

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

GABRIEL PASSOLD

**SAMPLERS, VIDEOCLIPES E LETRAS:
UM DEBATE SOBRE POSSIBILIDADES DE ABORDAGEM COM MÚSICAS DE
RAP NA UNIVERSIDADE**

UBERLÂNDIA

2017

GABRIEL PASSOLD

**SAMPLERS, VIDEOCLIPES E LETRAS: UM DEBATE SOBRE POSSIBILIDADES
DE ABORDAGEM COM MÚSICAS DE RAP NA UNIVERSIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. André Fabiano Voigt.

UBERLÂNDIA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P289s
2017 Passold, Gabriel, 1985-
 Samplers, videoclipes e letras : um debate sobre possibilidades de
 abordagem com músicas de rap na universidade / Gabriel Passold. -
 2017.
 129 f. : il.

 Orientador: André Fabiano Voigt.
 Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-Graduação em História.
 Inclui bibliografia.

 1. História - Teses. 2. História social - Teses. 3. Música e história -
 Teses. 4. Rap (Música) - Teses. I. Voigt, André Fabiano. II.
 Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
 História. III. Título.

CDU: 930

**SAMPLERS, VIDEOCLIPES E LETRAS: UM DEBATE SOBRE POSSIBILIDADES
DE ABORDAGEM COM MÚSICAS DE RAP NA UNIVERSIDADE**

Dissertação aprovada para obtenção do título de
Mestre no Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal de Uberlândia
(MG) pela banca examinadora formada por:

Uberlândia, 16 de fevereiro de 2017.

Prof. Dr. André Fabiano Voigt, UFU/MG

Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia, UFU/MG

Prof. Dr. Fábio Adriano Hering, UFOP/MG

Agradecimentos

Ainda que na maioria das vezes as palavras falhem em sua tarefa de representar sentimentos, as utilizo para lembrar de algumas pessoas que participaram desta trajetória.

Ao Prof. André Voigt, pela orientação desta pesquisa que possibilitou a transformação de um projeto um tanto vago numa dissertação em história, mas também pelas conversas e parceria ao longo de todas as etapas do trajeto.

Aos integrantes da banca de defesa, os Professores Fábio Hering e Silvano Baia, pela leitura e recomendações ao texto da dissertação.

Aos membros da banca de qualificação, Prof. Silvano Baia, Prof. Sérgio Moraes, pelas importantes contribuições para os rumos finais do texto.

Aos amigos, pela parceria nesta caminhada.

A meu pai, Jaime, minha mãe, Karin, e minha irmã, Camila, por todo o apoio.

À Sara, minha companheira, e ao meu filho, Pedro, que caminharam por todas as etapas deste trabalho, e que dividem comigo os seus passos nesta longa, tortuosa, e divertida caminhada da vida.

Sou muito grato a todos vocês.

*“Mas quem vai acreditar, no meu depoimento,
dia três de outubro, diário de um detento”*

(Racionais Mc's, 1997)

Resumo

Esta pesquisa tem por objetivo debater a abordagem de músicas de rap na universidade, analisando conceitos e princípios utilizados em alguns trabalhos que abordam os elementos das letras, imagens dos videoclipes e samplers, mais das vezes enquanto representação, assim como algumas das implicações desse procedimento, como a valorização das letras das músicas e o relevo dado ao papel do artista engajado para uma possível emancipação das ideologias da dominação, em detrimento de artistas e/ou obras não ajustadas a tais conceitos e princípios teórico-metodológicos. Por outro lado, em nossa abordagem das rimas, samplers e no caso dos videoclipes de música, das imagens, partimos do pressuposto de que a música não é necessariamente a representação de algo, mas antes, é formada por um tecido estético com múltiplas possibilidades interpretativas. Dessa forma, a pesquisa procura mostrar algumas consequências da interpretação do rap pela lógica representativa, como a constituição de uma espécie de senso comum fundamentando em algumas hierarquias sociológicas e políticas tomadas de antemão, assim como discutir sobre outras possibilidades de pensar a relação entre música, história e política, como por exemplo, por um senso comunitário traçado no interior das expressões estéticas.

Palavras-chave: rap, sampler, videoclipe, letra, política.

Abstract

This research aims to discuss the approach of rap music in the university, analyzing concepts and principles used in some works that deal with the elements of lyrics, images of video clips and samplers, more often as representation, as well as some of the implications of this procedure, such as the valorization of the lyrics of the songs and the importance given to the role of the artist engaged in a possible emancipation of the ideologies of domination, in detriment of artists and / or works not adjusted to such concepts and theoretical-methodological principles. On the other hand, in our approach on rhyming, samplers, and in the case of music video clips, the images, we start from the assumption that music is not necessarily the representation of something but rather is formed by an aesthetic fabric with multiple interpretative possibilities. In this way, the research attempts to show some consequences of the interpretation of rap by the representative logic, such as the constitution of a kind of common sense based on some sociological and political hierarchies taken beforehand, as well as discussing other possibilities of thinking about the relationship between music, history and politics, as for example, by a community sense traced within aesthetic expressions.

Keywords: rap, sampler, music video, lyrics, politics.

Sumário

Introdução	8
1 Música, história e política: um debate sobre representação, engajamento e possibilidades com algumas letras de rap	17
1.1 Rap e representação: o <i>Diário de um Detento</i>	17
1.2 Uma interpretação acadêmica: o rap “engajado”	25
1.2.1 O critério ideológico na abordagem da música brasileira: uma tradição?	37
1.3 Rap e senso comunitário: uma perspectiva desterritorializada	43
1.3.1 Subjetivações políticas <i>versus</i> lógica policial	48
2 Músicas de rap: <i>samplers</i> e simulacros	53
2.1 O som e a música: entre Stockhausen e o <i>sampler</i>	55
2.1.1 Live instrument <i>versus</i> sample-based hip-hop?	56
2.2 A abordagem de aspectos sonoro-musicais do rap em algumas pesquisas	59
2.3 O <i>sampler</i> na perspectiva dos simulacros	64
2.3.1 O rap e as novas configurações do sensível	71
2.3.2 A desconexão entre tempo e espaço no <i>sampler</i>	76
3 Videoclipes e rap: aspectos visuais e sonoros das expressões estéticas	80
3.1 Expressões estéticas em quebra com a representação: do discurso aos efeitos	81
3.1.1 O esvanecimento da fronteira entre a arte e a vida	90
3.2 Videoclipe e rap: uma questão de possibilidades	98
3.2.1 O poder dos sons	100
3.2.2 Cenários, figurinos e proletariados	107
Considerações finais	115
Referências	121

Introdução

Nossa pesquisa percorreu dois caminhos para conhecer as músicas de rap: de um lado, das suas expressões tomadas como objeto de pesquisa exclusivamente acadêmico; do outro, a partir de uma experiência com algumas letras, *samplers*¹ e videocliques, ou seja, elementos dessa expressão estética musical. No segundo caso, portanto, temos uma perspectiva onde se confundem o espectador e o pesquisador.

Devido à amplitude do universo das músicas de rap/hip-hop, mas também do volume de pesquisas universitárias com o tema, confrontamo-nos com uma questão metodológica: a delimitação das músicas e trabalhos abordados nesta dissertação. A princípio, um levantamento no Banco de Teses e Dissertações da CAPES, dos registros com os termos rap e hip-hop, resultou em cerca de 302 pesquisas de mestrado e doutorado, divididos entre 36 grandes áreas do conhecimento² e 69 instituições de ensino superior (em 21 unidades federativas brasileiras, cerca de metade no eixo Rio-São Paulo). Destas, aproximadamente 123 pesquisas são especificamente com o tema rap. Isso não significa que esse é o número de pesquisas que abordam o tema, pois em outros momentos o termo utilizado para se referir às músicas é hip-hop³.

Nosso objetivo não é analisar esse amplo referencial bibliográfico, mas debater algumas *possibilidades* de abordagem, ao mesmo tempo em que analisamos elementos empíricos das músicas.

Do universo acadêmico, analisamos, ainda que brevemente, dezesseis trabalhos: doze entre teses e dissertações do Banco da CAPES (três em Sociologia, duas em História e em Literatura, uma em Antropologia, assim como em Linguística, Estudos de Linguagem, Comunicação Social e Música), um artigo e ainda três pesquisas fora do âmbito universitário nacional. É importante destacar que este corpo de trabalhos não é representativo da totalidade

¹ *Sampler* é a utilização de uma música ou trechos dela, como um *riff*, uma batida, uma rima, etc., numa nova composição, permitindo ainda alterar quaisquer qualidades daquele trecho no processo de criação. Trata-se de técnica de composição musical bastante comum em músicas de rap.

² São 81 áreas, de fato, mas preferimos agrupá-las em grupos maiores, nessa perspectiva: as pesquisas em Letras, por exemplo, correspondem, a 19 áreas do banco (Linguística, Literatura, Estudos da Linguagem, Letras e Linguística, Língua Portuguesa, etc.). Procedemos assim com as áreas da Educação, Psicologia, Antropologia, Comunicação, Sociologia e Artes. Disponível em: <<http://capesdw.capes.gov.br/banco-teses/#/>>.

³ O termo Hip-Hop refere-se ao amplo movimento artístico formado pelo Grafiteiro e o B. Boy – que se manifestam através das artes plásticas e da expressão corporal – e pelo DJ e MC, que são os responsáveis pelo rap, que é a música desse movimento. Essa é a definição, por exemplo, de Toni C. (2012). Todavia, os próprios artistas podem se referir as suas músicas em termos de rap ou hip-hop. Utilizaremos preferencialmente o termo rap, pois refere-se sempre à expressão musical, ao contrário do hip-hop, que tem um caráter mais geral, referente a qualquer outro aspecto do movimento.

bibliográfica sobre o tema, mas consiste somente em algumas possibilidades de abordagem com o rap na universidade, as quais nos propomos discutir alguns aspectos.

As músicas analisadas também não são representativas do “universo” rap, de maneira que fizemos uma breve análise de alguns destes exemplos – entre músicas que já foram tomadas como objeto em pesquisas e outras que não o foram – com o objetivo de discutir alguns dos critérios utilizados em algumas pesquisas até o momento, assim como de debater sobre outras possibilidades de abordagem com o rap. Tendo isto em vista, as análises específicas destes trabalhos e destas músicas, em conjunto com algumas referências teóricas, acarretaram nas problematizações percorridas ao longo do presente trabalho de pesquisa.

Quanto ao rap tomado como objeto nas pesquisas, uma perspectiva de abordagem é discutida de maneira mais específica: a de um rap interpretado a partir de uma ideia de que suas músicas “representariam” determinada realidade (da periferia), assim como seus artistas um grupo social (os excluídos). Um dos nossos objetivos é debater sobre alguns desdobramentos desta perspectiva.

Por exemplo, essa é a perspectiva da dissertação em História de Roberto Camargos de Oliveira, *Música e política: percepções da vida social brasileira no rap* (2011), que numa ampla pesquisa documental, entre “canções, entrevistas, depoimentos, manifestos, cartazes”, procura identificar, por meio das ações, músicas e comportamentos ligados ao rap, a construção “de uma atitude engajada, de um posicionamento crítico e de uma postura de protesto”, que na interpretação do autor, consolidaram “*representações*” fundamentais na sua recepção, responsáveis pela criação de “valores que se constituíram em balizas para a sua produção”. A partir da documentação encontrada, segundo o autor, foi possível identificar em diversos artistas de rap a entrega à uma tarefa específica: “legitimar suas produções como expressão de atitudes críticas, atreladas a experiências, valores e posicionamentos *ideológicos* que foram logo tomados como instrumentos de formação de opinião” (OLIVEIRA, 2011, P. 63, grifo nosso).

