente e com a performatização do vivido.

Trazendo para o contexto do hip hop na sua relação com o quinto elemento (o conhecimento), a cultura de malandragem em seu transitar dialético quando hibridizada com outros saberes de viés racionalizado torna-se complexa e conflituosa. O conhecimento de rua encontra-se inscrito dentro deste processo, de algo que está sendo elaborado a partir destes encontros epistêmicos. O improviso da rua entra em contato com o pensamento racional dos movimentos sociais que influenciaram as posses e a formação militante. E esta é uma das grandes dificuldades que o hip hop atravessa quando se propõe a pensar qualquer tipo de movimentação organizada em relação ao Estado.

Por outro lado, o Estado em seus aparelhos de repressão, enquadra a representação da desordem que a cultura da malandragem ativa pelo perigo que ela traz a sua legitimidade. Segundo o sociólogo Michel Misse (1999), o malandro, assim como o marginal e o vagabundo, são tipos sociais abrangentes situados na história social da cidade como representações do que o Estado aponta como violência ilegítima. A força da lei ou a violência da lei se legitima ao se constituir enquanto poder de definir o que é e o que não é violência. Ao definir o que é esta violência, elaboram-se mitos e representações que antecipam a criminalização do Estado. Constitui-se assim uma base discursiva para criminalização das práticas.

Tomando como base a história da República e da cidade, as palavras *malandro*, *marginal* e *vagabundo* foram acionadas em diversos usos de acordo com o período histórico e seu contextos específicos. O malandro em si, pelo fato de ser incorporado na narrativa do samba, gênero frequentemente adotado para articular o sentido de Brasil, ganha um caráter complexo. Em determinados momentos, é um termo de posituação, embora surja pela sua

associação à vadiagem No entanto, todos os três já foram rubricadas em torno das classes perigosas em seus múltiplos personagens urbanos.

Na transição do Império para a República, o malandro ganha bastante visibilidade na figura dos capoeiras, que se organizavam em grupos chamados de maltas. Em 1890, a capoeira chegou a ser criminalizada pelo primeiro código penal da República, que os enquadrava enquanto vadios:

Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação Capoeiragem: andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal;(Decreto número 847, de 11 de outubro de 1890) Capítulo XIII -- Dos vadios e capoeiras)⁷¹

Malandro, marginal e vagabundo configuram assim representações de uma sujeição criminal selecionada socialmente. São tipos sociais construídos sobre a idéia de desnormalização, sobre cursos de ação socialmente acusados como “desnormalizadores” (MISSE, 1999). Nesse sentido, podemos indagar: como o rap em suas ocupações e práticas artísticas constituem ações desnormalizadoras?

Apesar do rap não ser criminalizado enquanto prática de vadiagem, podemos verificar como as rodas de rap criam na praça uma relação com o ócio e como isto gera desconfiança do Estado e de seus aparelhos repressivos. O uso do espaço público que escapa, que não apresenta clareza em uma relação utilitarista na qual o Estado consiga gerenciar o significado da prática, incomoda. O rap na rua traz consigo uma potência de questionamento ao status quo.

Do mesmo modo, podemos apontar a relação da juventude do rap com o uso da maconha. A maconha é assumida como elemento identitário por boa parte dos frequentadores das rodas de rap, e constitui também uma prática cultural vinculada à cultura de roda. No Brasil, verificamos como sua criminalização se sustentou através de um discurso eugênico e racista.

A Câmara Municipal do Rio de Janeiro em 1830 foi a primeira no mundo ocidental a editar uma lei contra “pito do pango”, também conhecido na época como *fumo d angola*. Do século XIX até os primeiros anos da República, a maconha era vista como um hábito típico dos negros e de seus rituais religiosos. Quando posta na ilegalidade em 1932, ela vai ser combatida pela Inspetoria de Entorpecentes e Mistificações, delegacia que por sua vez também combatia as práticas religiosas da população negra.

⁷¹https://pt.wikisource.org/wiki/C%C3%B3digo_Penal_dos_Estados_Unidos_do_Brasil/Livro_III/Cap%C3%ADtulo_XIII

Um dos textos referenciais para o proibicionismo da maconha no Brasil foi publicado em 1916 pelo médico baiano José Rodrigues da Costa Dória, apresentado no II Congresso Científico Pan-americano em Washington. De base teórica racista, o artigo descreve o uso da maconha em tom alarmista e explicitamente racista, alertando para os perigos das práticas culturais ritualísticas que a maconha se associa. Dentre elas, está inclusive o duelo poético. Perceba a descrição de Dória:

Nos candomblés - festas religiosas dos africanos, ou dos pretos crioulos dêles descendentes, e que lhes herdaram os costumes e a fé, é empregada para produzir alucinações e excitar os movimentos nas danças selvagens dessas reuniões barulhentas. Em Pernambuco a erva é fumada nos catimós - lugares onde se fazem os feitiços, e são freqüentados pelos que vão ali procurar a sorte e a felicidade. Em Alagoas, nos sambas e batuques, que são danças aprendidas dos pretos africanos, usam a planta, e também entre os que porfiam na colcheia, o que entre o povo rústico consiste em diálogo rimado e cantado em que cada réplica, quase sempre em quadras, começa pela deixa ou pelas últimas palavras do contendor. Dizem que a maconha os torna mais espertos, e de inteligência mais pronta e fecunda para encontrar a idéia e achar a consonância. Vi algumas vêzes; quando criança, nas feiras semanais de Propriá, minha terra natal, à noite, ao cessar a vendagem, indivíduos se entregarem à prática de fumar a erva nos dispositivos rústicos já descritos, dos quais muitos se servem promíscuamente, sorvendo em austos profundos a fumarada apetecida, depois do que entrava o desafio ou o duelo poético; alguma vez a contenda tomava feição diferente, e exigia a intervenção da polícia para apaziguar os contendores exaltados. (DORIA, 1915.p.4)

Este texto explicita como as questões culturais de origem africana foram perseguidas e criminalizadas após a abolição com a legitimidade de um discurso científico de viés eugenista. Esta criminalização por sua vez reflete residualmente ainda nossas políticas públicas em relação à cultura de rua, que até hoje continua sendo tratada como uma questão de polícia. Por mais democrático que o Estado tente se mostrar em suas múltiplas instituições representativas, criando secretarias, subprefeituras e institutos, as práticas de roda continuam, quando não excluídas e perseguidas, sendo corrigidas, intimidadas e reguladas através de uma violência legitimada.

