

O que emerge depois do fim? Caminhos e contradições do rap brasileiro

What Comes after the End? Directions and Contradictions of the Brazilian Rap

Acauam Silvério de Oliveira
Universidade de Pernambuco
acaquam@gmail.com

Enviado: 3 septiembre 2021 | **Aceptado:** 29 noviembre 2021

Resumo

Ao romper com as bases de representação do imaginário nacional que conferiam sentido simbólico e ideológico à MPB, o rap torna a dissolução do horizonte cultural que orientava parte da sociedade brasileira seu ponto de partida. Aquilo que para MPB representou uma crise profunda – a ponto do compositor Chico Buarque afirmar que o modelo de canção que a sua geração havia consolidado provavelmente teria chegado ao fim –, é o ponto de partida do rap nacional. Dessa maneira, o rap consegue transfigurar em matéria formal aquilo que o Brasil havia efetivamente assumido enquanto projeto político: um verdadeiro campo de extermínio a céu aberto, que tem como aspecto decisivo a produção e a gestão da violência. O presente artigo é uma tentativa de acompanhar os desdobramentos desse modelo de sobrevivência periférico desde sua consolidação até seus mais recentes desdobramentos.

Palavras-chave: rap brasileiro, MPB, periferia, música negra.

Abstract

By breaking with the bases of national imaginary representation that gave MPB a symbolic and ideological sense, rap makes the dissolution of the symbolic cultural horizon which guided part of Brazilian society its starting point. What to MPB represented a deep crisis –to the point where composer Chico Buarque affirmed that the song template that his generation had consolidated probably had come to an end – that's the starting point of national rap. In this way, rap's get to change into an artistic form that what Brazil effectively had assumed as a political project: a real extermination in the open field, that has the production and management of violence as its decisive aspect. This article is an attempt to follow the developments of this peripheral survival model from its consolidation to its most recent developments.

Keywords: Brazilian rap, MPB, periphery, black music.

I

Ao longo dos últimos anos, tanto o rap quanto a cultura hip hop em geral vem ocupando um lugar cada vez mais consolidado no interior do campo cultural hegemônico no Brasil. Se até pouco tempo a ideia de que o rap nacional é um dos gêneros artísticos e culturais mais importantes da atualidade encontrava forte resistência em circuitos críticos mais especializados, atualmente observa-se um amplo processo de consolidação dessa perspectiva frente a opinião pública. A tal ponto que a noção mesma do hip hop como “cultura marginal” se vê problematizada pelas circunstâncias.

Emicida, um dos principais nomes da chamada “nova escola” do rap nacional, encontra livre espaço de circulação tanto em circuitos culturais mais periféricos quanto em canais mais tradicionais do *mainstream*, como a Rede Globo, maior emissora de televisão do país, ou a Netflix. Criolo, artista formado nas batalhas de MC’s e há tempos consagrado dentro do rap, tornou-se uma importante referência tanto para jovens artistas ligados aos mais diversos gêneros musicais – como o indie, o samba, o axé e a música pop – quanto para nomes já consagrados da MPB “clássica”, tendo se apresentado ao lado de artistas como Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gilberto Gil, dentre outros. Djonga, rapper mineiro que gravou seu primeiro álbum em 2017, foi o primeiro artista brasileiro a ser indicado ao prêmio BET Hip Hop Awards, nos Estados Unidos, na categoria melhor artista internacional. E mesmo os pioneiros Racionais MCs – o mais importante grupo de rap do Brasil –, que carregam no currículo um longo histórico de perseguição policial e confronto com o Estado, recentemente entraram para a lista de leituras obrigatórias do vestibular (um dos principais modelos de exame de admissão para acesso ao ensino superior no país) de uma das mais tradicionais e importantes universidades brasileiras.

Obviamente que o processo de criminalização da periferia e de sua cultura pelo Estado não foi interrompido, tendo em grande medida se transferido para o funk – gênero que assumiu o lugar de principal trilha sonora afetiva das comunidades periféricas, sendo perseguido por meio de diversas formas de marginalização que vão desde a proibição de bailes até a prisão e assassinato de MC’s (Bragança). Mas, ainda que não tenha de todo se livrado do estigma que o acompanha desde sua constituição, é certo que os problemas que atravessam o movimento hip hop atualmente são bem diversos daqueles enfrentados em seus primórdios, quando para o Estado e para a opinião pública em geral basicamente não havia distinção entre rap e criminalidade – afinal, o que de fato se criminalizava era sua cor e origem social.

Sendo assim, não é de todo exagerado afirmar que o rap conseguiu enfim adentrar determinado circuito do *mainstream* nacional. E como em geral tende a acontecer nesses casos, verifica-se uma série de esforços no sentido de inserir a história do rap no interior de uma bem conhecida narrativa da música popular brasileira, estabelecendo uma série de continuidades históricas que, bem ou mal, silenciam sobre diferenças

fundamentais em nome de valores genéricos e universais que acabam por neutralizar a radicalidade do dissenso.

Em parte, pode-se dizer que esse movimento de neutralização das diferenças é autorizado pelo próprio rap nacional, que progressivamente assume uma postura de aproximação mais desarmada tanto frente a mídia hegemônica, quanto em relação ao paradigma da MPB da década de 1970. São cada vez mais frequentes o uso de *samplers* de MPB e de samba, além parcerias e *feats* com artistas ligados ao gênero – postura essa que se contrapõe à atitude mais radicalmente avessa a tais aproximações assumida pelos pioneiros do gênero. Entretanto, ainda que tais aproximações sejam uma evidência, é fundamental que se reconheça seus pontos de tensionamento, que dizem respeito a mudanças estruturais profundas no campo da cultura brasileira e de seus signos de reconhecimento. Ou seja, ainda que existam pontos de contato entre essas tradições, (sobretudo pela mediação de nomes como Jorge Ben e Tim Maia), a relação principal a se destacar é de ruptura. Pois é justamente uma mudança radical de percepção que explica tanto as limitações estruturais impostas às obras ligadas ao horizonte da MPB pelas condições do presente, quando o fato de que a produção estética mais dinâmica e menos subserviente a determinados paradigmas outrora hegemônicos é, atualmente, produzida pela periferia.

II

Em *Adeus à MPB*, breve ensaio publicado em 2004, o etnomusicólogo Carlos Sandroni apresenta uma valiosa hipótese cujas consequências irão nos interessar diretamente: a partir de um determinado momento, entre os anos 1980 e 1990, a sigla MPB, que até então se referia a um sistema de obras mais ou menos reconhecíveis, deixa de fazer sentido e começa como que a “girar no vazio”. O conjunto de valores e estilos a que a sigla se referia perde algo de sua substância e parece não se referir a mais nada em específico, assumindo a forma de uma classificação puramente comercial, que serve no máximo pra organizar as prateleiras das lojas de CD por nichos de mercado. É como se a sigla, a despeito de continuar a ser utilizada, de repente houvesse se esvaizado por completo.

Em linhas gerais, essa percepção faz parte de um debate mais amplo presente no circuito cultural do país desde o início dos anos 2000, em torno do tema do *fim da canção*, cuja expressão mais conhecida talvez seja uma entrevista concedida por Chico Buarque para a *Folha de São Paulo*, também em 2004:

Talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado. [...] A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse por isso hoje parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que

seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica foi um fenômeno do século XIX, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século XX. No Brasil, isso é nítido. Noel Rosa formatou essa música nos anos 1930. Ela vigora até os anos 1950 e aí vem a bossa-nova, que remodela tudo - e pronto [...] Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou (Holanda).

É claro que quando Chico Buarque afirma que o modelo de canção que a geração dele havia cultivado estaria deixando de existir, e que o sintoma fundamental disso seria a consolidação do rap enquanto fenômeno cultural e artístico, ele não está dizendo que a MPB, literalmente, desapareceu. Diga-se de passagem, os antigos representantes da MPB clássica seguem realizando trabalhos de grande qualidade, com amplo reconhecimento dentro e fora do país.¹ Contudo, o que tanto o compositor quanto Carlos Sandroni estavam identificando naquele momento, a partir de horizontes distintos, é que algo de elementar ao próprio conceito de MPB aparentemente estaria entrando em crise, cedendo lugar a outra coisa, ainda a ser nomeada.