Outras pesquisas que em alguma medida compartilham desta perspectiva e que serão discutidas são a tese em Sociologia de Rogério de Souza Silva, *A periferia pede passagem: Trajetória social e intelectual de Mano Brown* (2012), em que o autor circunscreve o *rapper* dos Racionais MC’s como modelo nessa perspectiva ideológica “engajada”; o artigo de Arnaldo Contier, *O rap brasileiro e os Racionais MC’s* (2005), em que o autor, a partir de uma interpretação da obra do mesmo grupo, estende ao rap à ideia de “um amplo movimento global que procura ‘falar’ pelos excluídos sociais” (CONTIER, 2005); e a tese em Literatura, *Rap: Ritmo e poesia: Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro* (2011), em que Volnei José Righi aponta o rap numa dicotomia ideológica (esquerda *versus* direita), onde

o primeiro é identificado como o próprio “rap atual” em contrapartida aos formatos comerciais identificados pelo autor no segundo caso (RIGHI, 2011, p. 318-319).

Outra perspectiva que compõe o debate é a da concepção das músicas do rap como expressões “pós-modernas”. Em *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular* (1998), Richard Shusterman, por exemplo, concebe o rap, como “uma arte popular pós-moderna”, fundamentado em características como, “a tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única”, “o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno” (SHUSTERMAN, 1998, P. 144-5). Essa concepção do rap num enquadramento “pós-moderno”⁴ é também compartilhada por Righi (2011). Oliveira (2011), por sua vez, compartilha a ideia de que no rap é mais apropriado falar em “apropriação” do que em “criação” musical. Essas questões também serão debatidas neste trabalho.

Trata-se de discutir os critérios que permitem conceber o rap, por exemplo, como a representação de um *espaço* (a “periferia”) (SILVA, 2011, p. 80), assim como de um *tempo* específico (a época da “hegemonia neoliberal”) (OLIVEIRA, 2011, p. 5), assim como algumas implicações de seu enquadramento como “arte popular pós-moderna” (SHUSTERMAN, 1998), ao mesmo tempo em que analisamos empiricamente alguns elementos da própria historicidade das expressões estéticas, como os *samplers*, videoclipes, e letras.

Em linhas gerais, a partir de critérios fundamentalmente discursivos, algumas pesquisas interpretam raps de grupos/artistas como os Racionais MC’s, Sabotage, entre outros, basicamente a partir de uma postura ideológica “engajada”, em que estes, principalmente por meio das letras de suas músicas e comportamentos, incitariam a tomada de consciência sobre as relações de dominação a qual estariam sujeitos a maioria dos seus ouvintes, oriundos das regiões periféricas das cidades brasileiras.

Há também algumas pesquisas abordadas que tomam para análise outros elementos estéticos que não necessariamente as letras, como é o caso da dissertação em Linguística de Marcelo Costa Segreto, *A linguagem cancional do rap*, (2015), em que o autor analisa a relação entre melodia e letra, além dos *samplers* em algumas músicas de rap, e da dissertação em música de Gustavo Souza Marques, *O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no Duelo de Mcs* (2013), em que o autor aborda os *samplers* de forma mais aprofundada.

⁴ É também a perspectiva de Eugenia Francisca de Souza em *A poética híbrida da pós-modernidade nos RAPs de GOG: poeta periferia* (2003).

Além disso, as pesquisas de Carla Maria Camargos Mendonça, *Moda e estilo de vida no videoclipe de rap* (2004), de Raphael de Moraes Trajano, *Hip hop – sujeito e(m) movimento: Análise discursiva da imbricação entre as materialidades linguística, imagética e musical em um videoclipe publicado no Youtube.com* (2016) e de Carla Cristiane Mello, *Vozes do Carandiru: o rap de cárcere e os estigmas sociais* (2015), abordam os videoclipes de algumas músicas de rap.

Estas e algumas outras pesquisas serão brevemente abordadas em nosso debate, que propõe ainda discutir outras possibilidades de abordagem com as músicas de rap, como numa perspectiva de expressividades estéticas criadoras de “outros espaços”⁵, assim como de outras relações com o tempo e com os espectadores – que não tão somente por meio de critérios abalizados em alguma medida numa “lógica representativa”, como é o caso da maior parte dos trabalhos analisados.

Para essa tarefa, uma referência que discute o uso, por pesquisadores, desta lógica, e que incluímos no debate, é Jacques Rancière, que em vários textos, como *A partilha do sensível* (2005), sugere as formas de identificação e percepção artística no interior de três regimes, ou lógicas: a ética, a representativa e a estética (RANCIÈRE, 2005, p. 27-44). O regime “representativo”, em linhas gerais, é o modo pelo qual se compreende a arte por meio de critérios fundamentados em alguma medida na noção de *mimesis*, elaborada por Aristóteles na *Poética* (2011). O conceito de *mimesis* submete as relações de semelhança da arte a um constrangimento que coloca a ordenação narrativa da trama como norteadora do que é visível e pensável na obra, assim como estabelece uma relação regulada entre formas de fazer (*poíesis*) e a produção de efeitos no espectador (*aisthesis*), conforme uma classificação de gêneros adaptados aos diferentes efeitos a serem produzidos nos espectadores (tragédia, comédia, epopeia, etc.).

Se a discussão realizada por Rancière pode compor nosso debate é porque a perspectiva de alguns pesquisadores acadêmicos que analisam as relações de semelhança do rap parece caminhar por meio de uma lógica representativa. A questão é que, ao contrário do caso de Aristóteles, suas análises ultrapassam a relação outrora estável entre pensamento e linguagem, e por mais que empreguem essa lógica em suas interpretações, ela se faz no limite da possibilidade de uso das representações, na medida em que usam elementos exteriores à representação para caracterizar o significado da arte (época, contexto sócio-histórico de produção/recepção, biografia do autor, caracterização do lugar de fala, etc.), caindo na

⁵ São as *heterotopias*, espécies de *utopias* que se realizam. Quanto ao uso deste termo, inspiramo-nos em: Michel Foucault, *Outros Espaços* (2009) e Jacques Rancière no texto *A partilha do sensível* (2005).

instabilidade entre o empírico e o transcendental, coincidente com o que Rancière (2005) sugere como uma outra lógica: *o regime estético das artes*.

Essa instabilidade é discutida também por Michel Foucault, outra referência incluída no debate. Em *As palavras e as coisas* (2007), Foucault remete a instabilidade entre o empírico e o transcendental ao aparecimento do “ser da linguagem”, ou seja, a linguagem, em meados do período que se convencionou chamar “moderno”, passa a ter “leis internas de funcionamento”, além de uma cronologia que “se desenvolve segundo um tempo que decorre primeiramente da sua coerência singular” (FOUCAULT, 2007, p. 508-509). Se antes desse “aparecimento”, que contribui para o fim do pensamento clássico, era possível, por uma “lógica representativa”, conceber uma relação entre palavras e as coisas de forma linear, uma mudança radical na concepção de história por volta do final do século XVIII, no interior de uma ruptura ocorrida em nossa *epistémê*, possibilitou conceber o ser humano e as coisas que o rodeiam, não mais apenas em sua História, mas, “porque fala, trabalha e vive, acha-se ele, em seu ser próprio, todo imbricado em *histórias* que não lhe são nem subordinadas nem homogêneas”. Dessa forma, na concepção da história “pela fragmentação do espaço onde se estendia continuamente o saber clássico, pelo enredamento de cada domínio assim liberado sobre seu próprio devir” (FOUCAULT, 2007, P. 510, grifo nosso), é pertinente discutir quanto ao uso da noção de *mimesis* dentro de uma “lógica representativa”,⁶ que concebe as palavras ligadas às coisas, como é o caso de algumas pesquisas que tomam o rap como objeto de suas pesquisas.

Além das pesquisas com o rap e outras referências – que fornecem os elementos para um debate sobre as possibilidades de abordagem do pesquisador com uma expressão estética como o rap – é indispensável a experiência de ouvir músicas e assistir videocliques de artistas/grupos como Racionais MC’s, Patrick LP, Felipe, Criolo, Sabotage, Cone Crew Diretoria, Facção Central, Marcelo D2, Emicida, Karol Conka, Detentos do Rap, etc⁷.

Nossa relação com as músicas é inspirada em alguma medida no sentido do que Rancière escreve sobre a sua relação com um campo artístico em que realiza pesquisas: o *cinema*. É a reivindicação de uma relação de *amadorismo*, ou seja, de uma posição que tem por pressuposto a recusa da autoridade dos especialistas, “sempre a reexaminar o modo como as fronteiras entre suas áreas se traçam na encruzilhada das experiências e dos saberes”. Essa posição presume

⁶ Utilizamos esse termo para discutir sobre algumas pesquisas que interpretam o significado das músicas de rap (principalmente a partir do conteúdo das letras, mas também das imagens dos videocliques e do uso de *samplers*), como signos passíveis de serem de alguma maneira “traduzidos” pelo pesquisador acadêmico.

⁷ Trata-se de uma relação de horizontalidade, ou seja, as pesquisas acadêmicas, as expressões estéticas, assim como qualquer outra referência utilizada no trabalho compartilham o mesmo horizonte analítico. Nessa perspectiva, ambas as constam no fim do trabalho, enquanto “Referências”, sem qualquer tipo de separação.

que, seja com o cinema ou com a música, “cada um se pode permitir traçar, entre este ou aquele ponto dessa topografia, um itinerário próprio, peculiar” (RANCIÈRE, 2012a, p. 16). Portanto, é uma relação que parte do pressuposto de que, a qualquer instante, há um artista/espectador reinventando maneiras de compor relações entre espaço e tempo – como por exemplo, no rap – que corresponde à expressão estética que combina elementos como o ritmo e a poesia.

Ao tomarmos o rap em sua própria historicidade (letras, videocliques e *samplers*) e como objeto de pesquisa em algumas pesquisas universitárias, é possível discutir as possibilidades de relação entre música, história e política em uma crítica sobretudo ao uso de critérios *representativos* em algumas pesquisas que versam sobre o tema na universidade.

A princípio, nossa abordagem divide-se em três momentos. No primeiro capítulo, *Música, história e política: um debate sobre representação, engajamento e possibilidades com algumas letras de rap*, analisaremos a utilização das letras de músicas de rap em algumas pesquisas, com conceitos e princípios utilizados, por exemplo, na ideia de *representação* da letra da música *Diário de um detento*, dos Racionais MC's (1997). Alguns autores, como Oliveira, Contier, Righi, além de Anderson da Costa e Silva Grecco, compreendem a música como discurso que representaria a realidade social dos contextos específicos de produção das obras, nesse caso, o “massacre do Carandiru” ou o próprio sistema carcerário brasileiro, assim como interpretam o próprio grupo na perspectiva de “engajamento” para uma possível emancipação das ideologias da dominação, em detrimento de artistas e/ou obras não ajustados a tais conceitos e princípios teórico-metodológicos. Confrontaremos a interpretação da música nestas pesquisas com a própria letra do *Diário* – assim como de algumas letras de outras músicas do grupo, mas também de outros artistas – com o objetivo de discutir acerca do objeto acadêmico “rap” tomado pelo critério da representação. Na medida em que avançamos no debate, confrontaremos esse critério com outra possibilidade de abordagem, numa perspectiva estética justamente em ruptura com aquela lógica. É importante destacar que não se trata de uma discussão em torno da interpretação do rap, mas de decorrências da retomada do significado das músicas em sua função discursiva/representativa, como a não consideração da própria historicidade da linguagem e o recurso a uma hierarquia *sociológica* das atitudes e das representações sociais que se sobrepõe, como critério interpretativo, ao próprio trabalho

artístico. Após a discussão dessa primeira parte, o objetivo é fazer uma constatação importante para a sequência do trabalho: as letras de rap são uma parte da criação musical, e nesta, não há a proeminência de um conteúdo significante ante aos outros aspectos, como a própria sonoridade das palavras na formação das rimas. Pois, ao contrário de um imperativo significante pressuposto na interpretação das letras de rap por uma “lógica representativa”, supomos que seja possível compreender as suas palavras num *estado estético*, ou seja, no prevalecimento daquele “ser da linguagem” que implica uma distância insolúvel entre palavras e coisas.