A partir deste percurso, ativamos uma memória política no rap através da malandragem assumida pelos MCs. Poeticamente, o rap ao ocupar as ruas e cantar a cidade que se vive, reforça o questionamento da legitimidade da violência rubricada pelo Estado.

O rapper Ghetto, conhecido e consagrado pelas batalhas de rua da cidade, morador de Ricardo Albuquerque, canta na música *Rio de Janeiro* um pouco da experiência da vagabundagem e malandragem pela potência da invenção. Em um dos planos do clipe, Ghetto

se encontra largado em um sofá no meio da praça, narrando o cotidiano do seu percurso, seja a partir do rap ou do skate. A rua é o seu lugar. E a rua é o lugar assumido como palco das performances de um estilo de vida.

Né pagar de bam bam bam
Paraíso é o vietnam
Nem que os cana ache o beck
nós Faz rap faz até de manhã...
(...)
Money não me atinge
Pra que gana na grana
Se tu já nasceu livre
Lapa sexta-feira duro
São poucos que sobrevivem
Rataria né bom é mas é dom
E eu sou assim
Na mente sobra rimas no bolso
Falta o dim dim!

Rio de janeiro
É o lugar mais lindo do mundo
Rio de janeiro
Isso é terra de vagabundo
O mundo muda na madrugada
Então vamo acabar com tudo
Ao som do mar
E a luz do céu profundo (Ghetto, Rio de Janeiro,
2014⁷²)



Figura 21. Ghetto no Clipe Rio de Janeiro.

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=EkXGsspaO-8>

No rap e no clipe o Mc canta sobre se divertir na noite sem dinheiro, manobrar durante os deslocamentos pela cidade, no skate ou no ônibus ou andando de bicicleta entre os becos da favela. O mc tem flow na lábia e no corpo e mostra a capacidade de viver o urbano pela reinvenção. O rap é um recurso literário de se ficcionalizar na experiência urbana e a vagabundagem é o elemento narrativo que faz o MC ganhar vida e se colocar como personagem ativo na cidade. O clipe situa um posicionamento geográfico e político da cidade que se canta, quando nas primeiras imagens aparece uma sequência de bairros e lugares assumidos: *Ricardo de Albuquerque, Anchieta, Marechal, Cobal, Bento Ribeiro, Oswaldo Cruz, Madureira Park.*

- **Reivindicando a rua como direito**

Hip Hop é rua e roda é movimento que não cabe nas caixas de ferramentas do pensamento dicotômico. A rua continua pulsando em suas contradições, e as rodas seguem resistindo de sua maneira fragmentada e improvisada. Mas resistindo. Partindo desta premissa, trago um relato da batalha que o hip hop tem travado com o poder público para garantir no jogo da democracia o seu direito de continuar nas ruas⁷³.

Uma das grandes dificuldades que tive durante o período em que surgiu o CCRP em 2010, foi entendimento do significado de rede, organização e articulação que os representantes do termo assumiam no discurso. Para além de entender o significado declarado, queria entender como ele se construía enquanto movimento reivindicatório. Não obtive clareza, nem inserção para isto. E até hoje entendo que é um terreno de difícil entendimento. Decerto como já apontado aqui, há dimensões inapreensíveis da maneira como operam as formas de se fazer política no hip hop visto que a performance do improvisado é assumida pelos atores que tocam seus movimentos.

No entanto, tendo em vista os problemas que as rodas enfrentaram desde o início com as forças de repressão, tentei verificar a existência de um canal de participação e de diálogo entre as rodas e com o poder público. Nesse sentido, o CCRP sempre me pareceu tateando formas de organização, que por vezes, aparentavam centralizadas em poucos atores do circuito. Apesar do nome Circuito Carioca de Ritmo e Poesia, o CCRP enquanto movimento ou circuito não abarcava todas as rodas que surgiam. Algumas se denominavam CCRP, outras não. Conforme fui acompanhando a expansão do cenário, percebi que não era possível entendê-lo enquanto um movimento único das rodas, mas enquanto uma primeira tentativa de articulação de um cenário emergente que ainda tateava o seu significado e seus arranjos enquanto movimento cultural.

As rodas, desde o primeiro momento de ocupação, sempre esbarravam nos limites impostos pela ordem pública, seja a partir da atuação da polícia, da guarda municipal e dos demais aparelhos do Estado. O articulador cultural *Djoser* (2015) narra sobre como a roda de Botafogo inicialmente surpreendeu e despertou atenção do poder público pelo fato do encontro configurar o que chama de manifestação espontânea e não se encaixar nos moldes de um evento

⁷³ Os episódios aqui narrados se dão através de um fluxo fragmentado que não dá conta do processo histórico que vem sendo construído por diversos atores, mas segue na tentativa de ilustrar parte da complexidade do processo.

organizado pela lógica de mercado. Segundo o articulador, o ritual de afetos que se cria com a ocupação semanal do espaço e com a referência simbólica em torno do território, traz como consequência desconfiança por parte das autoridades que passam a enxergar a roda como um perigo a ordem:

...se você faz um evento em 1 dia na rua, nego taca ovo, fica puto mas foda-se. Agora, você fazer um ritual semanal durante um ano, você cria um afeto e desafeto também. É nesse momento que o órgão público e as instituições do Estado começam a reconhecer aquilo como uma manifestação ou como um problema crônico. O primeiro aperto de mão é esse: prazer vocês são os baderneiros. A partir do momento que existem pessoas tocando violão na praça e isso gera 300 pessoas, as pessoas acham que é evento, mas não é: são 300 pessoas se encontrando bem ritualisticamente mesmo. A primeira reação do Estado é: que porra é essa, por que as pessoas tão indo aí se não tem bar, espaço de evento e tal? E foi a primeira vez que presenciei o choque de ordem atuando. Quando eu digo choque de ordem, eu falo de duas picapes de policial, guarda municipal, enfim, foi uma tropa que apareceu lá, 30, 40 homens de várias fardas e vários graus, que dialogaram comigo. Toda mobilização do Estado era para inibir o encontro espontâneo urbano, mas aí eles se encontraram numa situação e ficaram sem graça e tiveram que ir embora. Nisso, um agente da quarta região administrativa, que tava no caso comandando essa ação visualizou o que foi e: putz não vai ser assim que vamos resolver o problema. Então, a gente começou a conversar, ele me convidou pela primeira a vez a fazer uma reunião formal com representantes da guarda municipal e da polícia para explicar o que era aquilo que na época ninguém sabia, pra eles entenderem que o único documento que poderia formalizar o que a gente faz é o chamado “nada a opor” (Djoser, 2015)⁷⁴

O *nada opor* é um documento prescrito pelo Decreto Nº 44617 de 19/02/2014 implementado pelo ex governador Sérgio Cabral (2007-2014), que atualmente encontra-se preso por corrupção passiva, lavagem de dinheiro e organização criminosa. O decreto impõe a solicitação do documento de autorização prévia da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro e do Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Rio de Janeiro para realização de eventos culturais. O diálogo burocrático de solicitar autorização para agentes públicos que usualmente enxergam as rodas de rap de forma estigmatizada e preconceituosa é um dos maiores entraves ao desenvolvimento da cultura de rua e expressa o conflito que atravessa os moldes de nossa democracia. Isto porque as leis compõem uma escrita verticalizada de cidade que se desenha através de uma gramática distanciada dos agentes culturais e da maior parte da população.

Durante 2009-2016, período de gestão de Eduardo Paes, podemos situar a agenda de políticas públicas no plano da cultura dentro daquilo que foi estipulado pela prefeitura como

⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Ybd6ggLzN7c>

plano estratégico⁷⁵. O modelo do plano estratégico é uma metodologia de dirigir o planejamento urbano e a gestão da cidade pela lógica de definição de metas e resultados, entendendo a cidade no paradigma de empresa. Esta metodologia já havia sido implementada nos anos 90 por César Maia, tendo como parâmetro o modelo de planejamento adotado em Barcelona para receber os jogos olímpicos (Messeder,2016). Um modelo padrão que atende às exigências e a demanda de um mercado internacional de cidade e que estipulava prioridades de ação em função da atração de investimentos. Neste aspecto, podemos apontar aqui a perspectiva mercadológica articulada com a organização dos megaeventos, compreendidos pela realização da Copa do Mundo em 2014, e pelas Olimpíadas (2016).

Segundo Carlos Alberto Messeder, o processo de formação do plano de metas teve como ponto de partida a construção de um órgão consultivo, formado por profissionais liberais, lideranças de diferentes setores, segmentos, intelectuais, artistas e políticos. Este órgão nominado como Conselho de Cidade, teria o objetivo de contribuir para a revisão do plano estratégico na sua capacidade de diálogo com a sociedade civil. Do mesmo modo, foram criados outros órgãos que teriam justamente a atribuição de comunicação com a sociedade civil, o Instituto EixoRio⁷⁶, por exemplo, seria o incumbido de coordenar ações para a cena urbana, se colocando como uma espécie de ouvidoria, buscando soluções para o desenvolvimento.

Djoser relata como se deu a aproximação da Prefeitura com as rodas culturais, em uma reunião, que a princípio, foi organizada para dialogar com o setor do funk. A partir da mediação de um produtor cultural, representantes de algumas rodas foram convidados para reunião. Após este episódio, o circuito ganharia um decreto que prometia implementar um programa de desenvolvimento do Circuito Carioca de Ritmo e Poesia.

Então, a gente foi inserido numa reunião de cultura urbana na época, que na verdade era uma reunião de funk. Pouca gente do grafite, hip hop, discutindo com prefeito essas questões no processo eleitoral. Foi aí que fiz uma fala justamente falando o que eram as rodas culturais como cresceu no tempo que cresceu, e quando falei que tinham 8 rodas estruturadas e que elas se encontravam em todo território da cidade, chamou a atenção do prefeito. Nesse momento, acredito que ele pensou que era uma coisa tipo organizada com ONG, mas na verdade era um bando de moleque na rua ocupando, que se reconhecia pelo mesmo nome que dava esse corpo. Aí virou a chamada rede, o chamado circuito. Teoricamente, ele se interessou muito, ganhou a

⁷⁵ Ver Carlos Alberto Messeder, 2016. Políticas Públicas de Cultura no Rio de Janeiro.

⁷⁶ <http://www.rio.rj.gov.br/web/eixorio/principal>

eleição e desenvolveu um decreto que falava de um programa do desenvolvimento do Circuito de Ritmo e Poesia. Teoricamente não sabíamos o que era um decreto, nem um programa de desenvolvimento, mas tá lá. Desde setembro de 2012, processo esse que foi se desenvolvendo também um Instituto de Cultura Urbana na cidade, uma certa organização de pessoas que representam cultura urbana, o chamado Eixo Rio. E esse é o contato que gerou com Estado. Nunca teve um apoio financeiro. O único recurso que se gerou foram dos editais ano passado, onde quatro rodas ganharam o edital da Funarte em 2014, e participamos do edital de ações locais da prefeitura voltado pra esse região da cultura que não tá formalizada no formato tradicional. Temos um dinheiro a receber do Estado mas até agora nada' (DJOSER, 2015⁷⁷)

E esse caráter de consultoria como forma de dirigir a política pública no âmbito da cultura não se mostrou efetivo para a consolidação de políticas públicas que garantissem o fortalecimento das rodas. O diálogo vertical com poucos representantes do circuito resultou em ganhos vulneráveis e conflitantes no âmbito legislativo e burocrático. O prefeito decretou um programa de desenvolvimento do circuito que não saiu do papel e as políticas de fomento geradas pelos editais de ações locais se mostraram insuficientes e negligentes, tendo em vista o atraso das verbas. No evento Hip Hop Contra o Golpe (2016), Rico Neurótico, organizador da Roda de Olaria, apresenta um pouco desta conjuntura:

A lei do artista de rua e o decreto de lei que foi feito para assegurar que o CCRP aconteça é só de esfera municipal. As lei de Estado e Município não caminham juntas. Onde eu moro, perto da Pedra do sapo, Chatuba, Complexo do Alemão, a gente tem o nada opor, tem a lei do artista, tem o decreto do CCRP, mas não podemos fazer o evento. (entrevista gravada no ano de 2017)

Durante a gestão de Eduardo Paes, nos anos de 2013 e 2014, a Secretaria Municipal de Cultura formulou uma programa de fomento à cultura carioca a partir da implantação da política de editais, que permitiu que determinados atores das rodas culturais captassem recursos. Ao mesmo tempo que o governo criou um programa que se fundou na premissa de incentivo e estímulo à economia criativa local, não se articulou e dialogou com secretarias e poderes no âmbito do Estado, para que as ações e o dinheiro público investido de fato se efetivassem na prática das rodas. Pelo contrário, a falta de interseções e ações conjuntas resultou no não reconhecimento das rodas, que continuaram sendo reprimidas. Foi o caso de

⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Ybd6ggLzN7c>

episódio da roda cultural de Olaria que teve suas atividades interrompidas pela Polícia Estadual Militar.

Um episódio emblemático de resistência às ações de repressão foi registrado pelo coletivo Grito Filmes no final de 2015. Aconteceu na Roda do Klg (Catete, Glória e Lapa) na Zona Sul. Após a polícia embargar a roda e intimar e conduzir os organizadores para delegacia, o público e os Mcs em apoio foram caminhando até a 9 dp do Catete onde realizaram uma roda de rima em resposta. O movimento seguia resistindo nas ruas:

Rapaziada, nós estamos aqui hoje como artistas culturais do Rio de Janeiro. Nós estamos aqui como pessoas como pessoas que curtem arte urbana, que curtem a cultura urbana. Nós somos pessoas que revitalizamos locais que o poder público deixa a míngua, ok pessoas. Estamos aqui hoje apenas para exigir nosso direito de ter cultura, de que se faça valer a leis do artista de rua. Não estamos aqui para fazer confusão. Nós estamos aqui para fazer o que fazemos toda terça-feira de segunda a segunda em várias rodas do Rio de Janeiro. Estamos aqui para fazer arte. E eh isso que a gente fazer aqui e mostrar pra eles o que é.⁷⁸

Um novo ciclo de lutas reivindicatórias e diálogos se inicia dentro da gestão Crivella-Pezão. Tendo em vista a conjuntura de poucos ganhos nas gestões anteriores, em 2016 se iniciou uma nova mobilização organizada pelo protagonismo de articuladores das rodas da Zona Oeste, que se mostravam muito vulneráveis com a falta de políticas públicas. A roda do Terreirão por exemplo, que se situa em área de milícia, registra caso de tortura com jovens que desapareceram durante o evento e foram espancados devido a uma suspeita de uso de maconha. Ao longo deste novo processo de reconfiguração do movimento, conheci Júlio, advogado de 45 anos, que atua na Ong Onda Carioca e organiza a roda cultural do Terreirão. Diferentemente da atuação de muitos articuladores, que se movimentam da forma que Djoser define como mobilização espontânea, Júlio conheceu as rodas culturais a partir de um interesse mais definido. Júlio entrou para o movimento de rodas com o intuito de se comunicar com a juventude da favela do Terreirão e com a vontade de implementar uma tecnologia social de revitalização e ressignificação de praça desenvolvida por sua Ong.

Antes de fundar a roda do terreirão 2014, já tinha envolvimento com a cidade a partir da Onda carioca. Atuava em projetos de ação local. Quando a onda carioca foi fundada em 2007, trabalhamos dentro da Associação dos Moradores. Fui expulso da associação pela Milícia, mas enfim sempre atuei na cidade de forma ampla, com projetos

⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=I0AygDOL-nA>

voltados para educação. Ai vi que tinha uma praça abandonada, localização muito boa, fronteira entre a favela e o recreio, Praça de 3 500 m2, taxa de ocupação insignificante de dois por cento, e a gente tava querendo ocupar a praça, começamos a estudar os modelos de ocupação de praça. A gente viu que tinha que ser adoção, mas a adoção que conhecemos não funciona. Tem ônus para o adotante e dificilmente consegue cumprir a missão dele ali. E ai gente começou em 2013 um projeto chamado Praça do futuro. Adotamos a praça junto com a prefeitura, modelo inédito onde a gente se faz presente na praça, ressignifica o espaço público. Começamos um trabalho de recuperação e ressignificação. E a gente tinha muito dificuldade de dialogar com o jovem, a juventude era bem revoltada e não queria conversa. Foi ai que me apresentaram o movimento das rodas culturais, e ai a gente fez um primeiro teste, curtimos resultado e começou a discutir a fundação de um movimento com aproximação da juventude local. No momento que criamos a roda, num coletivo de 5,6 pessoas, não sabia se era um movimento organizado, nem nada. Entrei porque vi uma beleza com o movimento, vi que era uma ponte muito boa para conversar com os jovens. A onda carioca deu todo apoio de palco, de banheiro, depósito para guardar material, som, estrutura, facilitou a criação da roda. Fui entendendo o que é roda cultural, fui entendendo as problemáticas do movimento. Quanto mais fui entendendo, vi que tinha um espaço absurdo de construção de política pública, organização e ai que me deparei como a necessidade de envolver. comecei a ultrapassar as fronteiras das rodas e discutir o movimento. (Julio, entrevista concedida ao autor em 2017)

A inserção de Júlio no âmbito das rodas culturais trouxe para o movimento de reivindicação um olhar mais técnico e instrumentalizado sobre as leis, o que facilitou um direcionamento para o movimento. Na medida que ele foi se engajando, foi buscando diálogo em diversas instâncias do poder público: com a Secretaria Municipal da Juventude, com a Secretaria Municipal da Cultura e com o gabinete do deputado estadual Marcelo Freixo. Do mesmo modo, Júlio vem atuando na Liga das Rodas da Zona Oeste, coletivo que já se encontra relativamente organizado, e se engajando na articulação de uma Liga das Rodas do RJ, que abarcaria a organização de um movimento estadual de rodas. O processo de organização do projeto de lei atravessou o canal de comunicação que constrói esta Liga, constituído pelos grupos nas redes sociais facebook e whatsapp. A maioria das reuniões era publicizada nestes grupos e algumas convocatórias se realizavam mediante a criação de eventos online. Apesar das reuniões de pouco quorum, os encontros conseguiram mobilizar dezenas de representantes das rodas, concentradas sobretudo na zona oeste.