O diagnóstico, naquele momento ancorado mais em intuição profunda do que em grandes gestos explicativos, parecia captar um movimento sociocultural mais amplo, que acabou por gerar diversas respostas e manifestações, favoráveis ou não. De fato, uma sensação geral de impasse e transição atravessava boa parte da classe artística e intelectual do país, fortalecendo a percepção de que antigos paradigmas interpretativos soavam insuficientes para dar conta de uma realidade de tipo novo.²

1 A trilogia *Cê*, de Caetano Veloso (*Cê*, de 2006; *Zii e Zie*, de 2009; e *Abraço*, de 2012), os álbuns mais recentes de Elza Soares desde *A mulher do fim do mundo* (2015), além da produção mais atual do próprio Chico Buarque estão entre os melhores álbuns gravados no Brasil nas últimas décadas, revelando artistas em pleno vigor criativo.

2 No campo do pensamento social brasileiro, por exemplo, começava a ganhar força a ideia de que o *paradigma da formação nacional*, que havia animado a imaginação política e cultural de boa parte de nossa elite ilustrada nos esforços de construção de um Brasil moderno e republicano, teria sido interrompido, ou melhor, inviabilizado pelas novas condições de desenvolvimento do capitalismo. O conceito de formação tem uma trajetória vasta e complexa no país, e em linhas gerais diz respeito a certa obsessão do pensamento ilustrado local com nossas possibilidades enquanto nação moderna, que influiria de maneira decisiva em toda uma linha de pensamento político, cultural e social que se esforçaria por reconhecer as especificidades do modo brasileiro de ser no mundo para, a partir delas, criar os meios necessários para que nos tornássemos viáveis enquanto sociedade – isto é, enquanto variante tropical do modelo de desenvolvimento europeu. Já em 1999, Roberto Schwarz, um dos mais importantes e influentes intelectuais do país, publicava seu “Fim de Século”, artigo que demarcava o esgotamento do ciclo nacional-desenvolvimentista, que teria saído de cena do país sem que as esperanças a ele vinculadas houvessem se realizado – ao menos não da forma imaginada –, o que traria impasses incontornáveis ao projeto de modernização nacional. Já nos anos 1980, segundo Schwarz, “ficava claro que o nacionalismo desenvolvimentista se havia tornado uma ideia vazia, ou melhor, uma ideia para a qual não havia dinheiro” (Schwarz, “Fim de Século” 158). Poucos anos depois, o sociólogo Chico de Oliveira publicaria *O ornitorrinco* (Oliveira), provocativo e polêmico ensaio, de grande impacto no debate intelectual, em que o autor, explicitamente influenciado pela interpretação de Schwarz, mobilizaria a imagem do estranho bicho para dar conta do modelo de capitalismo brasileiro em que o desmanche e a exceção permanente havia se tornado regra geral, realizando pelo avesso o projeto, enfim completo, de formação do país. Não por acaso, pela mesma época, e por caminhos completamente diversos, tomariam forma diagnósticos que indicavam que a música popular brasileira também havia chegado a um impasse decisivo.

No caso específico da crise da MPB, soma-se uma dificuldade extra, que consiste em definir exatamente do que é que se está falando ao se mobilizar tal sigla. De fato, definir o que se trata por MPB é um movimento que impõe uma série de problemas, pois o termo não delimita propriamente um estilo musical específico, e sim um conjunto absolutamente heterogêneo de elementos, por vezes radicalmente distintos entre si, que são abarcados sob um mesmo rótulo. É basicamente impossível tentar reduzir a MPB a uma série de características formais definidas a partir de critérios estritamente musicais, por exemplo. MPB é muito mais que um estilo específico, tratando-se antes de um sistema estético, social e discursivo suficientemente amplo para incluir desde sambistas mais tradicionais como Nelson Cavaquinho e Candeia, até bossa novistas como Tom Jobim e roqueiros como Raul Seixas, mas suficientemente restrito para excluir um determinado tipo de rock de matriz anglo-saxã. Além disso, os sentidos da sigla são frequentemente flexibilizados ao longo do tempo: Roberto Carlos, por exemplo, que ao longo das décadas de 1960 e 1980 foi considerado como praticamente o oposto daquilo que seria a “verdadeira” MPB, a partir da década de 1990 será incorporado como representante legítimo dessa tradição, ao passo que artistas do “primeiro escalão”, como Fagner, serão “rebaixados” com o passar dos anos.

Portanto, quando se afirma que a sigla MPB deixou de fazer sentido, o diagnóstico não se refere a um conjunto específico de procedimentos estéticos – que inclusive continuam sendo largamente utilizados –, e sim a certo horizonte cultural, social e ideológico que integra em uma mesma rede de significantes um conjunto de práticas musicais e procedimentos estéticos bastante heterogêneos. Entretanto, ainda que não seja possível delimitar esse modelo de canção a partir de um conjunto fechado de características particulares, pode-se perfeitamente recuperar uma série de acontecimentos que deram vida e movimento ao conceito. Ou seja, ainda que não seja possível afirmar com precisão o que a MPB, de fato, é, podemos delinear os contornos imprecisos e fantasmáticos daquilo que ela imaginou ser.

III

Em termos culturais e políticos, pode-se dizer que o conceito de MPB surge vinculado a uma série de debates que, ao longo das décadas de 1960 e 1970, giravam em torno da ideia de identidade nacional e povo brasileiro. Amparada pelo projeto das classes médias de esquerda de encontrar formas mais efetivas de comunicação com as classes populares, no intuito de mobilizá-las contra a ditadura militar, a MPB iria aos poucos se tornar – juntamente com o samba – um dos espaços privilegiados de negociação e representação da identidade nacional.

A consolidação do gênero é também tributária de certo grau de desenvolvimento da indústria fonográfica local, que criaria as condições necessárias para o fortalecimento do mercado de música popular no país. Não existiria MPB, por exemplo,

caso o LP – condição material da concepção de autoria do gênero – não tivesse se popularizado, ou se a televisão não marcasse presença cada vez mais maciça dentro dos lares brasileiros, ocupando o lugar do rádio na preferência nacional. Programas como *O fino da bossa*, além dos *Festivais da Canção*, irão possibilitar o feliz encontro entre a maior novidade tecnológica da época – a televisão –, e a grande novidade estética – a música produzida pela juventude universitária de esquerda, até então restrita ao público dos festivais universitários.

A medida em que a esquerda ia perdendo força de mobilização e espaços reais de articulação política, com sindicatos e movimentos sociais duramente reprimidos pelo Regime Militar, a cultura emergia como um espaço possível de sobrevivência e mobilização popular a médio prazo. Tal horizonte sustentava-se por meio do imaginário nacional-popular que há tempos apostava suas fichas no encontro da *intelligentsia* local (no qual se reconheciam inflexões as mais variadas: modernismo, vanguardas formalistas, folclorismo, cultura humanista, cultura de massa, liberais, comunistas, contracultura e nova esquerda) com a tradição popular, unidas por um horizonte modernizador comum, de matriz europeia e norte americana.

Daí o singular conjunto de contradições e paradoxos até certo ponto fatais em termos de resistência política, mas riquíssimo para um campo cultural ligeiramente progressista, de contornos liberalizantes, que disputava os sentidos da MPB: uma cultura de “resistência” à esquerda que se desenvolvia no interior da Indústria Fonográfica – campo bem pouco progressista – e cujo horizonte modernizador, desvinculado de articulações políticas mais concretas, satisfazia plenamente aos impulsos desenvolvimentistas dos militares.

Por mais que artistas como Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo, ligados ao paradigma da *canção de protesto* (ou MPB engajada), assumissem frequentemente uma posição mais crítica – ainda que ambígua – em relação ao que à época se tratava por “imperialismo cultural norte-americano”, o fato é que a MPB sempre foi um fenômeno de mercado, apostando no desenvolvimento da indústria fonográfica nacional como garantia de emancipação.³ Um discurso de resistência dotado de forte conteúdo anti-imperialista, favorável, porém, aos desdobramentos internos do capital, cujo horizonte último, sobretudo em países periféricos, está longe de ser nacional. Não por acaso, a crise do significante MPB se confunde em grande medida com a crise do próprio mercado fonográfico brasileiro.

3 Segundo o historiador Marcos Napolitano (*A síncope das ideias*), ao longo dos anos 1960, época de surgimento da MPB, o panorama fonográfico brasileiro passaria por uma profunda transformação, incentivando o consumo de canções criadas, produzidas e interpretadas no próprio país a partir da criação da Associação Brasileira de Produtores de Disco – ABPD – em 1965. A iniciativa obteve um grande sucesso, o que levou a um aumento drástico do número de venda de LPs de artistas nacionais: se em 1959, de cada dez títulos comprados, sete eram estrangeiros, em 1969 a situação seria exatamente oposta, e de cada dez títulos comprados, sete eram nacionais. “Havia um nítido processo de ‘substituição de importações’ em curso: o mercado brasileiro passou a consumir canções compostas, interpretadas e produzidas no próprio país, comercializadas pelas grandes gravadoras multinacionais” (Napolitano, *A síncope das ideias* 87).