Após esse debate em torno das letras, entendemos que o caminho para o segundo capítulo, *Músicas de rap: samplers e simulacros*, esteja preparado. Se não compreendemos mais as palavras do rap a partir de uma necessidade, elas seguem livres para formar uma rima ou mesmo para serem interpretadas em quaisquer outros sentidos, que não necessariamente aqueles identificados por boa parte da comunidade acadêmica. Nesse capítulo, com a inserção no debate, de um elemento musical como o *sampler*, temos o objetivo de fazer outra constatação: entre os diversos elementos musicais, como um timbre, um *riff*, uma batida e as palavras que ouvimos nas letras, não há uma hierarquia, e estas podem inclusive estar em segundo plano em relação a qualquer outro elemento, pois, no rap – assim como em qualquer *música*, para seus espectadores/artistas – pode prevalecer qualquer elemento estético sobre a necessidade de significar. Portanto, a partir desse segundo momento, procuramos debater questões pouco discutidas no âmbito universitário que, por sua vez, têm dado pouca atenção – além das letras, aos diversos aspectos *musicais*, como a técnica de composição com base no *sampler*, presente em grande parte do que se produz no âmbito das músicas de rap. Através de uma discussão que tem como fio condutor essa técnica, problematizamos, sobretudo, além da suposta hierarquia *sociológica* entre o trabalho acadêmico e o artístico, a diferença de grau entre o *conceitual* e o *estético* que estabelece a proeminência das letras sobre qualquer outro aspecto das músicas. Nosso objetivo é discutir sobre as possibilidades *estéticas* e também *políticas* nas produções musicais, em contrapartida a uma orientação em analisar o rap a partir de um suposto discurso, fundamentado na capacidade significativa das letras e no estabelecimento de enquadramentos, que por exemplo, distinguem-no entre ideologias “de esquerda” e “de direita”, entre música para “ouvir” e para “pensar”. Para o debate, obtivemos inspiração em alguns aspectos discutidos por Gilles Deleuze em seus livros: *Diferença e repetição* (1988) e *Lógica do Sentido* (2007), onde o autor faz uma abordagem crítica às ideias de *representação* e de *simulacro* como norteadoras das relações de identidade e diferença. O autor sugere, na distinção criada entre original e cópia, o resquício de uma espécie de “platonismo”, que estabelecia uma hierarquização entre as coisas e os simulacros. Valemo-nos destas ideias de Deleuze em

convergência ao conceito de *regime estético*, da obra de Rancière, por entender que ambos – cada um à sua maneira – estabelecem uma crítica à ideia de representação como conceito-chave para compreender as questões de semelhança, aplicadas neste caso, ao rap. A partir disso, uma questão discutida nesse capítulo é a concepção do *sampler*, empregado nas músicas, enquanto um mero plágio e/ou imitação da música “original” – como por exemplo, na perspectiva de Shusterman (1998), numa “crise da arte” na “pós-modernidade”. Pois, por outro lado, o rap composto com base no *sampler*, é uma recriação autônoma dos sons, das palavras e dos ritmos, desvinculados da necessidade de “representar” a música original.

Finalmente, na última parte do trabalho, *Videoclipes e rap: aspectos visuais e sonoros das expressões estéticas*, tendo como base a discussão realizada nos dois capítulos anteriores, abordaremos uma expressão artística relativamente nova, que consiste na coadunação desses elementos sonoros, como a letra e o *sampler*, com pelo menos mais um elemento que forma o tecido estético de uma expressão como o rap: o aspecto *visual*, presente nos videoclipes das músicas, que, assim como no caso do *sampler*, não possuem correspondência significativa em pesquisas acadêmicas brasileiras, sobretudo na área de História. Com o objetivo de ultrapassar a ideia do rap como “representação”, tomamos os elementos visuais em conjunto com as letras e com outros sons produzidos na música, o que possibilita relacionar todos esses aspectos conjuntamente e pensar o rap numa perspectiva de quebra da representação. Além das referências já agregadas ao debate, neste capítulo teremos uma específica sobre os videoclipes: Carol Vernallis, que em *Experiencing music vídeo* (2004), sugere que os videoclipes, em sua maioria, trabalham com “múltiplos sentidos de tempo e espaço”, o que não significa que nos deixam “perdidos” – pois ainda assim é possível que imagem, música e letra entrem em relação “de uma maneira que sentimos que somos levados a um lugar especial” (VERNALLIS, 2004, p. 16-98, tradução nossa), mesmo que não possamos determinar qual é necessariamente esse lugar. Além desses espaços, o videoclipe pode contribuir para pensarmos a relação com tempo. A autora sugere que, nessa coadunação de elementos que consistem os videoclipes, “o sentido do tempo” entre as criações musicais, das letras e da imagem “é sempre mais indefinido do que exato”, de qualquer maneira, nunca é definitivo, pois “cada meio pode sugerir diferentes tipos de tempo, e cada um pode minar ou colocar em questão a temporalidade do outro meio” (VERNALLIS, 2004, p. 13-14, tradução nossa). Isso ocorre porque nenhum meio tem o domínio sobre os outros, e assim como na música, um determinado significante da letra não predomina sobre as outras possibilidades interpretativas, e as letras também não se sobressaem necessariamente sobre outros aspectos musicais – como as batidas, os timbres de instrumentos ou mesmo as imagens do videoclipe. Portanto, em conjunto com os outros aspectos das músicas,

entendemos que o videoclipe contribui para pensarmos as expressões estéticas em outras possibilidades que não somente pela “lógica representativa”.

Portanto, nossa trajetória parte de uma leitura e análise crítica de algumas pesquisas que tomam o rap/hip hop como objeto, para na segunda e terceira partes analisarmos o *sampler* e o videoclipe, aspectos geralmente subvalorizados nas pesquisas acadêmicas com o tema. Destacamos que o debate é no âmbito da *contradição* inerente ao uso da lógica representativa, correspondente a um suposto senso comum em algumas análises a respeito do papel do rap no cenário nacional contemporâneo e em torno das múltiplas possibilidades de subjetivações políticas, a partir da experiência com músicas e videoclipes.

1. Música, história e política: um debate sobre representação, engajamento e possibilidades com algumas letras de rap

Ainda que não conclusivos, alguns dados do registro de pesquisas sobre o rap/hip-hop do banco de teses e dissertações, da CAPES – como a quantidade de pesquisas nas diversas áreas do conhecimento – podem indicar elementos do rap que têm sido abordados nas pesquisas, assim como os que não foram. Dados sobre as áreas com mais pesquisas: Letras (com 62 trabalhos), Educação (51), Sociologia (43), Comunicação (27), Psicologia (23), Antropologia (18), seguidos de História e Artes, respectivamente com 17 e 12 pesquisas, nos permitem fazer duas suposições sobre a perspectiva que o pesquisador acadêmico, de maneira geral, tem com os elementos do rap: em primeiro lugar, a relevância, em suas análises, das *letras* das músicas; em segundo, o eventual caráter *educativo/pedagógico* das mesmas. O fato da área de Artes ter apenas 12 trabalhos frente aos 113 em Letras e Educação (se excluirmos os trabalhos em Literatura das Letras e os somarmos na área de artes, restam ainda 98 frente aos 28 em Artes), pode ser também um indicativo dessa perspectiva.

Mas, para avançar na discussão, é imprescindível analisarmos algumas dessas pesquisas, ainda que brevemente. A partir disso, nosso objetivo é debater a utilização das letras de músicas de rap, analisando conceitos e princípios utilizados em alguns trabalhos, como por exemplo, na abordagem da música *Diário de um detento*, do grupo Racionais MC's (RACIONAIS, 1997), assim como mostrar algumas das possíveis implicações desse procedimento.

Primeiramente, abordaremos autores de algumas áreas do conhecimento que partem, *grosso modo*, das letras das músicas para discutir acerca da ideia de rap como representação, partindo de alguns comentários da crítica sobre o *Diário de um detento*, assim como da própria letra da música. Em seguida, abordaremos letras de outras músicas, tanto dos Racionais quanto de outros artistas.

Na medida em que discutimos, confrontaremos a possibilidade de abordagem das músicas em proximidade com uma suposta “lógica representativa”, com outras possibilidades, como das expressões do rap numa *perspectiva estética* por vezes conflitante com a ideia de que as letras de rap são a representação de um grupo/lugar social.

1.1. Rap e representação: o *Diário de um Detento*

Os Racionais MC's, grupo formado por Mano Brown, Ice Blue, KL Jay e Edy Rock, gravaram a música e o videoclipe de *Diário de um Detento*, cujas frases que compõem o início

e o fim da letra são, respectivamente: “São Paulo, dia 1 de outubro de 1992, 8 horas da manhã” e “Mas quem vai acreditar no meu depoimento? Dia 3 de outubro diário de um detento” (RACIONAIS, 1997). Esse primeiro verso da música é o único instante entre os mais de sete minutos da experiência com o *Diário* em que o único instrumento musical ouvido é a voz de Mano Brown. Também são dois dos poucos trechos em que os versos são recitados e não cantados. A partir daí, podemos ouvir a voz acompanhada do ritmo, da batida e dos timbres provavelmente *sampleados* que, juntos à letra, formam a composição musical do grupo.

Seria esta música, considerando sua datação exposta na letra, a narrativa de um *fato histórico*? Vejamos como alguns autores interpretam, de um modo geral, o papel dela no cenário histórico nacional.

De acordo com Oliveira, a letra da música é baseada no relato de Jocenir, coautor da letra e que fora “interno da Casa de Detenção Carandiru”, o que a conferiria “fortes traços de realismo” (OLIVEIRA, 2011, p.112).

Da mesma maneira, Contier, em seu artigo sobre o rap, atribui à música “um dos momentos mais significativos da história do hip hop no Brasil”, quando Mano Brown “inspira-se”, portanto, “numa realidade vivenciada por um detento” em um “texto longo e profundamente realista sobre a vida cotidiana de um presidiário” e, além do mais, “insere a estória num contexto histórico cronologicamente determinado: o dia 2 de outubro de 1992, [...] dia do massacre desencadeado pelas forças policiais do Estado contra os presidiários do Carandiru” (CONTIER, 2005).

Righi também caminha pela ideia de que a música representa o “massacre do Carandiru”, afirmando que o texto da música

[...] procura retratar a maior e mais violenta rebelião de presos ocorrida na penitenciária do Carandiru, em São Paulo, dia 1º.10.1992, bem como a invasão policial ao pavilhão nº 9 do presídio no dia seguinte, desencadeando um confronto entre detentos e a força policial, terminando com uma estatística oficial de 111 presos mortos (RIGHI, 2011, P. 128).

Na dissertação em História de Anderson da Costa e Silva Grecco, *Racionais Mc's: música, mídia e crítica social em São Paulo* (2007), pode-se ler que, em linhas gerais, a música caracteriza três coisas: o sistema penitenciário, o complexo do Carandiru e, em maior medida, concentra-se “em retratar a polêmica rebelião de outubro de 92 e a sua explicação” (GRECCO, 2007, P. 129). O autor entende que a música “é qualificada como elemento sintetizador de todas as problemáticas, verdadeira obra prima dos estudos do sistema prisional no país”. Nessa acepção, “a valorização da música como tal se dá por tratar-se do único relato rimado da mais

sangrenta rebelião de que se tem notícia na história brasileira e quiçá mundial”, inserindo essa “manifestação” referente ao que aconteceu em 3 de outubro no Carandiru, “no rol das mais complexas análises sobre o problema carcerário brasileiro” (GRECCO, 2007, p. 181).