No momento que percebemos que o movimento era assim fragmentado, a gente não se acomodou com a situação. A gente percebeu que a política era muito frágil. A liga da zona oeste é um primeiro coletivo de rodas culturais que pega toda uma região, com a visão de vamos nos unir. É uma região de

pior idh da cidade, a região mais vulnerável do Rio. A gente chegou querendo organizar, mas a gente ve que dinheiro dificulta muito pra galera. Olhamos pra liga e agora tamo tratando da liga do estado. Temos estatuto, plano de ação e o primeiro passo é acabar com este decreto. Exigir da roda cultural, um movimento de favelado, bater na porta de um batalhão é sacanagem. Os caras não vão bater na porta. Já são oprimidos todos os dias. Este decreto tem que acabar. A relação com a prefeitura é de dificuldades, eles não são parceiros. Não há interesse em fortalecer as rodas e à nível de Estado, temos uma Secretaria de Segurança que vê a roda como caso de polícia.(Júlio, 2017)

No dia 7 de dezembro de 2017, o movimento de reivindicação conseguiu agendar uma reunião com a secretaria Municipal da cultura, onde estive presente. No encontro, Nilcemar Nogueira ouviu os relatos dos organizadores, que tanto denunciavam os problemas e reivindicavam soluções. A secretária no entanto ratificou que o principal problema apresentado era de âmbito Estadual, e que no âmbito dos município, era preciso mudar a visão que as rodas tinham de política pública. Apesar de solícita, segundo a secretária, as rodas precisam se capacitar mais para buscar investimentos e não ficar dependendo do Estado enquanto fomentador da cultura.

Temos uma questão histórica de negação e preconceito da cultura popular. Tem alguns movimentos da resistência que conseguem avanço de movimento social de base. No momento em que existe decreto já é um avanço significativo da pressão que se faz necessária. A fala do Júlio reforça questões que são competências do Estado. A gente precisa organizar, no entanto uma quebra de paradigma. Foi havendo uma inversão do que é política pública e do que é fomentar. A política pública , a secretaria de Cultura, como financiadora. É preciso mudar esse olhar. Estou investindo em que, no que, para quem, para haver qual resultado? No começo, o edital de prêmio é um caminho para facilitar que as coisas aconteçam. Porém, ele não deve ser um caminho de vida eterna. Tem uma hora que as pessoas precisam se capacitar (fala gravada 7 de dezembro 2017)

Em contraposição ao argumento de que a Prefeitura seria financiadora da cultura, diversos Mcs reivindicam estar fazendo um papel que seria atribuição do Estado. A roda cumpre uma função pública tanto de fomento à cultura local, quanto pedagógico e de segurança. Podemos encontrar diversas falas dos Mcs se reivindicando enquanto agentes multiplicadores de atividades diretamente relacionadas aos direitos sociais. Negra Rê, no filme *O som do Tempo* (2017), dá um depoimento que caminha neste sentido:

O intuito é não deixar o movimento morrer, é ocupar as praças, as ruas. A opressão cresce, a resistência também. Tem roda de rima no Rio de Janeiro inteiro. Se fala tanto em educação nessas campanhas eleitorais. O rap também é escola, porque eu faço atividades em escolas públicas, levando incentivo à escrita, incentivo à leitura, fazendo rap e compondo e a prefeitura tá dando mole. O meu trabalho é um reforço escolar. A prefeitura tinha que observar mais esse movimento, essa militância, os agentes culturais, os

multiplicadores, que somos nós. A prefeitura tem que ver que o rap bota 3, 4 mil pessoas num espaço públicos sem ajuda deles e ficamos defasados. Porque a gente precisa de banheiro público, de assistência, de direcionamento, de apoios. Eles tem apoio constitucional, a gente não tem isso. (NEGRA RE, 2017)

Uma das grandes divergências do movimento de rodas quando tenta se estabelecer enquanto movimento político organizado se dá em relação à compreensão do papel do Estado e do diálogo com suas instâncias, assim como com os partidos políticos. Existe ainda muita desconfiança por parte dos atores em relação aos canais da política institucional. Desconfiança que faz todo sentido tendo em vista o jogo de palácios de nossa república democrática. Enquanto alguns assumem a marginalidade e entendem o Estado como um inimigo em virtude do histórico de repressão à cultura de rua, outros se assumem no lugar de trabalhadores e de agentes culturais que se colocam na reivindicação de direitos e na disputa de poder no âmbito do Estado. E esta trama é complexa, difícil de ser resolvida, pois é uma discussão que atravessa divergências históricas de projetos de transformação social. No entanto, o que minha pesquisa de campo aponta é que apesar da visão crítica e do entendimento da desigualdade da democracia, existem atores conjugando esforços para mudar a correlação de forças da escrita vertical legislativa que legitima ações de violência. E fazem isto porque suas condições apontam para uma urgência, visto que o enfrentamento político nas ruas é ainda mais desigual. Basta lembrar que o aparelho de militarização do Estado em 2013 conseguiu expulsar mais de 1 milhão de pessoas das ruas nas jornadas de junho. E segue expulsando com o aperfeiçoamento das estratégias de desmobilização das massas. Portanto em suas diversas frentes de atuação, o rap no Rio segue em suas diversas tentativas legítimas de organização, disputa e resistência.