Será a partir desse conjunto bem assentado de contradições em movimento que a MPB irá se desenvolver. O impulso desenvolvimentista do regime militar incentivava a consolidação da Indústria Cultural brasileira por meio de investimentos que possibilitaram o crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens de consumo, o que por sua vez foi fundamental para o processo de consolidação da carreira de artistas ligados ao campo de oposição. Oposição esta que, desvinculada de caminhos mais concretos de resistência, acabava por emprestar ares modernos e liberalizantes ao próprio regime. Esse contexto, por sua vez, foi também amplamente favorável aos setores de mercado ligados às grandes gravadoras, emissoras de rádio, televisão e imprensa em geral (Napolitano, *Coração Civil* 87). A aposta, assumida de parte a parte, era em certo horizonte civilizatório do processo de industrialização periférico, para o qual o país deveria se mostrar à altura – cabendo a MPB o papel de conferir materialidade a um imaginário modernizador ancorado em um padrão civilizatório tropical alternativo, inspirado nos regimes capitalistas centrais. Longe de tolher suas forças, em seus melhores momentos o imbróglcio de sentidos muitas vezes divergentes tornava possível às formas artísticas mais diversas captar as contradições mais profundas do modelo civilizatório nacional.

IV

Em termos culturais, essa tradição faz parte de um espectro mais amplo de interpretação do país que delimita como característica nacional determinante uma *longa e permanente tradição de encontros e mediações* que teriam produzido como marca distintiva da civilização brasileira uma cultura marcada por diversos níveis de mistura e conciliação entre raças e classes sociais, dominado de alto a baixo pelo espectro da mestiçagem. Mestiçagem que, nesse sentido, não se refere apenas a seu aspecto racial mais imediato, e sim a uma característica sociocultural mais abrangente, espécie de marca distintiva do país que seria nossa principal contribuição ao espírito do Ocidente.

Essa é uma história bem conhecida tanto dentro quanto fora do país. É a história do samba como síntese do encontro entre classes e raças nos quintais das casas das mães de santo no Rio de Janeiro; a história da mulata como símbolo maior dos “dóceis” e “sensuais” encontros raciais, cuja violência evidente se recalca; a história da ressignificação do futebol europeu por negros e mestiços que elevaram o esporte bretão a um novo patamar de excelência; a história da bossa nova, em que “um pequeno setor da classe média ilustrada carioca se aproxima e reinventa os sambas criados pelos negros pobres dos subúrbios e morros cariocas” (Bosco 38). É esta, enfim, a história de Francisco Alves, Mário Reis, Nara Leão, Zé Keti, Noel Rosa e Chico Buarque:

O século xx no Brasil é atravessado quase de cabo a rabo pela presença forte de uma autoimagem cultural afirmativa, baseada nos valores da mistura, da graça,

do desrealização corporal, do princípio do prazer, e da apropriação criativa de valores Ocidentais (Bosco 31-32).

É importante notar que durante muito tempo essa imagem altamente positiva da cultura brasileira alimentou grande parte das esperanças da *intelligentsia* local, servindo de modelo imaginário para processos sociais e políticos que deveriam ser capazes de realizar o mesmo processo de transmutação do horror em beleza que tomava forma no campo cultural. Ou seja, não se trata apenas de uma visão qualquer de cultura, mas de *uma visão de cultura que impulsiona modelos de atuação e organização política com efeitos concretos na vida social*. A cultura popular – que para essa tradição seria formada pela mistura de pretos, brancos, mulatos, pobres, ricos e classe média – fornecia uma espécie de reservatório utópico para a intelectualidade brasileira, prefigurando um projeto de sociedade que o Brasil teria o dever – ou a missão – de realizar no plano social.

A MPB foi, portanto, um dos campos culturais privilegiados a partir de onde foi possível a uma classe média progressista representar os mais diversos tipos de integração (entre o popular e o erudito, o moderno e o tradicional, o europeu e o africano, etc.) fortalecendo todo um imaginário nacional que tinha como vetor a necessidade de superação dos processos de exclusão do país a partir da incorporação dos mais pobres aos horizontes mínimos de cidadania. Ao longo da década de 1960 e 1970, esse imaginário irá atravessar parte significativa do campo das artes, sendo debatido pelo teatro, cinema, artes plásticas, literatura e, em especial, pela música popular.⁴ A partir desse lugar seria possível tanto contemplar nossas misérias quanto imaginar futuros alternativos. E se os negros fossem de fato incluídos na utopia cordial da “bossa nova”? Jorge Ben. E se a tradição mineira, com seus assombros transcendentais populares, participasse efetivamente de nossa civilização? Clube da esquina. E se o potencial do povo nordestino fosse efetivamente incorporado ao destino da nação? Novos Baianos e o *Udigrudi* Nordeste. O acerto da forma garantia a verdade da imaginação, com resultados estéticos valiosos.

Hoje, essa imagem da cultura popular baseada nos encontros e na conciliação, e a aposta de que ela forneceria os parâmetros ideais de transformação política e social, parece em larga medida esvaziada. “O encontro, a mistura, a cordialidade, a malandragem e a ideia de democracia racial” parecem muito mais com imagens ideologicamente mobilizadas pela cultura do espetáculo e da propaganda hegemônica “do que com lastro legítimo de organização da cultura popular” (Bosco 33). Ao que tudo indica, as condições de efetivação do país que a MPB tornava possível imaginar,

4 Seja como for, o nacionalismo desenvolvimentista armou um imaginário social novo, que pela primeira vez se refere à nação inteira, e que aspira, também pela primeira vez, a certa consistência interna: um imaginário no qual, sem prejuízo das falácias nacionalistas e populistas, parecia razoável testar a cultura pela prática social e pelo destino dos oprimidos e excluídos” (Schwarz, *Fim de Século* 157).

desapareceram. O que por sua vez coloca a questão de que, talvez, tal possibilidade jamais tenha sido efetivamente possível. Ou seja, a partir de um determinado momento dos anos 1990 a MPB deixa de ser um sistema que confirma, para o bem ou para o mal, que nós somos um país.

Apesar dessa linhagem ligada ao campo da MPB seguir apresentando obras de grande qualidade artística – sobretudo aqueles que partem da problematização de seu próprio horizonte de sentido⁵ – é possível afirmar sem riscos que, atualmente, o núcleo de força mais interessante da canção brasileira foi deslocado para gêneros que não partilham desse horizonte nacional. E um dos gêneros mais bem-sucedidos nesse sentido será justamente o rap, cujo núcleo aglutinador é o conceito de *comunidade periférica*.

V

Em 15 de março de 1985 o Brasil alcançava, enfim, o tão almejado sonho da abertura democrática, após vinte e um anos de vigência do regime militar. Setores progressistas da sociedade civil abrandavam momentaneamente suas divergências para comemorar em uníssono a consolidação de seus sonhos emancipatórios, enquanto grupos políticos à direita e à esquerda – alguns dos quais diretamente atuantes junto aos próprios