Podemos notar que há uma proximidade entre esses quatro comentários sobre a música dos Racionais, no sentido de que a música “representa” alguma coisa, seja um evento datado no tempo cronológico – como o massacre do Carandiru – ou algo mais amplo, como o próprio sistema prisional. Em relação a isso é possível falar numa espécie de senso comum.

É evidente que as descrições desses autores acerca dessa música – como a ideia de que representa o massacre do Carandiru – não se baseiam tão somente pelas frases do início e do fim da letra. De fato, após pouco mais de cinco minutos transcorridos, poderíamos supor que as rimas versam sobre o evento. Mesmo assim, dos mais de sete minutos sem a repetição de sequer um verso, apenas dois minutos o tematizariam de modo específico. Seria o caso então, de fazer uma crítica a essas interpretações da letra do *Diário*, quando conferem ao todo da composição a representação de um massacre ocorrido no Carandiru, tomando o todo pela parte? Não é nosso objetivo responder diretamente a essa questão, mas trata-se de discutir os *critérios* desse procedimento, comum entre algumas pesquisas que confluem em interpretações da música, de alguma forma, por uma lógica representativa.

Por outro lado, se tomamos esse procedimento a partir de trechos da letra, são várias as possibilidades interpretativas. Como por exemplo:

Nada deixa um *homem* mais doente,
Que o abandono dos parente [...]
Ladrão sangue bom tem moral na quebrada,
Mas pro Estado é só um número, mais nada [...]
O ser humano é descartável no Brasil,
Como Modess usado ou Bombril
(RACIONAIS, 1997, grifo nosso).

Destas rimas, não seria possível ampliar aquela “representação” para qualquer *homem*, *ladrão*, ou ainda, para qualquer *ser humano*? Da mesma letra, é possível conceber a representação de um preso que vivenciou uma rebelião específica, a representação de elementos da vida de qualquer preso ou, ainda, a representação do “homem”, no sentido de humanidade. Mas também não se trata de discutir qual interpretação dos signos verbais da música é a mais apropriada, pois em última análise, as rimas não obedecem a uma lógica necessariamente

significante, mas musical – em que pode estar em jogo simplesmente o *flow*⁸ proporcionado pela harmonia rítmica e melódica entre sons e rimas.

De alguma maneira, essa questão da interpretação dos signos verbais é inerente à interpretação “moderna” da história e dos signos. Vamos discorrer brevemente sobre isso para prosseguirmos com o debate.

Foucault (2007), em sua pesquisa no âmbito histórico da *epistémê* ocidental, acena para uma mudança radical da concepção de história que ocorre por volta do final do século XVIII, no interior de uma ruptura ocorrida em nossa *epistémê*. Antes dessa ruptura, escreve o autor, a história era concebida como “[...] uma grande história plana, uniforme em cada um de seus pontos, que teria arrastando num mesmo fluir, [...] num mesmo ciclo, todos os homens e, com eles, as coisas, os animais, cada ser vivo ou inerte”, alcançando até mesmo “os semblantes mais calmos da terra” (FOUCAULT, 2007, p. 508).

Todavia, no começo do século XIX, essa unidade se acha fraturada, caracterizando uma grande ruptura na *epistémê* ocidental e consequentemente na concepção de história. Descobriu-se, a partir desse momento, “uma historicidade própria à natureza” e a partir disso, “pôde-se mostrar que atividades tão singularmente humanas, como o trabalho ou a linguagem, detinham, em si mesmas, uma historicidade que não podia encontrar seu lugar na grande narrativa comum às coisas e aos homens” (FOUCAULT, 2007, p. 509).

Essa descoberta da historicidade própria às coisas é o que permeia, de modo geral, a análise histórica ainda hoje: a de uma *temporalidade fragmentada*, aliada à especificidade de cada objeto analisado em seu “tempo” e em seu “lugar”, mas sempre em confronto com a atualidade.

Logo, quando se opta – sobretudo nestas pesquisas que tomamos até o momento para análise – por explicar os significados de uma linguagem artística, como a letra do *Diário*, a partir de uma lógica representativa, está implicada aqui uma operação específica: os signos da música são postos paralelamente a uma explicação do mundo histórico-social, fundamentado em um quadro espaço-temporal do momento de sua produção ou do momento que se supõe ser representado pela letra. Entretanto, a inserção de elementos espaço-temporais como formas de interpretar historicamente o significado dos signos verbais de uma expressão artística distancia-se da própria operação representativa, que remonta à *epistémê* clássica – anterior à ruptura moderna, quando ainda era possível conceber uma conjunção entre as palavras e as coisas a partir de uma identificação direta entre o pensamento e a linguagem.

⁸ Uma “tradução” aproximada na língua portuguesa seria a cadência com que o MC tece as rimas sobre os outros sons da música.

O fim do pensamento clássico, sugere Foucault, coincidirá justamente, “com o recuo da representação, ou, antes, com a liberação, relativamente à representação, da linguagem [...]”, e a partir desse momento, “o espírito obscuro, mas obstinado de um povo que fala” escapará àqueles “*modos de ser da representação*”.

Alguma coisa como um querer ou uma força vai surgir na experiência moderna – constituindo-a talvez, assinalando, em todo o caso, que a idade clássica acaba de terminar e com ela o reino do discurso representativo, a dinastia de uma representação significando-se a si mesma e enunciando, na sequência de suas palavras, a ordem adormecida das coisas (FOUCAULT, 2007, P. 289, grifo nosso).

Queiram ou não, aquela “profunda interdependência da linguagem e do mundo” de outrora rompe-se e, com isto, também o próprio primado da escrita é suspenso. A consequência disso é que “desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o *visto* e o *lido*, o visível e o enunciável” (FOUCAULT, 2007, P. 59) e, independentemente de qualquer esforço para ligar uma à outra, as coisas e as palavras se acham, a partir desse momento, *separadas* nas esferas do *empírico* e do *transcendental*.

Com isso, o que aparece – ou então reaparece – é o “ser da linguagem”, adverte Foucault. A linguagem, a partir daí, vai poder se desenvolver “sem começo, sem termo e sem promessa”, e é justamente o “percurso desse espaço vazio e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura” (FOUCAULT, 2007, p. 60-61).

Uma das consequências disso é que a escrita não é mais “esse signo – mais ou menos longínquo, semelhante e arbitrário – ao qual a *Lógica de Port-Royal* propunha, como modelo imediato e evidente, o retrato de um homem [...]”, mas adquiriu ela mesma “uma natureza vibratória que a destaca do signo visível para aproximá-la da nota musical” (FOUCAULT, 2007, p. 394-395, grifo do autor). Nesse caso, aproveitando a metáfora do autor, ainda que uma nota *ré* permaneça sempre, numa ou noutra música, a mesma nota, as diversas músicas onde ela é utilizada – mesmo que seja na mesma combinação de notas – não formam, por isso, a mesma música. Pois o timbre, o ritmo ou ainda outros aspectos da música podem surtir diferentes resultados de uma mesma combinação de notas.

Podemos depreender disso, portanto, que não há possibilidade de interpretar adequadamente, por exemplo, os significados da música *Diário de um detento*? Não se trata de interpretar *corretamente*, mas de perceber que não é mais possível retomar o significado de uma expressão estética como o rap simplesmente em sua função discursiva/representativa – que é por onde a explicação desses autores que a interpretam se acomoda – sem negligenciar a própria

historicidade da linguagem (que é fragmentária e múltipla) e, ao mesmo tempo, sem recorrer a uma hierarquia *sociológica* que se sobrepõe ao próprio trabalho artístico como critério interpretativo.

De fato, ao mesmo tempo em que nenhuma interpretação do seu conteúdo sótico está a princípio “correta”, é possível conceber diversas interpretações sobre aquele conteúdo, pois a cada vez em que uma cópia do *Diário* é ouvida, constituem-se novos instantes⁹, em que distintas temporalidades são confrontadas: a dos diversos espectadores, que ocupam diferentes “lugares” ao mesmo tempo – bem como a dos envolvidos na sua composição – que nem sempre obedecem à generalidade da norma conforme “seu tempo” e “seu lugar” na sociedade.

As próprias pesquisas que, anteriormente sugerimos serem convergentes em suas interpretações, podem exemplificar sobre a complexidade dessa questão interpretativa.

Contier, por exemplo, afirmar que a parte da letra da música que versa “Ratatata mais um metrô vai passar” (RACIONAIS, 1997) é o signo do “barulho do metrô próximo ao Carandiru” (CONTIER, 2005), mesmo se, em quatro outros versos, tal onomatopeia é utilizada aparentemente sem conexão com esse “barulho”. Esse recurso linguístico, por exemplo, é eventualmente utilizado em outras letras de rap, no sentido de reproduzir rajadas de tiro de metralhadora – como provavelmente poderíamos apontar o caso do próprio *Diário*, onde se pode ler em outro verso: “Ratatata sangue jorra como água, do ouvido da boca e nariz” (RACIONAIS, 1997).

Outro exemplo nesse sentido é quando Righi interpreta, dos versos “Cada crime uma sentença, cada sentença um motivo, uma história de lágrima, sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio, sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo; misture bem essa química, pronto: eis um novo detento” (RACIONAIS, 1997), uma “denúncia da ‘fábrica do crime’” que se constitui nos presídios e da maneira como “o sistema prisional é omissor no seu papel de reeducar e ressocializar o sujeito apenado, além de incitar a produção de mais violência e de aumentar o grau de periculosidade do detento” (RIGHI, 2011, p. 311). Ainda que seja possível afirmar isso, por exemplo, a partir de dados sociológicos sobre as prisões, essa explicação é *externa* à letra da música, e neste caso, portanto, é Righi que estabelece tal significação, ou seja, ela não é um dado *a priori* contido na letra. O mesmo ocorre com a explicação de Contier.

Portanto, trata-se de uma constatação: o procedimento discursivo/retórico destes autores não traz à luz o significado “evidente/natural” das letras de rap, mas antes, essa operação que

⁹ Inspiramo-nos nas reflexões de Gaston Bachelard sobre o tempo em *A intuição do instante* (2010). Não nos aprofundaremos nessas reflexões, mas elas contribuem na consideração dos instantes em detrimento do tempo contínuo, cronológico, linear.

interpreta o rap como a representação recorre impreterivelmente à *imaginação* sobre seu eventual significado. Como observa Foucault (2007, p. 95-96), é pela imaginação que as coisas e as palavras, na lógica representativa, são ligadas.

Visto isso, nosso objetivo é tomar o rap a partir de sua própria historicidade estético/política, isto é, na distinção incontornável entre o empírico e o transcendental, coincidente com o que autores como Foucault e Rancière apontam como “a idade da história”.

O último, em *Os nomes da História: Ensaio de Poética do Saber* (1994), sugere que a história, como é concebida até hoje, só existe “porque nenhum legislador primitivo colocou as palavras em harmonia com as coisas”. Assim, há história justamente “porque os seres falantes estão reunidos e divididos pelos nomes, porque eles se nomeiam a si mesmos e nomeiam os outros por nomes que não têm ‘a menor relação’ com os conjuntos de propriedades” (RANCIÈRE, 1994, 43-44). O autor identifica o projeto de escrita da nova história ao programa da literatura romântica, na medida em que se nota a seguinte simultaneidade: de um lado, a própria literatura – no interior da ruptura moderna da *epistémê* apontada por Foucault – desliga-se da *mimesis* aristotélica e da divisão de gêneros considerados outrora fundamentais para produzir os devidos efeitos nos espectadores, colocando no mesmo plano o detalhe insignificante e o encadeamento ordenado de ações da trama; de outro, o surgimento da história como prática de escrita se dá justamente a partir dessa “dispersão dos atributos da soberania e das lógicas da subordinação”, da “diferença indefinida do homem e do cidadão”, e finalmente, com a “possibilidade para qualquer ser falante ou qualquer coleção aleatória de falantes ser, não importa como, sujeitos da história” (RANCIÈRE, 1994, p. 104-105). Em outras palavras, é ao desligar-se da lógica representativa que a história torna-se possível enquanto “discurso da verdade”.