Com todas as contradições e dissonâncias que envolvem um processo de escritura de uma lei, Mcs, produtores, intelectuais e fazedores da cultura de rua em diálogo com a bancada política e de assessoria do mandato de Marcelo Freixo conseguiram no dia 27 de fevereiro a revogação do nada opor a partir da Lei que decreta o Hip hop como Patrimônio Imaterial do Estado. O processo se deu através de duas votações na Alerj. Em um primeiro momento a Lei foi aprovada, mas o governador Pezão vetou o artigo relacionado a supressão do decreto de autorização policial para a realização das rodas. Após este episódio, as rodas se mobilizaram para escrever um documento contra argumentando o governador a partir de uma campanha chamada: *Roda presente, praça segura*. Um dos questionamentos que antecederam a escritura do documento e que encorajaram as rodas na disputa era o fato dos blocos de carnaval não

precisarem de autorização para ocupar as ruas. A mobilização foi dirigida sob a representatividade da Liga das Rodas Culturais-RJ, que já articula 89 rodas/coletivos de hip hop do Estado. No dia 27/03/2018, o movimento conseguiu a conquista da lei em uma votação de unanimidade na Alerj.



Figura 22. Liga RJ na Alerj

❖ Conclusão

Escrever a dissertação envolveu um trabalho exaustivo e labiríntico. Quanto mais se pesquisa, mais nos afogamos no inesgotável mundo de debates a serem escavados. Devo dizer que este trabalho é reflexo das condições temporais e espaciais que me situam enquanto escritor, rapper e intelectual. Não hesitei em trazer as marcas dos acontecimentos do país, da cidade e do corpo ansioso que se cria durante o processo de imersão textual atravessado por um mundo escandalosamente midiático. As brechas em determinados temas que a escrita abre são sintomáticas de uma inquietação que se produz pelas pressões que se exercem sobre o trabalho de pesquisa. Diria que, nesse aspecto, a escrita tem em sua própria forma tanto uma paixão e um desejo de ruptura e aprofundamento, quanto um pouco da precariedade abordada no primeiro capítulo.

No fim das contas, o texto caminha conosco e novos acabamentos irão se desenhando conforme o caminhar. A sensação é que a conclusão nunca é suficiente. Poderia dizer aqui uma frase que os técnicos de áudio usam durante o processo de finalização de uma música: a mixagem nunca acaba, mas para o som ficar pronto a gente precisa desistir em algum momento. No caso desta pesquisa a palavra desistir seria inadequada, pois ao contrário do que se imagina, a pesquisa persiste e transborda para além do texto finalizado. O trabalho final no papel é apenas um dos primeiros produtos e formas que a pesquisa assume. E neste caso um incômodo se faz presente quando estudamos a cultura de rua: afinal quem lê o nosso texto? Este resultado inicial é para quem além de nós mesmos? Uma das conclusões que se vivencia no processo é o questionamento do papel do intelectual acadêmico nos dias de hoje. Os atores das ruas interrogam cada vez mais o sentido de nossas pesquisas. Para o que servem? A quem elas atendem?

Esta é uma questão que segue comigo na medida em que meu trabalho é resultado de um processo de pesquisa transmídia, que se centra muito no estudo da oralidade e no confronto de textos de diferentes matizes: entrevistas, registros de campo, videoclipes, letras de música, filmes. Nesse sentido, percebo no fim ainda uma dificuldade de ter encontrado um flow certo em termos de comunicação. Tenho todo um trabalho pela frente de continuar traduzindo a pesquisa e suas discussões para outros formatos e para outros lugares .

Na tentativa de responder com mais objetividade a relevância das minhas reflexões, aponto minhas contribuições com esta pesquisa sobretudo aos: artistas e produtores culturais que se sentem parte da cultura de rua e da cena do rap, a todos aqueles que pensam o hip hop como uma ferramenta política de transformação da realidade, aos intelectuais e curiosos que se interessam pela importância do hip hop no contemporâneo; aos interessados na história que se constrói a partir das ruas; e aos que se colocam enquanto representantes dentro do Estado, tentando articular mudanças e garantias de direito através das políticas públicas.

Acredito que o estudo empreendido pela perspectiva de batalhas possibilitou a abertura de caminhos para analisamos o rap em seus usos táticos, tendo em vista a ética do múltiplo e o desenho de um quadro amplo de percursos narrativos e de relações de força. São diversos pontos que podemos destacar neste quadro: as mudanças sociais e macropolíticas que ocorreram nos últimos anos no Brasil, sobretudo em relação ao fortalecimento da sociedade de consumo e a inserção de uma nova classe social no mercado; a nova configuração da indústria cultural com o mercado independente mais organizado fortalecendo a ideia de artista-empresendedor, o sucesso comercial dos primeiros grandes artistas de rap no mainstream, as diversas posições que o rap vem assumindo nesta indústria, a influência ideológica da produção estadunidense, entre outros. Podemos destacar conseqüentemente, o surgimento e o protagonismo de novas vozes que apresentam outras identidades e que costuram pontes com outras memórias para fortalecer suas subjetividades políticas.

A pergunta - *pelo o quê o rap batalha?*- me levou a tensionar dicotomias que construía inicialmente quando ia ao campo pensando o rap e o hip hop pela conceito fechado e paradoxalmente nada claro de movimento político cujo sentido caminhava comigo. Percebi que a vontade insaciável de querer apreender o mundo pela força das classificações atrapalha a escuta complexa do polifônico.

A formação política instrumentalizada pelos livros nos engana de muita coisa quando estamos nas ruas. O rap enquanto movimento não se enquadra necessariamente na concepção de movimento social revolucionário como muitos o pensam sob as lentes da modernidade. Para além de perceber sua potência crítica em relação ao capitalismo, as indústrias culturais e à violência do Estado, o rap nos instiga e nos cobra: será que todos nós participamos da mesma batalha? Será que nos situamos no mesmo lugar dentro desta luta? Eis aí a necessidade de enfrentarmos a questão do lugar de fala ou do lugar de escuta com coragem e honestidade para não sentarmos no sofá confortável que observa uma revolução sem entender as reais circunstâncias que nos afastam dentro do cotidiano.