5 Os artistas mais interessantes associados a essa tradição são aqueles que, em alguma medida, incorporam e representam a dissolução desse substrato histórico em sua forma. Tom Zé – artista ligado ao movimento tropicalista e que durante anos permaneceu no ostracismo, até ser “redescoberto” fora do país pelo músico David Byrne – constrói sua proposta estética decompondo a canção de modo a operar com fragmentos sonoros que serão, literalmente, objetos de estudo, construindo uma estética que transita por entre ruínas que não formam síntese, mas operam como alegorias de uma totalidade destroçada e impossível de ser recuperada, a não ser enquanto matéria de investigação (daí o nome de seus discos: *Estudando a Bossa*, *Estudando o Pagode*, *Estudando o Samba*, etc.). Elza Soares, por sua vez, irá reencontrar sua voz autoral como mulher negra a partir do contato com uma geração mais nova de artistas (Rômulo Fróes, Rodrigo Campos, dentre outros) que, a despeito do rótulo de Nova MPB, distancia-se bastante dos parâmetros da década de 1970, uma vez que a própria ideia de encontro com o povo brasileiro deixou de ser uma questão. Chico Buarque, cuja obra sempre dependeu da possibilidade de mediação nacional para construir personagens de gênero, classe e raça distantes de seu lugar social, desde o início dos anos 2000 vêm produzindo uma obra que reflete sobre sua própria impossibilidade e fragilização. Por outro lado, em um compositor como Caetano Veloso a antiga identidade da MPB parece assumir forma bastante positiva, dando origem inclusive a um livro cujo objeto é, justamente, a diferença nacional. Ou seja, em Caetano aquele Brasil de outrora parece não apenas resistir, mas produzir novidades. A meu ver, isso ocorre porque desde o início Caetano opera uma fusão entre o Brasil e sua própria experiência, ou melhor, o Brasil emerge desse jogo entre experiência subjetiva particular e o processo de reflexão que emerge dessa particularidade e, ao mesmo tempo, a enforma. De modo que o Brasil, ao final do processo, é menos um lugar determinado e mais um modo de existência subjetiva que permite lançar um olhar reflexivo sobre o mundo. Frequentemente os que se incomodam com o excessivo “narcisismo” de Caetano perdem de vista o que essa característica possui de método: é o que explica, por exemplo, o fato de *Verdade Tropical* não ser um romance, mas também não ser uma autobiografia tradicional, e sim um híbrido entre biografia e ensaio de reflexão nacional, na melhor tradição do pensamento ensaístico do país. Chico Buarque dependia da possibilidade de mediação fornecido pela nação para poder representar a voz do Outro, enquanto a estética de Caetano sempre parte de si para falar do mundo. Diferente de Chico, o baiano se preocupa menos com a representação de um Outro do que com a apresentação de uma reflexão pessoal a respeito do mundo, de modo que, ao final, é a própria identidade nacional que se revela como condição do seu pensamento. O olhar de Caetano é a própria totalidade em torno da qual a nação se organiza enquanto potência – e também o seu limite em termos de universalização. Afinal, o tropicalismo foi o momento em que a MPB assume para si que é possível realizar grande arte sem o alinhamento com perspectivas mais imediatas de transformação social, o que para o crítico progressista significa que sua perspectiva política não condiciona o valor estético da música popular, e para o artista significa reconhecer que sua obra pode ter grande qualidade e, ao mesmo tempo, alinhar-se a horizontes mais conservadores do que o seu próprio.

militares – combinavam como se daria o novo modelo de articulação democrática e redistribuição do poder no período que se convencionou chamar de Nova República.⁶

O fim da ditadura militar brasileira surgia – ao menos para o polo da resistência – como a realização profunda das aspirações espirituais de toda uma geração que cresceu embalada pelo desejo de emancipação a um só tempo política e social, cujo horizonte era fomentado em grande medida pela MPB, que havia se tornado uma espécie de aglutinador do imaginário de resistência civil contra a ditadura (Napolitano, *A síncope das ideias*), e que agora fornecia também a trilha sonora para a abertura. Seja por meio da recuperação de momentos chave de embate com o regime militar, como as canções de Geraldo Vandré, Edu Lobo e Chico Buarque, seja com composições inéditas que encarnavam as esperanças por um novo tempo.

Mas o grande marco simbólico dessa ligação orgânica da MPB com os novos ventos democráticos talvez seja o lugar progressivamente ocupado nele pelos integrantes do movimento Tropicalista, em particular as figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que ao longo dos anos foram assumindo a posição de porta-vozes privilegiados dos sentidos mais amplos da cultura brasileira. Se inicialmente os tropicalistas forneciam uma espécie de síntese agônica da música popular da juventude dos anos 1960, em oposição dialética tanto aos aspectos mais imediatamente exortativos da MPB de protesto, de fortes contornos nacionalistas, quanto a postura mais descomprometida da Jovem Guarda – espécie de adaptação local do sucesso cosmopolita da *beatlemania* – aos poucos seus parâmetros internos de organização assumiriam a hegemonia do campo. Ou seja, passado o momento mais aguerrido de embate e conflito dentro de um cenário em profunda mutação, o modelo tropicalista de MPB se converteria no padrão hegemônico. A partir de então, MPB vai ser o nome da Música Pop à Brasileira.

A passagem da MPB “nacionalista” para o tropicalismo “vanguardista” pode, pois, ser interpretada como uma transformação profunda, necessária à sua sobrevivência, no interior de um mesmo projeto de modernização da música popular, de modo a se manter a hegemonia no campo da música jovem brasileira, com ou sem guitarra elétrica. A consolidação desse movimento se daria anos depois, com Caetano Veloso assumindo a posição de principal intelectual orgânico dessa geração, com amplo reconhecimento internacional (chegou a cantar no Oscar no mesmo ano em que o PT chegou ao poder), e Gilberto Gil tornando-se ministro da cultura ainda nos primeiros anos do governo Lula.

Ao mesmo tempo em que a MPB via a concretização de alguns dos seus horizontes políticos – que aparentemente não se realizaram da maneira esperada⁷ – e refletia

6 Modelo de construção política pós-ditadura que condicionou os avanços democráticos a padrões que beneficiassem as classes dominantes responsáveis pelo Golpe de 1964 e seu modelo econômico (Nobre)

7 Sempre é possível afirmar que “o tempo da verdadeira emancipação ainda não chegou”, e que o projeto que se realizou na prática não corresponde exatamente aquilo que se sonhou. A democracia a que se chegou não corresponde exatamente àquela que foi desejada e cantada, e nesse *gap* é que persistiria o potencial crítico dessa geração. De fato, sempre é possível se chegar a enunciados assim: essa não é a verdadeira democracia, esse não é o verdadeiro socialismo, esse não é o verdadeiro liberalismo, etc. Por outro lado, dado a persistência do horror real que insiste em se perpetuar, há que se perguntar o quanto que essa incapacidade do imaginário cultural de tornar forma política

sobre os desacertos e limites de sua trajetória, os Racionais MC's lançavam *Pânico na Zona Sul*, canção que se tornaria um clássico do rap nacional.

Justiceiros são chamados por eles mesmos/ Matam humilham e dão tiros a esmo/
E a polícia não demonstra sequer vontade/ De resolver ou apurar a verdade/
Pois simplesmente é conveniente/ E por que ajudariam se eles os julgam delin-
quentes/ E as ocorrências prosseguem sem problema nenhum/ Continua-se o
Pânico na Zona Sul.

Ei Brown qual será a nossa atitude?/ A mudança estará em nossa consciência/
Praticando nossos atos com coerência/ E a consequência será o fim do próprio
medo/ Pois quem gosta de nós somos nós mesmos/ Tipo porque ninguém cuidará
de você/ Não entre nessa à toa/ Não de motivo pra morrer (Racionais MC's).

Pânico da Zona Sul é a faixa de abertura do primeiro álbum dos Racionais MC's,⁸ sintomaticamente lançada em 1989, ano em que se daria a primeira eleição direta para presidente após o período de abertura democrática pós-ditadura. Ou seja, no momento mesmo de construção do consenso democrático sonhado por toda uma geração de artistas e intelectuais progressistas, quatro jovens negros periféricos apresentavam uma canção que tratava da atuação dos chamados *grupos de extermínio* – grupos de milícia armada caracterizados por contar em suas fileiras com membros ou ex-membros do próprio Estado, como policiais e bombeiros aposentados ou em atividade, e que a partir do final da década de 1960 se tornariam os principais operadores das execuções sumárias – sobretudo envolvendo a população negra – nas periferias das grandes cidades.⁹

Ou seja, se da perspectiva das instituições nacionais o país havia saído do regime ditatorial e se encaminhava para um modelo de sociedade mais justo e igualitário, capaz de incorporar em seu interior diversas das reivindicações elaboradas pelo campo da resistência ao longo dos anos de chumbo, do ponto de vista das periferias o que se observava era, sobretudo, a continuidade e mesmo intensificação de processos herdados da ditadura – a começar pelo modelo militar de organização policial e sua imbricação com práticas de violência sistemática contra a população negra. Em suma, o futuro democrático já havia chegado, e sua imagem era a mais desoladora possível.¹⁰

emancipatória não se inscreve de saída enquanto contraparte não enunciada, espécie de condição não-assumida de possibilidade. E se a condição de existência da utopia-MPB for precisamente sua realização rebaixada na prática?

8 A canção, de autoria de Mano Brown, já havia sido lançada no ano anterior ao lado de *Tempos Difíceis*, de Edi Rock e KL Jay, na coletânea *Consciência Black, Vol. I*, do selo Zimbabwe Records, especializado em música negra.