Ela não se faz mais, portanto, a partir da distinção entre documentos e relatos “legítimos”, porque, por exemplo, são “oficiais” ou porque passaram por um crivo acadêmico, mas Rancière sugere que é a própria literatura que “suprime e mantém ao mesmo tempo”, que “neutraliza por suas vias próprias esta condição que torna a história possível e a ciência histórica impossível: a infeliz propriedade que tem o ser humano de ser um animal literário” (RANCIÈRE, 2007, P. 60). Assim, entre a coisa vista e a coisa sentida, ou seja, entre o empírico e o transcendental, não é mais possível estabelecer uma relação direta, pois descobriu-se que esse “animal literário” é provido justamente da imaginação. Não há, portanto, um encontro “natural” entre as palavras e as coisas do mundo sendo, em última análise, por via da imaginação que são constituídas as palavras da história que nomeiam as coisas.

Diante dessa constatação acerca da interpretação histórica e sua proximidade com o projeto literário romântico – que consiste em tratar de todos os temas e sujeitos em patamar de igualdade, desfazendo a ordem representativa entre quem manda e quem obedece – transferimos este debate para o modo pelo qual se realiza a própria relação que o pesquisador estabelece com as expressões estéticas do rap enquanto objeto de pesquisa.

Pois a época democrática pós-Revolução Francesa – que desfaz a ordem antes consensual entre quem devia mandar e quem devia obedecer – é a mesma que produz esse “excesso” de palavras sem autor e sem destinatário específico, e estas, indica Rancière, não se deixam “domesticar senão com o risco de anular a força e o sentido da história” (RANCIÈRE, 1994, p. 102-105). Logo, caberia ao historiador/pesquisador da atualidade, atuar como um “legislador” que “fixa” as palavras em relação as coisas? Pois não é isso que ocorre quando procuram trazer à luz significados às letras de uma expressão estética como as músicas de rap? Ora, se o rap é a expressão dos “excluídos” do sistema, por que se deve pensá-lo a partir das normas e dos conceitos dominantes de estratificação histórico-social oriundos do próprio sistema vigente?

Certamente, as dez mil composições de rap utilizadas por Oliveira (2011) para corroborar com a sua interpretação no sentido de engajamento no rap, constituem um estimável acervo histórico-documental, mas mesmo isso não implica automaticamente a representação da totalidade do rap. Ainda assim há a possibilidade, tanto a partir de letras já amplamente abordadas – como o *Diário* –, quanto de outras letras desse universo imensurável de composições que até o momento não foram abordadas nas pesquisas, de interpretá-las noutros sentidos.

Por exemplo, ao invés de pensarmos a produção dos Racionais como um “produto feito na periferia e para a periferia” (GRECCO, 2007, p. 196) ou que representa os “excluídos sociais” (CONTIER, 2005), propomos pensá-la também em outras possibilidades, como uma expressão da periferia para o mundo, do mundo para a periferia, ou ainda, uma criação do mundo para o mundo, pois entendemos que a política do rap está ligada antes a sua própria possibilidade de enunciação do que a determinado conteúdo ou “lugar de fala”.

Ao analisarmos alguns trechos da letra do *Diário* em um debate sobre representação, notamos que algumas consequências da aplicação desse conceito impactam diretamente na subjetividade democrática contemporânea, a qual o rap participa, pois a concepção de que a música representa determinado “contexto” social, como o das prisões, não é um dado *a priori* que está nas letras para ser trazido à luz, mas é, em alguma medida, uma construção dos historiadores/pesquisadores que atrela os signos do rap a um quadro histórico/sociológico

determinado de antemão. E essa operação ocorre à revelia das subjetivações da época democrática, porque ela inscreve o rap em uma hierarquia *sociológica* prévia, sendo que a própria ideia de conceber o rap como produtora de representações pressupõe algumas hierarquias *sociológicas*, como da distinção entre o real e o ficcional¹⁰; da diferença de grau entre o trabalho acadêmico e o artístico e da proeminência discursiva das letras sobre qualquer outro aspecto criado, implicando numa hierarquia entre o conceitual e o estético.

1.2. Uma interpretação acadêmica: o rap “engajado”

Quando se compreende uma determinada música a partir de uma lógica representativa, ao mesmo tempo em que se compreende esta como a representação de algo – como no caso de algumas abordagens com a música *Diário de um detento* – sobrepõe-se uma ideia derivada da suposta primazia da hierarquia *sociológica* da época de sua produção em relação à multiplicidade significativa da criação artística, de que alguns artistas seriam “representantes” de determinados grupos sociais, conforme a classificação de seu “lugar de fala” na sociedade de “seu tempo”. A partir disso, há o estabelecimento de uma hierarquia que distingue os artistas e obras que seriam supostamente “engajados”¹¹ daqueles que não se encaixam nessa ideia. Será que o “valor” de uma expressão estética como uma música de rap está diretamente relacionado à característica eminentemente discursiva de melhor “representar” sua “época” ou seu “lugar de fala”? Seria essa a perspectiva das pesquisas analisadas até aqui? Vamos discutir um pouco mais sobre o que escrevem alguns pesquisadores, numa tentativa de responder a essas perguntas.

Grecco (2007) sugere que os Racionais, graças ao *Diário*, podem ser compreendidos como porta-vozes dos presidiários. O autor ainda afirma que, das temáticas retiradas das músicas do grupo, pode se inferir “a figura do rap como porta-voz, dos Racionais como representantes e até dos rappers do grupo enquanto na figura de líderes” (GRECCO, 2007, p. 142).

¹⁰ Dedicamos uma parte do capítulo em que discutimos os videoclipes para falar mais sobre essa dicotomia.

¹¹ Não é objetivo discutir minuciosamente o conceito de “engajamento”, pois o próprio termo não é utilizado muitas vezes nas pesquisas. Por exemplo, de nosso levantamento, apenas num trabalho ele aparece no título. Mas, de maneira geral, trata-se de discutir sobre essa *interpretação* comum entre alguns trabalhos que toma os artistas de rap a partir de um suposto comprometimento com a “realidade social” da periferia, principalmente a partir de um caráter pedagógico/discursivo de suas letras.

Os Racionais também foram escolhidos na pesquisa de Righi (2011) junto a outros três representantes da cultura de diferentes cidades/Estados do Brasil: MV Bill (Rio de Janeiro/RJ), GOG (Brasília/DF), Piá (Porto Alegre/RS).

Patrícia Curi Gimeno, em sua dissertação na área de Antropologia Social, *Poética versão: a construção da periferia no rap* (2009), com base na “análise das trajetórias e das letras dos ‘integrantes dos grupos Racionais MC’s, RZO e dos *rappers* Rappin Hood, Xis e Sabotage”, procura mostrar que pelos “papéis públicos de representantes autorizados dos moradores”, estes artistas “tornaram-se mediadores” entre o território ao qual construíram um olhar “a partir do interior da periferia”, e o “restante da sociedade” (GIMENO, 2009, p. 18).

Outro trabalho que analisamos brevemente e que segue caminho semelhante é o de Silva (2012), que estabelece o integrante dos Racionais, Mano Brown como representante do rap, assumindo-o, assim, como o objeto principal da pesquisa. Entre suas fundamentações teóricas para trabalhar o conceito de “intelectual”, o autor adota a noção desenvolvida por Antonio Gramsci sobre o intelectual orgânico no Estado nacional italiano como o “intelectual enquanto organizador da cultura”, afirmando que entre os autores e “atores sociais” estudados, “com destaque para Mano Brown, podem ser vistos como organizadores do mundo simbólico das classes populares que estão diretamente ligados, ou seja, intelectuais das periferias das grandes cidades brasileiras” (SILVA, 2012, p. 167-168). Silva indica ainda que um “vestígio” dessa “intelectualidade”, pode ser comprovado a partir dos “inúmeros eventos acadêmicos” promovidos nas principais universidades do país, aos quais “esses novos organizadores de cultura são convidados para refletir, especialmente a situação dos morros, favelas e periferias” (SILVA, 2012, p. 168). Podemos notar que em sua interpretação, o autor recorre ao crivo acadêmico e a uma noção de “intelectual” referenciada em Gramsci.

Oliveira, como já mostramos, concebe seu trabalho na esteira de uma ideia de “engajamento” – a partir de referências, por exemplo, a autores como Eric Hobsbawm e Benoît Denis – e confere aos artistas de rap o papel de produtor de discurso representativo de determinado grupo social em meio às diversas “lutas de representações” (OLIVEIRA, 2011, p. 122). Segundo esta concepção, retirada da obra de Roger Chartier, o que está em jogo nas “lutas de representações [...] é a ordenação, logo a hierarquização da própria estrutura social”, onde tais representações estão “sempre colocadas num campo de concorrência e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação” (CHARTIER, 2002, p. 16-23). A instrumentalização do conceito de *representação*, seja na conceptualização de Chartier ou do uso que Oliveira faz do conceito, apoia-se, além do mais, no trabalho do sociólogo Pierre Bourdieu. Para este, uma “ordem social” se produz a partir das “palavras de ordem” deste ou

daquele grupo, onde a construção da identidade pressupõe a disputa, onde “eles se constituem como ‘nós’ por oposição a ‘eles’, aos ‘outros’” (BOURDIEU, 2007, p. 124).

Em alguns casos, o estabelecimento de critérios para os artistas de rap abordados nos trabalhos – onde alguns engajados são compreendidos como “mediadores” entre a periferia e o restante da sociedade – baseia-se ainda na *separação ideológica* entre a produção entendida como testemunho legítimo da realidade e a compreendida como mera mercadoria para entretenimento.

Righi, por exemplo, aponta uma dicotomia ideológica entre os artistas de rap:

[...] em alguns momentos, o RAP atual procura negar outros formatos de RAP mais ‘comercial’, de ‘direita’, sem ideologia (ou de ideologia viciada), de cunho musical tão-somente, como de Gabriel – o pensador, de Marcelo D2, teoricamente já alinhados às estratégias dominantes, o RAP de agora poderá seguir o mesmo caminho, fazendo-se necessário surgir outros *Rappers* mais de ‘esquerda’, como já é possível diagnosticar, para que a circularidade ideológica e dos fatos continue viva (RIGHI, 2011, p. 318-319, grifo do autor).

Trata-se de um dos pontos nodais do debate: a identificação do “rap atual” prioritariamente como rap “de esquerda”; a identificação do aspecto “musical” do rap com o aspecto “comercial” como pressuposto para enquadrar seus compositores como “alinhados às estratégias alienantes” e de “ideologia viciada”, “sem ideologia” ou mesmo de “direita”. É evidente que, para o autor, a ideologia “boa” para o rap é a ideologia “de esquerda”, pois só assim é possível que a “circularidade ideológica e dos fatos” sobreviva. Fica evidente também a valorização de um rap “consciente” (RIGHI, 2011, p. 205), em detrimento de um rap que esteja eventualmente ligado ao consumo ou ao entretenimento musical. Para fazer essa distinção, a partir de um procedimento retórico-discursivo, desconsidera-se o rap como expressão artística em detrimento do seu caráter discursivo.