A percepção desta questão me levou aos estudos de precarização tão fundamentais para a pesquisa. A percepção desta questão me levou ao estudo da batalha de apropriações dentro do terreno da mídia e da produção social de cidade, que evidenciam o modo como a desigualdade no rap se estrutura no racismo. Do mesmo modo, aceitar os discursos dos agentes como detentores oficiais de uma memória não é interessante, visto que anula o potencial de pensar os sujeitos enquanto agentes históricos, que se transformam a partir do seu lugar narrativo.

O rap em suas construções poéticas se mostra cada vez potente como uma ferramenta de produção de identidade, ajudando a engajar sujeitos que se descobrem, se assumem, se articulam e formulam projetos de imaginários possíveis. Esta leitura é basilar para compreender a demarcação de diferenças que se dá dentro da batalha pela memória. Há diversas tensões de classe que não dão contas de serem resolvidas por idéias fechadas de classismo na atual configuração fragmentada da classe trabalhadora.

O rap se encaixa muito mais nas condições de uma classe batalhadora que se desenha em suas diferentes condições sociais de trabalho. As respostas que os sujeitos dão devem ser lidas cada vez mais com o esforço de compreensão das lutas locais e das contradições que não acessamos se não nos colocarmos em deslocamento por estas identidades e por estas narrativas. Acredito que a unidade política que se busca em um mundo cada vez mais fragmentado só vai ser possível com as escutas sensíveis e atentas às relações de poder que se estruturam nas diversas camadas e na interdiscursividade que articula a hegemonia. Há hoje no Rio de Janeiro como pensar luta de classes sem nos debruçarmos com centralidade nas questões do racismo e do machismo? As pontes realizadas nesta pesquisa com o estudo de Antônia de Santos mostram que não. As pontes realizadas com o trabalho de Ruy Braga também mostram que não. As pontes realizadas com a cena de rua mostram que não.

A cultura de rua ensina muito sobre o saber chegar e chamar a responsabilidade para si. No que cabe aos artistas independentes e produtores culturais, as questões levantadas pela pesquisa apontam também para nos atentarmos às formas de auto-exploração que a precarização nos leva dentro da batalha pelo sucesso e pela subsistência. Poderia apontar caminhos a partir disto para pensarmos diferenciações entre as formas colaborativas que não levam em conta as desigualdades e a proposição de discutirmos urgentemente a ideia de uma economia mais sustentável dentro do mercado independente. Além disso, não podemos deixar de apontar como a ideologia do empreendedorismo pode criar dificuldades para o

aprofundamento do rap enquanto ferramenta política de agenciamento e costurador de memórias.

A vivência na rua enquanto trabalho de campo por sua vez ao mesmo tempo que fascina, confunde e produz crises. Ao longo destes dois anos de pesquisador pelo Programa de Cultura de Territorialidade, estive circulando periodicamente pela Roda Cultural de Vila Isabel, no atual bairro onde moro. Do mesmo modo, também estive acompanhando os eventos políticos que tratavam das rodas culturais na cidade. Posso revelar aqui o grande esforço que conjuguei para não hierarquizar os autores dos livros com os autores das ruas. Não sei se consegui da maneira que premeditei, afinal no fim das contas trata-se de um trabalho acadêmico e de um tipo de escrita. Tentei profaná-la ao máximo dentro das limitações que me cabiam.

Ao mesmo tempo que o rap está presente na academia enquanto tema e objeto de estudo, debates que estão efervescentes nas universidades já são discutidos pelo rap em suas próprias particularidades e modos de produzir saber e circular idéias. Há conceitos partilhados entre estes dois espaços de produção, sobretudo por haver um intercâmbio destas discussões nas redes sociais que fomentam a ponte e o diálogo da academia e da rua. Nesse sentido, eu acredito que o Programa de Cultura e Territorialidade deve continuar se engajando como muitos professores e alunos vem fazendo em suas lutas pela democratização da Universidade e por formas de escrita e trocas que busquem a complexidade deste deslocamento. Buscar cada vez mais o entrelaçamentos dos saberes em detrimento de um conhecimento autoritário.

A cultura da oralidade opera mais sobre fluxo. A beleza do movimento reside nisto. Arquitetar discussões a partir do tensionamento de palavras estruturadas em blocos de textos sistematicamente organizados com a fluidez discursiva da palavra performatizada no som e no gesto é muito difícil. Meu texto nesta tentativa vai buscar por sugestões de percurso e de dissenso e não para definições encerradas.

Acredito que esta questão do múltiplo seja o mais fundamental para compreendermos uma ética de como apresentar propostas de organização, reivindicação de direitos com estes atores tendo em vista os diversos contextos que o situam em um cenário de diferenças e desigualdades. Ampliar nossas perspectivas da maneira como entendemos as desigualdades na produção social de cidade, e nas respectivas demandas do agentes, nos fazem tomar coragem para pensar políticas públicas que atendam o hip hop, que já é muito expressivo na cidade. Milhares de jovens reconhecem o hip hop e o rap como uma linguagem que salva vidas. A juventude grita isto: “o hip hop salvou minha vida”. Há aqui a constatação do rap ser de fato

uma possibilidade de economia criativa viva na cidade na qual muitos se reivindicam fazendo o que o Estado não faz. Muitos artistas e produtores reivindicando-se trabalhadores.

A pesquisa acompanhou o completo descaso e desinteresse público do Estado do Rio de Janeiro entre os anos de 2016-2018 com as rodas culturais. Se inicialmente o circuito de rodas culturais se organizava enquanto CCRP, enquanto uma rede de articulação, hoje o movimento das rodas se organiza mais nas Liga das Rodas da Zona Oeste, que se coloca como medidora com o poder público de forma mais transparente, na tentativa de se articular uma Liga das Rodas Culturais do RJ. A idéia de circuito existe enquanto circulação dos MCs, mas busca-se ainda uma tentativa dos atores em formularem uma movimentação articulada politicamente, com possibilidade de transformar as rodas em um projeto de economia sustentável a partir de captação de recursos.