9 De acordo com José Claudio Souza Alves, tais grupos ganharam força e projeção no auge da repressão promovida pela ditadura civil-militar, mais especificamente a partir de 1967, atuando como uma força repressiva de caráter ostensivo que funcionava como braço auxiliar dos militares na realização de “trabalhos” extraoficiais de tortura, execução e tipos variados de violência.

10 Tanto os nomes dos grupos de rap quanto os títulos dos álbuns desse período dão uma dimensão bastante precisa do modelo de sociedade que estava se consolidando. Como exemplo podemos citar *Holocausto Urbano, Sobrevivendo no Inferno* (Racionais MC's), *Faces da Morte* (SP), *Realidade Cruel* (SP), *A Marcha Fúnebre Prossegue*,

De fato, o lugar que percebe antes de todo mundo que o projeto desenvolvimentista havia chegado ao fim, e que, portanto, o próprio imaginário nacional havia sido completamente reconfigurado, é a periferia. E isso muito antes de intelectuais e artistas consagrados tomarem consciência do que estava acontecendo. A razão para isso é tão lógica quanto perversa: era a periferia que se tornava o alvo privilegiado da lógica estatal de gestão da miséria pela violência. Nesse sentido, a forma como o Estado passa a atuar nas favelas e quebradas do Brasil se torna uma espécie de laboratório paradigmático do modo como a sociedade brasileira se organiza enquanto nação, a partir de um modelo baseado em princípios neoliberais de exclusão social, mecanismos de destruição de instituições públicas e gerenciamento da pobreza por meio do extermínio sistêmico e encarceramento em massa da juventude negra.¹¹

Não por acaso, uma das canções responsáveis pelo sucesso do disco *Sobrevivendo no Inferno*,¹² dos Racionais MC's, lançado em 1997, será "Diário de um Detento", canção que narra e analisa, a partir de uma perspectiva até então inédita na música popular, aquela que é considerada a mais violenta e brutal ação da história do sistema prisional brasileiro: o massacre do Carandiru, intervenção assassina da Polícia Militar do Estado de São Paulo que resultou na morte de pelo menos 111 detentos, a maioria composta de réus primários, sem qualquer chance de defesa. Extermínio puro e simples que até hoje não foi reconhecido pelo Estado enquanto tal – documentos oficiais tratam o episódio como "rebelião" ou "motim" do Pavilhão 9.

Ou seja, o que entrava em cena nesse momento era a percepção de que o Massacre do Carandiru havia se tornado *o modelo paradigmático de gestão do Estado* e que, portanto, os símbolos mais adequados para representar o projeto de identidade nacional não poderiam mais ser o samba, o futebol ou o carnaval, e sim aqueles derivados das práticas de genocídio direcionadas contra uma população preta e pobre que cada vez mais se afirmava enquanto tal. A ideia de conciliação e encontro cedia espaço para uma percepção da realidade pautada na imagem do conflito e do revide, com o imaginário da *dialética da malandragem* sendo progressivamente substituído pela visão muito mais agônica da *dialética da marginalidade*, a qual, a rigor, nenhuma dialética resiste (Rocha). A própria ideia de nação, que nunca chegou a ser uma rea-

Direto do Campo de Extermínio, O Espetáculo do Circo dos Horrores (Facção Central).

11 A forma que o Estado brasileiro encontrou de gerenciar a crise do modelo neoliberal ao longo dos anos 1980 e 1990 foi por meio da radicalização dos processos de criminalização da periferia, cujos resultados em pouco tempo fariam do Brasil o segundo país em número de encarceramentos do planeta, atrás apenas dos EUA. Em 1992 a população carcerária de São Paulo totalizava cerca de 52.000 presos distribuídos em 43 presídios. Em 2002 esse número já havia triplicado, subindo para quase 110.000 presos em cerca de 80 presídios. De 2004 para cá, a taxa de adultos presos aumentou em 84%. Aliás, todos os índices de violência contra a periferia aumentaram escandalosamente no mesmo período.

12 Apesar de já possuir amplo reconhecimento no meio do rap nacional, seria a partir do sucesso desse álbum que os Racionais MC's alcançariam projeção nacional, vendendo cerca de 1,5 milhão de cópias e atingido a todos os estratos sociais. O feito torna-se ainda mais impressionante se levarmos em consideração as relações tensas do grupo com o mercado fonográfico brasileiro em todas as suas ramificações, recusando-se a dar entrevistas, receber premiações, divulgar seu trabalho na grande mídia ou fechar contrato com grandes gravadoras.

lidade no país, deixava de pautar inclusive o imaginário social, sobrevivendo quando muito como ideologia. Assim como os pensadores frankfurtianos reconheciam em Auschwitz uma espécie de laboratório para todo o projeto de civilização do Ocidente, para o rap brasileiro dos anos 1990 o massacre do Carandiru aparecia como a condição de verdade da Civilização Nacional.

VI

Boa parte do rap brasileiro dos anos 1990 irá se constituir a partir da perspectiva de que a promessa de desenvolvimento nacional, com a conseqüente integração dos mais pobres ao campo da cidadania, tão sonhada pela MPB, não era mais historicamente viável. Daí a aposta na construção de uma identidade a partir da ruptura, da afirmação de uma comunidade negra que se desvincula do projeto de nação mestiça tal como concebida até então. O rap irá se afirmar enquanto um gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra por meio de um discurso de demarcação de fronteiras que denuncia o aspecto de violência e dominação contido no modelo cordial de valorização da mestiçagem. O que o gênero vai revelar é a existência de outro movimento, mais velado e não celebrado, no interior mesmo do processo de valorização da *utopia cordial brasileira*. Seu projeto civilizatório pressupõe a construção de um lugar de fala específico para a comunidade negra periférica, a se construir, e que por sua vez só pode existir a partir do desenvolvimento de um mecanismo formal radicalmente distinto.

É por isso que essa linguagem surge em certa medida desvinculada da tradição estético-cultural da MPB,¹³ filiando-se mais organicamente à certa linhagem do rap norte-americano. Em particular aquela representada por grupos como Public Enemy e NWA, dotados de uma visão crítica da sociedade que apostava no fortalecimento da comunidade negra a partir do desenvolvimento de uma identidade pensada como resistência e vinculada a questões colocadas pelos movimentos de resistência da diáspora africana. Podemos dizer que o rap desloca a canção brasileira de um dos seus principais pilares de sentido, fazendo com que esta deixe de atuar enquanto lugar privilegiado de constituição imaginária da nação. É como se o gênero tomasse forma a partir dos destroços desse projeto de formação do país, comprometendo-se radicalmente com aqueles que ficaram socialmente relegados às margens de um projeto de integração que nunca se completou, e que agora parece ter sido abandonado de vez. Opera-se um corte profundo em uma das principais linhas de força da música popular, substituindo sistematicamente o conceito de “nação” pelo de “periferia”, sob o qual o rap irá sustentar-se imaginariamente, ajudando a dar forma a um novo tipo de subjetividade.

13 Ao menos nessa linha que procuramos delimitar até aqui, posto que parte dos seus esforços se destina a criar os antecedentes locais do rap, passando por Jorge Ben, Djavan, Tim Maia, movimento Black Rio, além de certa tradição do samba mais adequada a uma concepção combativa de marginalidade como, por exemplo, Bezerra da Silva.

A partir desse ponto de vista estética e socialmente original, desenvolvido pelos próprios sujeitos periféricos, serão rompidos alguns dos principais modelos de organização formal da música popular brasileira até então. Ao invés da tradição melódico-entoadiva, que pressupõe certo equilíbrio de opostos, (Tatit) investe-se em um modelo de afirmação da irredutibilidade da voz do jovem negro de periferia, que não se presta a universalização da experiência nacional. Ao invés de um ponto de vista lírico de enunciação, calcado na crônica do cotidiano, um modelo épico (Garcia) que faz da multiplicidade das vozes dos cinquenta mil manos o seu ponto de força. E ao invés de apostar na dialética da malandragem e na tradição dos encontros culturais, a aposta na ruptura e na diferença radical entre classes e raça, entendendo a sociedade como um campo de conflito radical.