Continuando com a análise da pesquisa de Righi, se o rap representa um grupo social, há ainda uma distinção a ser feita entre os “representados”. Segundo o autor, se “para a periferia, o RAP funciona genericamente como veículo de transformação social, de valorização étnico-cultural, de cunho didático-evangelizador”, é diferente, para aqueles das classes “mais altas da sociedade”, para os quais “o RAP é absorvido inicialmente como *hit* de consumo musical, dançante, que compõe o repertório da moda em boates e bares das grandes cidades, bem como de emissoras de rádio e de trilhas sonoras da programação televisiva”. Portanto, para esse público da classe “alta”, restaria “consumir” as músicas, pois a voz que se ouve no rap “representa um discurso de contestação e de rebeldia, sem necessariamente com uma razão

claramente definida, e também de alienação, já que os jovens do ‘centro’ geralmente desconhecem a realidade violenta e miserável das periferias”. Por outro lado, para quem mora na periferia, o “RAP representa a amplificação das vozes e dos anseios individuais, comumente suplantados pelo discurso hegemônico do Estado, das suas Instituições e dos meios de comunicação de massa” (RIGHI, 2011, p. 96-97). Será essa distinção tão marcante entre os espectadores do rap? Nesse caso, para afirmar o rap como “veículo de transformação social”, é necessário assegurar que esse “social” implique uma segregação *a priori*: ao morador da periferia, resta ser captado pelo discurso “didático-evangelizador”¹² do rap, enquanto que, ao morador do “centro”, restaria simplesmente o consumo alienado das músicas.

Nesse caso, tanto um quanto outro grupo social se encerram numa posição fixa, seja na mera fruição ou na necessidade de tomar consciência pela voz de outrem. Em ambos, é pressuposta a *passividade do espectador*, tanto, de um lado, por uma “ideologia viciada”, quanto, por outro, no caráter pedagógico.

Righi, refere-se ainda a um “modelo de ‘projeto-resistência’” no rap, apresentado por Manuel Castells, onde tal resistência subentende “uma intenção de afrontamento que tende ao acirramento das fronteiras entre centro e periferia, já demasiado enrijecidas”. O autor enquadra os Racionais entre os “representantes da cultura negra brasileira”, num “projeto” para “constituir uma ‘elite negra’ para “fazer frente às estruturas de poder vigentes no Brasil” (RIGHI, 2011, p. 81)¹³.

Poderíamos continuar discutindo, mostrando exemplos de pesquisas indefinidamente, mas não se trata de mostrar a totalidade das pesquisas que se aproximam dessa ideia do engajamento no rap em suas pesquisas, mas, apenas de problematizar uma perspectiva que, de alguma maneira, constitui um senso comum entre alguns autores.

Para exemplificar ainda essa questão, vamos analisar brevemente alguns aspectos da letra de duas músicas dos Racionais: “*O homem na estrada*”, de 1993, e “*Eu compro*”, de 2014. Segue, em primeiro lugar, trecho da letra da música mais recente:

Olha só aquele shopping, que da hora
Uns moleque na frente pedindo esmola
De pé no chão, mal vestido, sem comer
Será que alguns que estão ali irão vencer?

¹² Há pelo menos duas dissertações numa perspectiva religiosa, uma na área das Ciências da Religião, de SANTOS, George Harrison Sena, *Religiosidade e Educação: Rap mineiro em perspectiva de libertação* (2014), e outra em Sociologia, de TAKAHASHI, Henrique Yagui: *Evangelho segundo Racionais MC's: ressignificações religiosas, políticas e estético-musicais nas narrativas do rap* (2014).

¹³ Pelo menos 26 pesquisas evidenciam no próprio título dos trabalhos uma perspectiva “racial” no rap. Uma delas discute pela perspectiva de “brancos”, o restante na perspectiva dos “negros”.

Minha ambição tá na pista, pode pá que eu encosto
 Bm branca e preta M3 com as roda cinza eu gosto
 [...]

 No pescoço um cordão, os bico vê e não acredita
 Que o neguinho sem pai quem insiste pode até chegar
 Entra na loja, ver uma nave zera e dizer (eu compro)
 "Eu quero, eu compro e sem desconto!"
 À vista, mesmo podendo pagar, Tenha certeza que vão desconfiar.
 Pois o racismo é disfarçado há muito séculos
 Não aceita o seu status nem sua cor
 [...]

 Refrão:
 (Eu compro) cordão (eu compro) que agride (eu compro)
 os pano (eu compro) de grife (eu compro), mansão (eu compro)
 de elite (eu compro), pra nós não tem limite.
 [...]

 Os nego quer algo mais do que um barraco pra dormir
 Os nego quer não só viver de aparência
 Quer ter roupa, quer ter joia e se incluir
 Quer ter euro, quer ter dólar e usufruir
 (RACIONAIS, 2014).

Seria o caso de afirmar que essa letra “representa” o consumismo, uma crítica ao racismo e a desigualdade social, ou então o sentimento da ambição? Seria esta música ainda considerada “engajada”, ou é um sinal de que os Racionais mudaram de lado – afinal, os temas da desigualdade e racismo compartilham espaço com a ambição e o consumismo? Em todo caso, se levarmos em consideração as preposições da letra, é possível interpretá-la nestes e em vários outros sentidos. Além disso, a política das expressões dos Racionais não está necessariamente ligada a um conteúdo significante nas letras de suas músicas, mas ao próprio *dissenso* impelido no ato de criação de uma expressão estética, em que coadunam elementos das letras que permitem múltiplas interpretações, como podemos notar com o *Diário* e *Eu compro*.

Quando falamos em *dissenso*, não é no sentido de uma atitude direcionada, mas no sentido de que uma letra de rap pode sempre fugir de um senso comum em relação a uma expectativa de comportamento da chamada “população da periferia”, ou seja: quando lemos num rap o pensamento de que um “favelado” possa ter o sentimento da “ambição” e comprar coisas como “cordão” ou “pano de grife”, isto estaria em desacordo com a explicação de mundo consensual que distingue a sociedade em classes sociais bem delimitadas. Precisaria então o rap apenas reafirmar a identidade de um grupo social de “periferia” para ter aceitação e validade no que diz respeito à política e às questões de seu tempo? Ou então sua política do rap pode estar ligada justamente à *supressão* dessas fronteiras entre “centro” e “periferia”, ou mesmo ao próprio uso da palavra para compor rimas?

Seguem trechos de “*Homem na estrada*” (1993) para seguirmos com o debate:

Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim
 Muitos morreram sim, sonhando alto assim
 Me digam quem é feliz, quem não se desespera
 Vendo nascer seu filho no berço da miséria.
 Um lugar onde só tinham como atração
 o bar e o candomblé pra se tomar a benção
 Esse é o palco da história que por mim será contada
 Um homem na estrada [...]
 Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim
 Quero um futuro melhor, não quero morrer assim,
 num necrotério qualquer, um indigente sem nome e sem nada
 O homem na estrada [...]
 Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim
 A gente sonha a vida inteira e só acorda no fim
 Minha verdade foi outra, não dá mais tempo pra nada
 (RACIONAIS, 1993).

Sobre essa letra, Grecco fala em um reflexo da “‘ausência’ do estado e o cotidiano das regiões mais pobres” (GRECCO, 2007, p. 69) e Silva, por sua vez, entende que a música representa uma reflexão sobre a “privação de direitos”, a “atuação da polícia nas periferias”, o “abuso de poder” e o “não cumprimento da igualdade jurídica” (SILVA, 2012, p. 204). Para Righi (2011), essa música é um “extenso manifesto”.

Supomos que, entre os mais de 8 minutos da música, lançada mais de 20 anos antes de *Eu compro* – esta última tem apenas 3 minutos – a forma mais longa de “manifesto” não se transformou simplesmente em música “comercial”. Aliás, para adquirir ambas as músicas, deve-se recorrer à pirataria ou a algum “comércio” de música, ao mesmo tempo em que ambas possuem palavras que “manifestam” sentidos, e, por exemplo, trechos como: “Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim” de uma música; ou ainda, de outra música, “os nego quer algo mais do que um barraco pra dormir”, supostamente poderiam se enquadrar tanto num quanto noutro caso. Talvez, essas duas letras sejam exemplos não tanto de um “acirramento” das fronteiras entre centro e periferia, mas da *confusão* dessas fronteiras. É uma hipótese que, ao nosso ver, condiz com uma expressão estética que opera justamente na supressão de hierarquias, nessa historicidade estético/política que desvanece as próprias fronteiras entre intelectual e não intelectual e entre as classes sociais.

No rap, qualquer um pode tomar a palavra para pronunciar suas “verdades”, independente desta ou daquela posição que ocupa na sociedade, e se é possível concebê-lo historicamente, sua historicidade é a *democrática*. Assim, não se trata mais de seguir este ou aquele modelo sociológico de antemão, de representar este ou aquele papel, mas de produzir

algum efeito sobre os espectadores, mesmo que não seja possível medir esse efeito a partir de algum método de análise histórico-social.

Por exemplo, não é porque os Racionais compuseram uma música com o título *Capítulo 4 versículo 3* (RACIONAIS, 1997), em que podemos ler na letra “Eu tenho uma missão e não vou falhar”, que devemos compreendê-la simplesmente a partir de uma perspectiva cristã ou mesmo pedagógica. Seguem mais algumas rimas dessa música:

Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além,
e tem disposição pro mal e pro bem,
talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico, juiz ou réu,
um bandido do céu, malandro ou otário, quase sanguinário, franco atirador
se for necessário, revolucionário, insano ou marginal,
antigo e moderno, imortal, fronteira do céu com o inferno,
astral imprevisível, como um ataque cardíaco no verso,
eu vim pra sabotar seu raciocínio,
vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo (RACIONAIS, 1997).

Entre os vários termos desta letra, não é possível identificar apenas um sentido direcionado. Se, num momento, é possível ainda interpretar uma suposta aversão ao consumo, como em “Seu comercial de TV não me engana, eu não preciso de status nem fama, seu carro e sua grana já não me seduz, e nem a sua puta de olhos azuis”, noutro, a direção é inversa:

Você vai terminar tipo o outro mano lá,
que era um preto tipo A,
ninguém tava numa,
mó estilo de calça Calvin Klein, tênis Puma,
um jeito humilde de ser no trampo e no rolê,
curtia um funk, jogava uma bola,
buscava a preta dele no portão da escola,
exemplo pra nós... mó moral, mó ibope (RACIONAIS, 1997).

Se podemos falar em “direcionamento”, não se pode deixar de notar várias direções. Roupas de “marca”, por exemplo, não se opõem necessariamente a “um jeito humilde”, mas nas rimas do rap esses termos podem encaixar perfeitamente e, se fosse o caso de retirarmos um discurso das palavras da música dos Racionais, não seria algo unívoco e direcionado: antes de tudo, são rimas que permitem múltiplas interpretações ou simplesmente a apreciação de sua sonoridade, de seu *flow*.

O fato dos Racionais MC’s e Mano Brown serem objetos amplamente abordados em pesquisas universitárias – com pelo menos 20 pesquisas com o grupo/rapper como objeto principal (além de outras que o tomam como objeto de pesquisa no corpo dos trabalhos) –

suscita uma questão importante: seria este um sintoma da escolha teórica-metodológica dos pesquisadores por uma ideia de *representação* como conceito-chave, pressupondo a primazia do contexto histórico-social em que o grupo seria compreendido, portanto, como um exemplo de “engajamento” na música? Não temos como afirmar isso, pois, ainda que todas as pesquisas que foram analisadas os tomem para análise por um caráter discursivo, várias podem ser as razões que ocasionaram a sua inserção no mundo acadêmico. Além disso, outros artistas/grupos, como por exemplo, Gabriel O Pensador, Planet Hemp, O Rappa, Grupo Melanina, De leve, MV Bill e Black Eyed Peas (EUA), Inquérito, Brô MC’s¹⁴ e GOG, também são pesquisados nas universidades. Ainda que somássemos todas essas pesquisas, não chegaríamos ao número de pesquisas realizadas sobre os Racionais nas diversas áreas do conhecimento. Não temos dúvida de que outros trabalhos com o mesmo grupo ainda podem explorar as suas expressões estéticas. A questão é que a inserção do rap enquanto objeto de pesquisa na Universidade, em alguns casos, tem sido condicionada à utilização de critérios que acabam operando na eleição de “cânones” do rap, em detrimento de grande parte dessa incomensurável história.