Constatou-se a tentativa constante dos atores na busca por diálogos e incentivos, sobretudo pelas rodas da Zona Oeste e da Baixada, mas o Estado em seu aparelho burocrático durante a gestão Crivella-Pezão se mostrou pouco propositivo, pouco interessado e completamente superficial em suas propostas de diálogo. Este desinteresse burocrático aliado às constantes ações de repressão da Polícia Militar sinalizam para a continuação da reprodução do racismo estrutural na cidade pautada na marginalização e criminalização das práticas culturais afro-diaspóricas.

O que não falta é motivos para nos movimentarmos!

Bibliografia

ALVES, Rossi. Rio de Rimas, 1a.Edição, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013

ALVES, in Resistência e empoderamento na literatura urbano Carioca. in estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 49, p. 183-202, set./dez.2016.

BARTH, Fredrik. O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas, 2000

BONORA, Mariana M; **BURITI**, PEDRO LEONARDO, **CARVALHO**, JULIANO M. O rádio como meio de divulgação do Movimento Hip Hop. In Revista de Folkcomunicação, 2008

BRAGA, Ruy. Rebeldia do Precariado: trabalho e neoliberalismo no Sul global. São Paulo: Boitempo, 2017

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem caracterização das Memórias de um sargento de milícias)" in: Revista do Instituto de estudos brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1970

CAMARGOS, Roberto. Música e Política. Percepções da vida social brasileira no rap.2011

DANTAS, Marcos 2017.in unternet: praças de mercado sob controle do capital financeiro)page?

DAVIS, Mike. PLANETA FAVELA. SÃO PAULO: BOITEMPO EDITORIAL, 2006

DE MARCHI, Leonardo Do Marginal ao Empreendedor Revista Eco-Pós.Rio de Janeiro.2006

DELEUZE, Gilles. Conversações(1972-1990). São Paulo, Ed. 34, 2010

DO RIO, João. A ALMA ENCANTADORA DAS RUAS.2011

ENNE, Ana Lucia da Silva. Memória e identidade social. In: XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2001

FELIX, João Batista de Jesus. Hip hop: cultura e política no contexto paulistano. Tese (Doutorado em. Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005

GALIZA, VAZ, DA SILVA. in Grandes Eventos, Obras e remoções na cidade do Rio de Janeiro, do século XIX ao XXI 2004

GARCIA, Antonia dos Santos. (2009), Desigualdades raciais e segregação urbana em antigas capitais: Salvador, Cidade d'Oxum e Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, tese de doutorado, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, ufrj.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência 2001

HALL Stuart, in. Identidade e Diferença. Quem precisa de identidade?. 2000

HALL, Stuart. in Diáspora. 2003

HARDT, Michael; **NEGRI**, Antonio. Declaração: isto não é um manifesto. Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

HARVEY, David. Cidades Rebeldes - do Direito à Cidade à Revolução Urbana.. São Paulo: Martins Fontes, 2014

HARVEY, David Condição Pós Moderna. 25a edição LOYOLA 2014

HARVEY, D. Espaços de esperança. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

HERSCHMANN, Micael. O **funk** e o **hip-hop** invadem a **cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000

HERSCHMANN, Micael. Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MICHETTI, BURGOS. Miqueli e Fernando. Fazedores de cultura ou empreendedores culturais? Precariedade e desigualdade nas ações públicas de estímulo à cultura.inPol. Cult. Rev., Salvador, v. 9, 2016

MISSE, M. Malandros, marginais e vagabundos e a acumulação social da violência no Rio de Janeiro.Tese de Doutorado em Sociologia, Iuperj, Rio de Janeiro, 1999.

MORAES, D. (2002). Imaginário social e hegemonia cultural. Brasil: Niterói- Universidade Federal Fluminense.

MOURA, Arthur 2016. in Ciclo dos Rebeldes, Processos de Mercantilização do Rap Carioca

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

RICOUER, Paul in.A memória, a história e o esquecimento. 2007

SANTOS NETO, Manoel. o negro no maranhão: a trajetória da escravidão, a luta por justiça e por liberdade e a construção de cidadania. são luiz 2004

SANTOS, Rosana. in "O estilo que ninguém segura - Mano é mano! Boy é boy! Boy é mano? Mano é mano?" 2002

SAID, Eduard (2004). El mundo, el texto y el crítico. Barcelona: Debat

STANDING, Guy.in. O PRECARIADO, A NOVA CLASSE PERIGOSA.2013

TAPERMAN, Ricardo.O rap radical e a "nova classe média".2015

TR, Dj. in Acorda Hip Hop. 2007

VIVANT, Elza. O que é uma cidade criativa?. São Paulo: SENAC, 2012.

ZIZEK, Slavoj. O Espectro da Ideologia. In: Um Mapa da Ideologia. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996a.

TEPERMAN, Ricardo Indig. O rap radical e a nova classe média. In: Psicologia USP, vol. 26, n. 1, São Paulo, Jan/Abr. 2015.

VALLADARES, Lícia do Prado. Passa-se uma casa: análise do programa de remoção de favelas do Rio de Janeiro. 1978).

Músicas

Capítulo 4 Versículo 3, Racionais MCs ,1997.

Meio Confuso, Indigesto, 2008

Melancólico Irônico, De Leve, 2003

Então Toma, Emicida, 2011

Nós por Nós, Ret e Shadow, 2011

Vontade, MC Sheep. 2014

Norte Nordeste me Veste, Rapadura, 2011

Só Deus pode me Julgar, MV BILL 2002

Vai Vendo, Marcelo D2, 2002

Festa da Música Tupiniquim, Gabriel o Pensador,1997

Largado, De Leve, 2003

ZeroVinteum, Planet Hemp, 2001

É o Bicho, Tony Mariano, 2013

RJ no País das Maravilhas, Carta na Manga,2012

Pedagoginga, Thiago Elnino,2017

Rio de Janeiro, Ghetto,2014

AudioVisual

MC OZ E Walla-COrigens, Videoclipe Oficia,2012

Mc Sheep- Vontade, Videoclipe Oficial, 2014

Documentário O som do Tempo, 2017. Arthur Moura

Documentário L.A.P.A, 2007. Cavi Borges e Emílio Domingues

Carta na Manga- RJ no País das Maravilhas, Videoclipe 2012

Ghetto- Rio de Janeiro, Videoclipe Oficial,2014