Percebe-se que esse conjunto de mudanças radicais no âmbito da linguagem, na época profundamente criticado como mero modismo importado dos EUA, relaciona-se diretamente com a perspectiva de esgotamento do projeto de formação nacional. Não faria o menor sentido para esses artistas periféricos adotar um modelo estético cujo pressuposto fosse uma possível integração a uma comunidade nacional, quando o próprio conceito de nação havia claramente se tornado um inimigo a ser combatido. Desse modo, o rap identifica como o principal elemento do projeto civilizatório brasileiro não mais a mestiçagem ou outros signos da *tradição do encontro*, mas um tipo particular e muito efetivo de racismo estrutural que opera por meio de um processo contínuo de criminalização da negritude.

É nesse sentido que o destino do “bandido” e daqueles que estão em alguma medida à margem da sociedade emerge no rap como uma espécie de imagem síntese do destino de todo jovem negro periférico, na medida em que se compreende que a violência crescente contra a população negra não é um entrave, um problema que o Estado deseje superar, mas a consolidação mesma de seu projeto de Estado Penal. É possível dizer que no centro do debate do hip hop dos anos 1990 está certo projeto radical de *abolicionismo penal periférico*, que parte da percepção de que o Estado funciona por meio da criminalização da comunidade negra e seu conjunto de valores. E que, portanto, é a própria concepção de Civilização Brasileira, tal como esta se reconhece desde o período colonial, que precisa deixar de existir.

Entretanto, é necessário compreender que as canções de grupos e artistas como Racionais Mc's, Sabotage, RZO, Facção Central, Pavilhão 9, Dexter, entre outros, são muito mais do que a mera representação das condições de vida da periferia, ou um diagnóstico da falência do projeto nacional. Trata-se de um modelo de compromisso, a um só tempo ético e artístico, com a vida e valores da comunidade negra periférica, cujo destino condiciona a qualidade da obra. Essa afirmação radical de compromisso incorporado à forma ocasiona uma verdadeira revolução nos parâmetros de organização da música popular e, o que é mais importante, transforma o modo como os pretos pobres de periferia constroem sua subjetividade, constituindo a si próprios enquanto sujeitos.

Nesse sentido, é possível dizer que nunca houve no Brasil uma produção estética tão radicalmente engajada, nem mesmo quando pensamos no contexto mais politizado da MPB dos anos 1970. Não apenas por conta do conteúdo político das letras, ou da participação política dos artistas, mas porque o rap rompe os limites entre ética e estética de uma maneira muito mais radical do que qualquer outra música já feita no Brasil, a tal ponto que as letras das canções muitas vezes assumem um caráter quase proverbial, no sentido de que elas desejam fazer parte da vida daqueles que a escutam, enquanto um código coletivo de conduta ética. O rap almeja, ao menos em seus momentos de maior radicalidade, ser bem mais do que simplesmente uma forma artística: ele é um modo de existência, a um só tempo ética e material, cujo sentido último é dado pela sobrevivência dos jovens negros de periferia e, portanto, por sua capacidade de, literalmente, salvar vidas.¹⁴

VII

Ao longo da década de 2000 o Brasil iria passar por importantes transformações sociais, culturais, políticas e tecnológicas que afetariam profundamente as periferias das grandes cidades e, em particular, o movimento hip hop. Em linhas gerais, esse conjunto de mudanças estará na gênese da chamada “nova escola” do rap, que apresenta inúmeras diferenças em relação ao trabalho dos pioneiros – a despeito das diversas relações de continuidade. A começar por uma mudança de ordem geracional da maior importância, pois essa nova safra de MCs será formada a partir da entrada em cena de jovens artistas que cresceram já com um partido de centro-esquerda no poder: o Partido dos Trabalhadores e seu modelo de atuação política conhecido como lulismo.¹⁵

Tratando mais diretamente do hip hop, é possível reconhecer diversas mudanças estéticas e culturais importantes ao longo desse período. O rap de temática mais periférica da geração pioneira iria se consolidar definitivamente como modelo hegemônico, dando forma a alguns dos mais importantes discos brasileiros dos últimos tempos, desbancado modelos estéticos menos compromissados com a dimensão de raça e classe, como os de Cabal, Fernanda Abreu e Gabriel, o pensador. Por outro lado,

14 O sociólogo Tiaraju D’Andrea defende a ideia de que o rap brasileiro ajudou a fundar um novo tipo de subjetividade, criando condições para a emergência daquilo que ele define como sendo o “sujeito periférico”, i.é., aquele morador da periferia que assume sua condição social, tem orgulho desse lugar e age politicamente a partir dele, criando condições materiais e subjetivas para confrontar a lógica genocida do Estado por meio da elaboração coletiva de outros modos de dizer. Ou seja, a vitória do hip hop é mensurada em termos coletivos, por meio de um processo de politização da quebrada a partir de seus próprios termos.

15 O lulismo caracterizou-se por um amplo sistema de ajustes ancorados em processos de redistribuição de renda, na capitalização dos mais pobres e no respiro financeiro propiciado pelo boom das *commodities*, que começaria a desmoronar com a crise global do capitalismo a partir de 2008. Ao assumir uma agenda em grande medida neoliberal, a despeito de sua orientação progressista, a relação entre o Estado e a população foi tomando feições cada vez mais despolitizadas e individualizadas, rumo a uma desmobilização progressiva que separava a agenda do *establishment* político das demandas populares.

a consolidação do sucesso comercial e artístico do rap foi marcada por uma série de atritos de ordem social que confronta o movimento com uma série de impasses que expressam, de forma mais ou menos explícita, as diversas faces do racismo brasileiro.

Apenas para citar alguns casos, podemos lembrar o ano de 2003, quando o rapper Sabotage – uma das figuras mais influentes de sua geração, a despeito da brevidade de sua carreira – foi assassinado. Ou 2005, quando um jovem que estava na plateia de um show dos Racionais MC's foi morto, e seu corpo carregado até o palco enquanto o grupo se apresentava (Campos). Ou ainda quando o mesmo grupo se viu no meio de uma confusão que ganhou repercussão nacional, referente à atuação desastrosa da Polícia Militar em um show realizado em 2007 na Praça da Sé, em São Paulo. Esse evento fez com que, durante um bom tempo, o grupo fosse informalmente banido de realizar qualquer apresentação em espaço público ou privado da cidade de São Paulo.

De todo modo, esse momento é frequentemente descrito por artistas ligados ao rap como um período de crise e reformulação do gênero, quando os avanços da geração pioneira se encontravam diante de uma série de impasses que seriam levados adiante por uma nova geração formada na rua, a partir de outros espaços. Em uma entrevista concedida pelos Racionais MC's à revista CULT, em 2014, Mano Brown é lapidar:

Tenho vivido isso. *De 2002 a 2010 passamos uma crise profunda.* Deu para aprender um pouco. Teve uma crise fodida de realmente a moeda bater no fundo da lata. Da época, né? *Eu vi o rap subir de novo de 2010 pra frente.* Nesses últimos quatro anos foi o grande lance. Cresceu mais do que nos últimos vinte anos que antecederam.

Por quê?

Por essa visão profissional que está sendo instaurada agora. De que é um movimento estabelecido, de que tem que ser levado a sério, de que tem que ter compromisso com horário, organização. Não é só um discurso, não é mais aquele bagulho de adolescente (Chiri, ênfase minha).

No mesmo período em que a geração pioneira se encontrava diante de um impasse (a consolidação do rap como linguagem em oposição aos vários entraves sociais relacionados aos avanços políticos de uma cultura negra), uma cena mais underground, associada às batalhas de MC's, se fortalecia por todo o Brasil,¹⁶ dando origem a vários nomes de destaque, como Marechal (RJ), Projota (SP), Rashid (SP) e, sobretudo, Criolo (SP) e Emicida (SP), que se tornariam dois dos mais influentes – e premiados – rappers brasileiros da atualidade. Caberia a essa nova geração periférica criar um modelo original de articulação do rap com as ruas a partir de novas formas de socialização que fariam o hip hop avançar.

16 "Algumas das mais conhecidas são a Fora de Órbita Rap, em Salvador; BSP, em Vitória do Espírito Santo; o Duelo de MCs, em Belo Horizonte; a Jornada de MCs, no Recife; a Rinha dos MCs e a Batalha da Santa Cruz, em São Paulo" (Teperman 123).

Também o processo de barateamento e difusão de novas tecnologias alteraram significativamente as formas de produção musical da periferia. Se até o início dos anos 1990 apenas as grandes gravadoras e equipes de baile possuíam recursos suficientes para gravar um disco, e a partir de meados dessa mesma década os grupos de maior sucesso iriam abrir seus próprios selos independentes (como a *Cosa Nostra* dos Racionais e o *Brava Gente*, de DJ Hum), na segunda metade dos anos 2000 a produção e gravação de um álbum já podia ser realizada dentro de casa com celulares e notebooks (Macedo 46), alterando por completo a cadeia de produção e circulação dos produtos.