Se analisarmos também algumas letras de músicas dos Racionais, elas não servirão para atestar o cânone, mas para mostrar que, mesmo nesse caso – e inclusive a partir de elementos discursivos – podemos interpretá-las de outra maneira. O importante é constatar que, se Mano Brown pode ser considerado “porta-voz” dos presos sem ter sido um deles, é por haver uma *operação retórico-discursiva* específica em seu fundamento – e não um atributo do próprio artista. Se os Racionais são tidos como representantes do rap nacional, dos negros ou da periferia, também não se trata de uma atribuição “natural” do grupo – mas sim, algo elaborado *a posteriori*.

Dando seguimento à discussão, vamos analisar a letra de uma música de um grupo que, nas pesquisas sobre o rap, não é abordado com a frequência dos Racionais: os Detentos do Rap¹⁵. Se fosse o caso de utilizarmos um critério que separa o testemunho “legítimo” da mera mercadoria musical, seria perfeitamente possível encaixá-los no primeiro termo, pois o álbum de estreia do grupo, *Apologia ao crime* (1998) – onde consta a música *Casa Cheia* – foi gravado dentro do próprio Carandiru em um estúdio móvel, uma vez que os quatro integrantes do grupo, na época, eram internos do presídio (ESSINGER, 2000). *Casa cheia*, assim como o *Diário*,

¹⁴ Grupo de rap indígena. Pesquisado em VIEIRA, Higor Marcelo Lobo, Trajetórias individuais e processos coletivos do Rap indígena: Territórios e territorialidades do grupo Brô MC’s (2014).

¹⁵ Ao menos uma pesquisa de dissertação em Literatura aborda o grupo: MELLO, Carla Cristiane em Vozes do Carandiru: o rap de cárcere e os estigmas sociais (2015).

também tem um videoclipe gravado na antiga Casa de Detenção, mas ao contrário deste, não possui aparentemente referência ao massacre que ocorrera anos antes. O que a música possui, entre outras coisas, é uma rima em seu refrão que repete algumas vezes o verso: “Éééééé, o Carandiru está de casa cheia, muita maldade no ar, muita droga na veia” (DETENTOS, 1998). Será pelo refrão irreverente, ou porque os versos da música rimam sobre consumo? Vejamos o verso “Às vezes eu pergunto a deus, por que tantos castigos, eu só queria andar num carro, equipado com os meus amigos” (DETENTOS, 1998): por que o grupo foi pouco abordado? Já mostramos trechos das músicas *Eu compro e Homem na estrada* dos Racionais, que possuem rimas em sentidos parecidos. Além disso, como estas, a letra da música dos Detentos do Rap também utiliza rimas possivelmente sobre o tema da marginalização:

Se você quiser ver é só virar a esquina
Os irmãozinhos se matando pela heroína
É incrível como isso pode acontecer
Bem no meio da cidade não dá pra ver
Falam que aqui estão nos reeducando
Mas é mentira, na verdade estão nos marginalizando
A coisa aqui é ruim é pior que imagina
Já me ensinaram até a refinar a cocaína
Tanta coisa ruim que aprendi neste depósito de lixo
Quando eu sair daqui, virarei até político
Se aos olhos da justiça político não é ladrão
Livre então não voltarei para prisão
(DETENTOS, 1998).

De qualquer forma, não se trata aqui de discutir a interpretação mais “correta” sobre o grupo que representaria mais fidedignamente, por exemplo, os presos, mas de mostrar a própria fragilidade dessa perspectiva. Por mais que se identifique uma ideia de rap a partir de letras de diversas músicas, essas mesmas músicas podem ser interpretadas noutros sentidos – sem falar em todo da diversidade de expressões estético-musicais que não são levadas em consideração.

Acrescentamos agora mais um artista no debate: Sabotage. As músicas do artista, se por um lado são incorporadas na ideia de rap “engajado”, podem ser também compreendidas como expressões que contradizem essa própria ideia. *Rap é compromisso* é o nome de seu único álbum lançado em vida e que também nomeia a música que abre o disco após a faixa *Introdução*. O álbum produzido coletivamente é uma espécie de “coletânea” das rimas que Mauro Mateus dos Santos criou durante a sua vida. O artista tem sua obra abordada em algumas pesquisas, ainda que brevemente. Todavia, uma frase como “rap é compromisso”, foi suficiente para enquadrá-lo no mesmo rol dos “engajados”. Oliveira utiliza a letra de “*A cultura*” (2000) para afirmar que o trecho: “o compromisso é com o povo, é o x da questão, é o resgate do

ladrão, a música do irmão, recuperação, lotada de reflexão, aí, jão”, vincula-o à ideia de rap como “canção da reflexão, da luta e da tomada de consciência” (OLIVEIRA, 2011, p. 36). Para Gimeno (2009), o rapper é, além do mais, um exemplo de que o rap “salva”, pois em boa parte de sua história, Sabotage teria trabalhado no tráfico de drogas, até supostamente largar esse ofício ao gravar seu álbum. Ainda que seja possível conhecer algo da história do artista por suas rimas, essa explicação específica é fruto de uma interpretação, e não um dado *a priori*.

A faixa *Introdução*, do álbum *Rap é compromisso* (2000), por exemplo, contém a frase: “Repressão é a prova mais concreta que o sistema nos oprime”. Essa frase é um dos últimos versos dessa faixa que não são cantados. Na sequência, podemos ouvir repetir o seguinte verso melódico: “A vida, não é só de desvantagem, humilde malandragem esse é o som do Sabotage” (SABOTAGE, 2000). A primeira frase (recitada) poderia se encaixar em um senso comum da ideia do rap exposto até aqui, mas não podemos falar o mesmo tão prontamente da parte seguinte, que é cantada. Não sabemos se essa alternância entre recito e canto foi proposital para criar determinado efeito, mas de fato, quando começa a rima melódica, o tom muda. Até mesmo no conteúdo da letra já é possível notar contradições.

Em todo caso, independente de um direcionamento nas letras num ou noutro sentido, estas podem manifestar uma produção não tanto voltada para a revelação dos mecanismos de dominação – como pressupõe uma ideia de rap “engajado” – mas sim, mais preocupada em apontar algo como as “aporias da emancipação”, pegando de empréstimo termo usado por Rancière (2012a) para falar sobre “um procedimento político-cinematográfico” (RANCIÈRE, 2012a, p. 123).

Os versos da música *O tempo voa* (2015), de Patrick LP também lembram o teor da letra de Sabotage: “O sistema opressor tenta te puxar pra trás, melhor ficar atento e mostra que tu pode mais” (Patrick LP, 2015). Em última análise, não sabemos até que ponto um conteúdo significativo das letras pode se sobressair à própria rima que compõe. Ao contrário da ideia de que o rap representa alguém ao ponto de ser entendido como seu “porta-voz”, é possível pensar a sua política no sentido dos corpos e mentes tidos noutros momentos como “excluídos sociais”, que agora tomam a palavra para contar histórias a partir de seus pontos de vista ou então, simplesmente, para compor uma rima – que, por sua vez, poderão ser ouvidas e interpretadas a partir do ponto de vista de quem as ouve. Essas músicas podem ser analisadas nessas perspectivas.

Vamos analisar ainda alguns trechos da letra da música que dá o título ao álbum de Sabotage, *Rap é compromisso*. Com exceção do refrão, que versa: “O rap é compromisso, não

é viagem, se pá fica esquisito, aqui Sabotage, favela do Canão, ali na zona sul, sim, Brooklyn”, é possível atribuir grande parte da temática da música ao “mundo do crime”:

Respeitado lá no Brooklyn de ponta a ponta,
de várias broncas, mas de lucro, só leva fama,
hoje tem Golf amanhã Passat Metálico,
de Kawasaki Ninja às vezes 7 galo,
exemplo do crime, eu não sei se é certo,
quem tem o dedo de gesso tromba ele é o inferno,
disse muitas vezes não, não era o que queria,
mas andava como queria, sustentava sua família
(SABOTAGE, 2000).

Em outro momento, o artista parece prescrever noutra direção: “Acontecimentos vem revela vida do crime não é pra ninguém, nem quanto houver desvantagem, só ilude um personagem, é uma viagem” (SABOTAGE, 2000). Não sabemos até que ponto a temática da poética de Sabotage coincide de fato com a sua biografia. Longe de apontar um ou outro caminho, as letras de suas músicas compõem rimas, constituem um *flow*. Podemos também interpretar histórias, mas não necessariamente a partir de determinado conteúdo político/temático dado de antemão.

Desencadeada pela ruptura moderna a qual Foucault analisa, a política dos elementos do rap não está ligada necessariamente a uma ideia predeterminada, mas à própria *tomada da palavra* implicada nessa expressão estética – que coaduna ritmo e poesia – é exemplo de uma atitude política. Podemos pensar na política, por exemplo, pela desordem causada pelo uso indiscriminado das palavras, num sentido que ultrapassa aquela outra divisão feita por Aristóteles, dessa vez do primeiro livro da *Política* (1998), quando o filósofo falava sobre os lugares de cada um na sociedade grega, numa divisão entre os homens que possuem *logos* – ou seja, que podem se comunicar inteligivelmente – dos homens e mulheres que possuem apenas à *phoné*: a palavra sem lógica, passível de exprimir apenas dor, raiva, impossibilitando-os, por isso, de participar do cenário político. O “povo” da democracia grega estaria fadado, portanto, à sua atividade de cada dia, enquanto os gregos letrados atuariam no cenário político.

Podemos fazer aqui um paralelo ao momento em que Silva, para falar de rap, estabelece Mano Brown como “intelectual” e afirma que o hip-hop, mesmo com uma “linguagem não muito agradável para o público letrado [...] tem contribuído para recuperar a vida de jovens que, caso não tivessem conhecido o hip hop, possivelmente adentrariam no mundo do crime” (SILVA, 2012, p. 233). Outro exemplo é a abordagem de Mello (2015) com os grupos 509-E e

Detentos do Rap, nas perspectivas da estética da sobrevivência, numa ideia de “salvação, resgate e redenção através da arte” (MELLO, 2015, p. 127).

Conceber o rap a partir de um caráter salvacionista, como entendem, por exemplo, Mello (2015), Silva (2012) e Gimeno (2007), não pressupõe uma hierarquia que divide a sociedade entre os “bons” (legalistas ou heróis) e os “maus” (os marginais)? Não seria o caso de entender, por outro lado, a tomada da palavra no rap como o *desvanecimento* dessas fronteiras? Pois, é à margem das leis que muitas pessoas tiram seu sustento, e certamente o rap é um espaço onde se pode falar, inclusive, desse mundo que foge àquelas leis. Aliás, o uso da palavra nesse sentido não é uma novidade instituída pelo rap, pois mesmo o samba já faz isso há algum tempo, como as músicas de Bezerra da Silva, como por exemplo, *Meu Bom Juiz*, do álbum *Alô malandragem, maloca o flagrante* (1986): “O morro é pobre e a pobreza não é vista com franqueza, nos olhos desse pessoal intelectual, mas quando alguém se inclina com vontade, em prol da comunidade, jamais será marginal” (BEZERRA, 1986). A perspectiva do “mundo do crime”, em Bezerra e Sabotage, certamente não é aquela que opõe claramente os bandidos e os “homens de bem”.