O conjunto de mudanças na base de organização sociocultural do rap impôs ainda uma série de alterações estruturais. A nova geração, formada no auge das batalhas de MC's tem um horizonte poético fortemente marcado por uma atenção particular ao *flow* e ao improviso,¹⁷ além de criar um tipo de verso repleto de *punchlines* “que funcionam como versos que impactam igual um soco no/a oponente – ou ouvinte –, e que tem como sentido máximo o seu auto engrandecimento, em detrimento do outro” (Campos 86). Há de se notar também uma série de transformações importantes na concepção musical por parte dos DJs e produtores.¹⁸

Outro traço distintivo dessa geração estaria em uma maior possibilidade de profissionalização do rapper, tanto em termos institucionais, ligado à dimensão política do movimento (nas eleições nacionais de 2008, cerca de trinta e seis candidaturas eram ligadas em alguma medida ao universo do hip hop. Em 2016, somaram-se vinte e nove candidaturas), quanto em termos comerciais, o que implica também em uma mudança na percepção *empresarial do rap*. O exemplo paradigmático aqui é, uma vez mais, Emicida, modelo clássico de *self-made man* periférico: começou sua carreira com um padrão de produção independente, vendendo a dois reais sua mixtape produzida artesanalmente em casa, até se tornar destaque da revista *Forbes Brasil* em 2014, como “um dentre os trinta empresários mais influentes do país com menos de 30 anos” (Dos Santos 269). Sua empresa, a Laboratório Fantasma, é atualmente a grande referência em termos de gestão de negócios no meio hip hop.

Esse *ethos* empresarial, que comparece em diversas de suas letras de Emicida,¹⁹ tem sido interpretado por intelectuais e artistas como uma das marcas distintivas dessa nova geração. Não tanto no que diz respeito a relação entre rap e mercado, que como

17 No início de sua carreira Emicida era convidado a participar de uma série de programas de entretenimento (como o programa do Ratinho) em que o destaque era dado a sua condição de exímio improvisador, sendo frequente as propostas de “desafios” entre ele e outros MC's, ou alguma dupla de repentistas, por exemplo.

18 Há ainda os que defendem que o rap brasileiro viveria uma “terceira onda”, marcada pela intensificação dos conflitos da geração anterior; pela ascensão das redes sociais como novo “espaço público”; a ampliação de temas e registros discursivos que tencionam a hegemonia de gênero do movimento; a ascensão nacional de vozes para além do tradicional eixo sudestino (marcadamente Rio-São Paulo); além da crescente hegemonia do funk e suas variantes como música pop periférica hegemônica.

19 “Agora nóiz têm carro, casa, comida/ E vai cantar que não dá pra vencer na vida/ Alegre meia dúzia, ideia repetida/ Como se tá melhor roubasse glória das história sofrida/ Não vou vencer às escondidas/ Por não aguentarem ver um preto bem, na corrida/ Mente de gente crescida, calo na mão da lida/ Meu avô fez o bolo, eu não vou dar uma mordida?” (Emicida, “E Agora?”).

bem lembra Daniela Vieira (Dos Santos) faz parte do hip hop desde seu surgimento, mas em relação as possibilidades de aprofundamento efetivo dessa relação, com a abertura política e comercial ao longo do período lulista. Felipe Choco (Campos) vai definir esse momento como sendo marcado por uma “estética da superação empreendedora”, que valoriza a percepção empresarial do rap enquanto negócio, com o desenvolvimento de formas próprias de distribuição, a criação de marcas de camisetas, bonés, o lançamento de livros e CDs, a organização dos próprios eventos e espetáculos, etc.

O risco óbvio nesse caso é a neutralização da radicalidade do discurso, com a passagem de um fenômeno artístico marcado pelo potencial transgressor para outro que celebra de forma acrítica as possibilidades abertas pelo mercado, cujo resultado seria uma visão progressista e ao mesmo tempo conformista da sociedade. De um gênero profundamente comprometido com as reformas sociais e crítico dos mecanismos de violência e morte do Estado, o rap passaria a ser visto como um sistema de legitimação do capital pela lógica meritocrática, aderindo de vez ao sistema que produziu o horror que se deseja superar.

Entretanto, é preciso que se reconheça que pensar o rap profissionalmente não significa aceitar passivamente a imposição de modelos hegemônicos que reduzem a criticidade do hip hop e neutralizam seu potencial transgressor. Ao contrário, pensar em possibilidades de profissionalização que possam garantir a sobrevivência material daqueles que produzem cultura e arte nas periferias sempre foi um dos aspectos emancipatórios do gênero. O dado fundamental aqui é o fortalecimento da música negra periférica não apenas enquanto arte, mas também enquanto negócio, de modo a evitar o destino comum a diversos artistas populares que morreram na miséria enquanto enriqueciam seus produtores. Ganhar dinheiro e, sobretudo, permanecer com ele por mais de uma geração, é apontado como uma questão decisiva não só para os rappers, mas também para a periferia, como forma de re-existir no interior do sistema – capitalista, não custa lembrar.²⁰ Finalmente, a integração do negro na sociedade de classes, que é uma pauta histórica do movimento negro desde os primórdios do pós-abolição.

Ou seja, não é possível tratar a temática do empreendedorismo como mera guinada acrítica do rap, como se as pautas do movimento emergissem de escolhas puramente teóricas. As discussões precisam estar em relação direta com o cotidiano periférico, para permanecerem dotadas de potencial emancipatório real. E é precisamente esse o caso do empreendedorismo negro – que não é um empreendedorismo qualquer – que se vincula a um só tempo aos 1) processos reais e concretos de transformação da periferia ao longo da era Lula (com suas taxas mais altas de crescimento econômico,

20 Uma postura em tudo diferente de certo posicionamento que somente reconhece potencial contestatório no pobre enquanto ele não está “corrompido” pelos valores do capital (como ironicamente adverte Criolo em “Sucrilhos”, “cientista social, Casas Bahia e tragédia/ gosta de favelado mais que Nutella”).

aumento do salário e do poder de compra, elevação do nível de emprego formal e redução das desigualdades sociais e regionais); 2) às mudanças nos modos de produção e consumo do próprio rap nacional rumo a um padrão de maior profissionalismo; e 3) às alterações no campo dos debates de esquerda, em particular no interior do movimento negro, com sua mudança de enfoque para uma perspectiva que celebra mais as vitórias dos descendentes de reis e rainhas do que as dores dos escravizados.

O discurso empreendedor não é, portanto, mero desvio ideológico dos rappers, mas fundamenta-se em uma nova rede de significados que progressivamente se torna o padrão hegemônico de organização social e subjetiva nas periferias brasileiras. Seguir nos parâmetros mais radicais dos anos 1990 implicaria na perda de capacidade de comunicação com o presente.

Comprometidos com os valores da periferia de um ponto de vista forjado internamente, a perspectiva do novo rap vê a melhora nas condições de vida da quebrada como uma conquista inquestionável, resultado de muita batalha, ainda que permeada por contradições. A questão não é a profissionalização do rap em si, mas as possibilidades de, por meio dela, levar toda a comunidade junto. A profissionalização passa a ser um problema, portanto, apenas quando as condições históricas que pareciam tornar possível um caminho de emancipação coletiva revelam ser uma miragem, fazendo do empreendedorismo negro apenas outra dentre tantas formas de gerenciamento da precariedade.

De todo modo, ao contrário de meramente adésista, a premissa pode ser explosiva caso atinja aquele ponto em que o sistema é incapaz de cumprir suas promessas de integração,²¹ o que faz com que a conquista de mercado apareça enquanto conflito em um terreno em que alguns são mais iguais do que outros. Para não ser engolido por este sistema, contudo, é importante que o rap se mantenha ligado aos valores que foram e são gestados junto à comunidade periférica. Apenas o compromisso ético radical com a periferia é capaz de evitar destinos trágicos já bem conhecidos. Caso o hip hop se converta em um espaço de formação de uma classe média negra empoderada e intelectualizada, com passe livre junto ao mercado e a tradição da MPB clássica, sem que haja a correspondente emancipação da periferia em seu conjunto, o rap perde tanto em potencial crítico quanto em poder emancipatório, correndo o risco de se tornar a médio prazo mais um gênero pop de pouca relevância.

21 Trata-se de uma adesão a lógica do consumo pautada antes pela insubordinação radical do que pela alienação, tal como identificado por Rosana Pinheiro Machado (Pinheiro-Machado y Scalco) ao analisar o fenômeno dos *rolezinhos*. Um consumo marcado pela precarização geral das condições de vida e pelo realismo bem ciente das “regras do jogo”. Não se trata do consumo alienado e deslumbrado dos signos de poder, pelo mero status, pois esses sujeitos sabem do racismo e da descontinuidade permanente (ninguém acha que ficou branco porque usa Nike) que faz com que preto e dinheiro sejam palavras rivais. E não se trata também da adesão irrestrita a chantagem paternalista dos grupos no poder (que afirma que para que se mantenha o acesso ao consumo, é preciso votar eternamente no mesmo projeto de poder), porque os sujeitos reconhecem como direito conquistado pela própria comunidade, e não da benfeitoria de grupos no poder – tanto é que o PT perdeu as eleições quando seu sistema azedou. Aonde a classe média intelectualizada enxerga sujeitos que se conformam, a periferia encontra formas de sobrevivência e uma apropriação debochada dos signos de poder. É o oposto do sujeito alienado clássico satisfeito com aquilo que lhe é dado. Um consumo insubordinado daquilo que sabe não lhe pertencer de fato, mas que deveria ser, por direito.

Isso porque o potencial verdadeiramente subversivo do gênero nunca esteve na formação de uma cena de rappers com uma visão de mundo complexa, radical, progressista em grande medida. Esse movimento é fundamental, mas faz parte de um outro, que consiste no poder de penetração desse conhecimento junto à coletividade, que se politiza no processo. Os rappers mais importantes do país nunca se apresentam como porta-vozes ou modelos para a periferia, mas incorporavam as demandas da comunidade em suas canções de forma radical, para serem pensadas coletivamente. Esse é o ponto verdadeiramente revolucionário do rap: a participação ativa da periferia na construção de um conjunto de valores de caráter emancipatório. Só a rua pode garantir o potencial subversivo do rap. E “a rua é nóiz”.²²

Referências

- Alves, José Cláudio Souza. *Dos barões ao extermínio: uma história de violência na Baixada Fluminense*. Duque de Caxias, APPH-CLIO, 2003.
- Arantes, Paulo. *Sentimento da Dialética*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- Badiou, Alain. *A hipótese comunista*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2015.
- Balsemão, Rafael. “Hoje a luta das pessoas é individual. Não vejo mais a luta de classes”, afirma Mano Brown”. *GauchaZH*, 1 feb. 2018, <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2018/02/hoje-a-luta-das-pessoas-e-individual-nao-vejo-mais-luta-de-classes-afirma-mano-brown-cjd4ro6d7064k01kexrlfigt4.html>. Visitado 16 de agosto de 2021.
- Bosco, Francisco. *A vítima tem sempre razão?*. Rio de Janeiro, Editora Todavia, 2017.
- Bragança, Juliana da Silva. *Preso na Gaiola: A Criminalização do Funk Carioca nas Páginas do Jornal do Brasil (1990-1999)*. Curitiba, Appris Editora, 2020.
- Campos, Felipe Oliveira. *Cultura, Espaço e Política: um estudo da Batalha da Matrix de São Bernardo do Campo*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2019.
- Chiri, Endrigo. “Mano Brown: Eu questiono porque não basta ser”. *Revista Cult: Dossiê 25 anos de Racionais MCs*, n.º 192, 22 jul. 2014, <https://revistacult.uol.com.br/home/mano-brown-entrevista/>. Visitado 16 de agosto de 2021.
- Criolo. “Sucrilhos”. *Nó na Orelha*. Oloko Records, 2011.
- D’Andrea, Tiaraju Pablo. *A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.
- Deister, Jaqueline. “Dos grupos de extermínio à política institucional: entenda trajetória das milícias”. *Brasil de Fato*, 06 mayo 2020, <https://www.brasildefato.com.br/2020/05/06/dos-grupos-de-extermínio-a-política-institucional-entenda-trajetoria-das-milicias>. Visitado 16 de agosto de 2021.

22 Verso da canção “Triunfo”, de Emicida.

- Dos Santos, Daniela Vieira. “Sonho Brasileiro: Emicida e o novo lugar social do rap”. *Revista Nava*, vol. 4, n.º 1/2, 2019, pp. 265-277, <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32093>. Visitado 16 de agosto de 2021.
- Emicida. “Triunfo”. *Pra Quem Já Mordeu um Cachorro por Comida, até que Eu Cheguei Longe...* Laboratório Fantasma, 2009, www.emicida.com/discografia/praque-quem-ja-mordeu-um-cachorro-por-comida-ate-que-eu-cheguei-longe-2009/. Visitado 16 de agosto de 2021
- . “E Agora?”. *Emicídio*. Laboratório Fantasma, 2010, <https://www.emicida.com/discografia/emicidio-2010/>. Visitado 16 de agosto de 2021.
- Facção Central. *A marcha fúnebre prossegue*. 1 dasul Fonográfica, 2001.
- . *Direto do campo de extermínio*. Sky Blue, 2003.
- . *O espetáculo do circo dos horrores*. Sky Blue, 2006.
- Garcia, Walter. “Elementos para a crítica da estética do Racionais MC’s (1990-2006)”. *Ideias*, vol. 4, n.º 2, 2013, pp. 81-110, <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649382>. Visitado 16 de agosto de 2021.
- Hollanda, Chico Buarque de. “O tempo e o artista: a canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico”. *Folha de São Paulo*, 26 dic. 2004, <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm>. Visitado 16 de agosto de 2021.
- Macedo, Marcio. “Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013)”. *Pluralidade Urbana em São Paulo: Vulnerabilidade, Marginalidade, Ativismos*, Orgs. Lúcio Kowarick y Heitor Frúgoli Jr. São Paulo, Editora 34 / FAPESP, 2016, pp. 23-54.
- Napolitano, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- . *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo, Intermeios, 2017.
- Nobre, Marcos. “O fim da polarização”. *Revista Piauí*, vol. 51, 2010, pp. 133-149, <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-fim-da-polarizacao/>. Visitado 16 de agosto de 2021.
- Oliveira, Acauam Silvério de. “O fim da canção? Racionais MC’s como efeito colateral do sistema cancional brasileiro”. Tesis para optar al grado de Doutor em Letras, Universidade de São Paulo, 2015.
- . “O evangelho marginal dos Racionais MC’s”. *Sobrevivendo no Inferno*. Racionais MC’s. São Paulo, Companhia das Letras, 2018, pp. 19-41.
- Oliveira, Francisco de. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo, Boitempo, 2003.
- Pinheiro-Machado, Rosana y Lucia Mury Scalco. “Rolezinhos: marcas, consumo e segregação no Brasil”. *Revista Estudos Culturais*, n.º 1, 2014, <https://www.revistas.usp.br/revistaec/article/view/98372>. Visitado 16 de agosto de 2021.
- Racionais MC’s. “Pânico na Zona Sul”. *Holocausto Urbano*. Zimbabwe Records, 1990.
- . *Sobrevivendo no Inferno*. Cosa Nostra, 1997.

- Rocha, João César de Castro. “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: ‘a dialética da marginalidade’”. *Revista de Pós-graduação em Letras*, n.º 32, 2004, pp. 23-70, <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909/7330>. Visitado 16 de agosto de 2021.
- Sandroni, Carlos. “Adeus à MPB”. *Decantando a república – Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Orgs. Berenice Cavalcante, Heloisa Starling y José Eisenberg. vol. 1. Rio de Janeiro/São Paulo, Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. x-y.
- Schwarz, Roberto. “Fim de Século”. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 155-162.
- . *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.
- Soares, Elza. *A mulher do fim do mundo*. Circus/Natura Musical, 2015.
- Tatit, Luís. *O Século da Canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.
- Teperman, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- Tom Zé. *Estudando o samba*. Continental, 1976.
- . *Estudando o pagode*. Trama Records, 2005.
- . *Estudando a bossa*. Biscoito fino, 2008.
- Veloso, Caetano. “Conferência no MAM”. *TERESA - Revista de Literatura Brasileira*, n.º 4/5, 2004, pp. 307-329, <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116390>. Visitado 16 de agosto de 2021.
- . *Cê*. Universal Music, 2006.
- . *Zii e Zie*. Universal Music, 2009.
- . *Abraço*. Universal Music, 2012.
- . *Verdade tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.