O esboço desta cena nos leva a discutir a própria concepção de política que está em jogo no debate acerca do papel do rap no cenário nacional contemporâneo. Pelo que foi visto até aqui, há pelo menos duas maneiras de pensar a política do rap: pelo *consenso* ou *dissenso*. No primeiro caso, destaca-se a importância dos “cânones” e das normas vigentes nas análises do objeto artístico. Já vimos o quanto essas noções são importantes quando se insere as músicas de rap em uma lógica representativa; é imperativo que, para essa lógica operar, haja a música que represente algo (um evento, uma realidade, reivindicações), assim como o artista que represente alguém (um grupo social localizável geograficamente que reivindica sua identidade¹⁶). O trecho destacado do trabalho de Oliveira exemplifica essa questão. O autor afirma que, apesar de todas as diferenças, a cultura musical do rap

[...] está conectada às experiências de sujeitos socialmente ativos e permite, pelo ‘filtro’ colocado por essas pessoas, apreendê-las, analisá-las e qualificá-las. Suas músicas tratam de situações que implicam a delimitação de grupos sociais, colocando-se como pertencentes a estratos marginalizados, pobres, discriminados, oprimidos (OLIVEIRA, 2011, p. 116).

Nesse quadro, trata-se de uma espécie de *senso comum* abalizado numa tradição discursiva/retórica que reafirma sempre seu procedimento a partir de uma divisão hierárquica da sociedade tomada *a priori*: “Era necessário ouvi-los, fazê-los falar”, afirma Oliveira (2011)

¹⁶ Pelo menos 41 pesquisas do registro do banco de teses abordam o rap/hip-hop a partir de um caráter identitário.

em suas considerações. Para essa tarefa, o autor opera ainda uma transformação das músicas em um “discurso musical” (OLIVEIRA, 2011, p. 148), utilizando a ideia de Marcos Napolitano de que, entre nós, “a canção [...] tem sido termômetro [...] e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das [...] sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas” (NAPOLITANO 1998, p. 199). Segundo Oliveira, as músicas “são convertidas em documentos pelos quais é possível pensar e refletir sobre uma época” (OLIVEIRA, 2011, p. 4).

Entretanto, o que torna possível essa “conversão” do rap em documento para o historiador é justamente aquela distinção de grau de veracidade entre o trabalho acadêmico e a criação artística. Essa operação pressupõe a seguinte hierarquia: a autoridade do pesquisador seria superior em relação aos próprios artistas, na construção da narrativa histórica do rap, assim como de alguns destes em relação àqueles que supostamente “representa”. Como pensar, então, a emergência de subjetividades políticas democráticas se há, de início, uma história do rap atrelada de antemão a essa hierarquia? Essa é uma pergunta que podemos fazer quanto à interpretação do rap enquanto “engajamento” – pois é possível fazer tal interpretação com base nas letras das músicas de rap – mas a ideia de “representação” pode acarretar em uma desconsideração das subjetividades políticas dessa época democrática. A não ser que fosse possível ter o consentimento de todos os “representados”, não poderia ser esse procedimento, tomado por alguns pesquisadores acadêmicos, como antidemocrático? Essa é uma das perguntas que podem ser feitas, de uma maneira geral, em relação ao senso comum que constatamos na abordagem, por exemplo, dos Racionais MC’s e de Sabotage em algumas pesquisas acadêmicas.

1.2.1. O critério ideológico na abordagem da música brasileira: uma tradição?

Nesse ponto do debate, abriremos um parêntese para discutir em que medida alguns dos critérios para a abordagem do rap na interpretação pela representação/engajamento já eram empregados por pesquisadores da música precedentes. A título de comparação, vamos discutir rapidamente sobre alguns desses pesquisadores.

Um dos autores da historiografia da música brasileira que já trabalha há algum tempo com a ideia de engajamento na música é Marcos Napolitano. Entre os seus vários trabalhos, em *História & música: história cultural da música popular* (2005), o autor faz uma proposta de periodização da “moderna música popular brasileira” nessa perspectiva. Seriam três os “momentos cruciais na formação da tradição musical popular brasileira”. Primeiro, a consolidação do samba nos anos 20/30, depois, entre 59 e 68, o período que corresponde “A

mudança radical do lugar social e do conceito de música popular brasileira”, pois, ainda que nessa época houve a incorporação do *mainstream*, a música nesse período teria ampliado, tanto os materiais quanto as técnicas musicais e interpretativas, “além de consolidar *a canção como veículo fundamental de projetos culturais e ideológicos* mais ambiciosos, dentro de uma perspectiva de engajamento típico de uma cultura política ‘nacional-popular’” (NAPOLITANO, 2005, P. 47-8, grifo nosso).

Sobre o conceito de engajamento, no seu artigo *Arte engajada e seus públicos* (2001), o autor propõe a atualização do conceito de engajamento artístico de esquerda – fundamentado em Jean Paul Sartre – com a diferença de que, “o espaço de atuação do artista/intelectual de esquerda não foi a prosa”, como propõe Sartre (2006), mas no caso brasileiro, esse espaço foi o das “artes que apelavam aos sentidos corpóreos, através de imagens, sons e ritmos” (NAPOLITANO, 2001, p. 104). De alguma maneira, essa “atualização” também corresponde às pesquisas com as músicas de rap – ainda que, nesses casos, é basicamente o conteúdo das letras que é abordado.

A proposta de periodização de Napolitano termina com os anos 72 e 79, entendidos pelo autor como essenciais na reorganização dos “termos do diálogo musical presente-passado, tanto no sentido de incorporar tradições que estavam fora do ‘nacional-popular’ (por exemplo, a vertente *pop*) quanto no de consolidar um amplo conceito de MPB” (NAPOLITANO, 2005, p. 47-8). Mas, segundo Napolitano, as décadas seguintes da história da música também girariam em torno da MPB:

[...] apesar do estrondoso sucesso do rock brasileiro dos anos 80 e dos gêneros populares dos anos 90 (sertanejo, pagode e axé e funk), estigmatizados pela classe média herdeira do ‘bom gosto’ musical, os ‘monstros sagrados’ da MPB – Chico, Caetano, Gil, Bethania, Milton Nascimento, Gal Costa, Djavan, entre outros – ainda permanecem como *tops* no cenário musical brasileiro, inclusive do ponto de vista comercial (se não em números absolutos, em valores agregados e relativos) (NAPOLITANO, 2005, p. 75, grifos do autor).

O autor entende ainda que “a MPB dos anos 60 e, sobretudo dos anos 70, sintetizou de forma singular as diversas tradições estéticas, circuitos culturais e tempos históricos que marcaram a vida cultural brasileira do século XX” ao ponto de aglutinar “tudo que veio antes” e de apontar os “caminhos para tudo que viria depois daquelas décadas marcantes” (NAPOLITANO, 2005, P. 74). De fato, o próprio caráter de “instituição” atribuído pelo autor à MPB não deixa espaço para muitas alternativas, como se pode notar no raciocínio emprestado de Pierre Bourdieu, que lhe serve de inspiração (NAPOLITANO, 2010, p.7, nota). Para este “o

processo de instituição, [...] a objetivação e a incorporação de conquistas históricas, que trazem a marca das suas condições de produção e que tendem a gerar as condições da sua própria reprodução [...], aniquila continuamente possíveis laterais” (BOURDIEU, 2007, p. 100).

Esse critério, baseado na ideia do comprometimento social dos artistas, não foi inventado por Napolitano, mas já se encontra presente em trabalhos anteriores, como o de Contier: *Brasil Novo: Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*, de 1988, em que o autor afirma que “a busca do novo no campo musical solidificou um conceito de *música brasileira*” em que identificou-se “em Villa-Lobos (compositor) e em Mário de Andrade (ensaísta) os *redescobridores* do Brasil”. Estes, então, “passaram a ser os modelos ideais e únicos a serem seguidos pelos jovens compositores preocupados com as *coisas nacionais* (CONTIER, 1988, p. 522-3, grifo do autor). Além disso, esse “nacional” “confundia-se com o *popular* e o *folclórico*”, além de se opor ao “*popularesco* (a música popular urbana voltada para o consumo imediato)” (CONTIER, 1988, p. 536, grifo do autor).

Para distinguir os artistas “preocupados com as coisas nacionais”, ou seja, aqueles que representam melhor as tensões sociológicas e ideológicas da época, do restante, Contier fundamenta-se em uma leitura das reflexões de Antonio Gramsci sobre os intelectuais orgânicos italianos, estendendo tais reflexões para os comprometidos com a música brasileira. A partir disso, a justificativa para o autor apontar a relevância do projeto fundamentado na música nacional ligado ao folclore ou ao popular – encabeçado por Mário de Andrade e Villa-Lobos – é a de que tal projeto buscava unificar todas disparidades e diferenças culturais “num discurso homogêneo e representativo do inconsciente coletivo, da coletividade, da *alma popular* ou da própria identidade nacional” (CONTIER, 1988, p. 541). O autor faz uma analogia, ao afirmar que, assim como “Gramsci considerava-se o intelectual orgânico do proletariado e chamava a atenção dos intelectuais a respeito do divórcio entre o *nacional* e o *popular*”, na cultura italiana, Mário de Andrade “apontava as coisas *nacionais* (folclore) aos compositores” brasileiros (CONTIER, 1988, p. 543, grifo do autor). Já havíamos mostrado que Gramsci também é utilizado por Silva (2012) para fundamentar a ideia de intelectual no rap.

Além disso, Contier também inspira-se em Theodor W. Adorno, procurando “discutir a exterioridade histórica dos sistemas musicais, numa tentativa de resgatar a música como representação de mensagens presas uma determinada visão de mundo” em que o compositor é contemplado “como um agente ligado à visão de mundo de uma determinada classe social” (CONTIER, 1988, p. XI). Nesse sentido, afirma que é “enquanto *representação do social*” que a música transforma-se num dos campos mais privilegiados para os estudos históricos” (CONTIER, 1988, p. 8, grifo nosso).

Contier ainda sugere que a consolidação do nacionalismo na música ocorrera antes na “música essencialmente popular do que na esfera da música erudita”, em um momento em que a “questão nacional integrou-se a uma problemática social de esquerda”. Segundo o autor, com essa proposta, artistas como Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Pixinguinha, Noel Rosa, Tom Jobim, Edu Lobo tiveram êxito, como mostra a sua inserção nos auditórios da TV Excelsior ou da TV Record, a partir de onde se tornaram sucessos de público e de crítica (CONTIER, 1988, p. 397). Podemos notar um elo entre o autor e Napolitano que, por sua vez, analisa a MPB numa perspectiva que coaduna música e ideologia social “de esquerda”. Esse critério ideológico não está em proximidade com algumas das pesquisas com o rap? Ainda que os autores não abordem a música da mesma maneira, há convergências.

Mas é o trabalho de José Miguel Wisnik, *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*, de 1983, que possivelmente inaugura essa perspectiva de abordagem de alguns artistas “engajados”, pois, alguns anos antes de Contier, já sugere o mesmo protagonismo de Villa-Lobos na consolidação do nacional-popular na música brasileira, por sua obra responder “a expectativas amplas do meio social”, em que, “[...] para o talento individual de Villa-Lobos concorrem poderosas forças sociais que emprestam um acabamento ideológico à sua configuração”, pois “a trajetória pessoal de Villa-Lobos coincide, naquilo inclusive que ele parece ter de mais particular, com um significado social”, com uma “coordenada coletiva” que corresponde à “necessidade de *representar* a imagem de uma natureza pujante de recursos, a evidenciar as enormes potencialidades da nação” e “a projetar uma visão positiva das suas possibilidades” (WISNIK, 1983, p. 167-169, grifo nosso).

No que diz respeito às expectativas de reconciliação das contradições e de emancipação futuras, Wisnik, assim como Contier, refere-se a Adorno – ainda que este autor, em relação a arte “engajada”, sugerira que “quanto maior a pretensão, tanto maior a chance do naufrágio e insucesso”, pois “composições que exigem a mentirosa positividade de sentidos, recaem facilmente num despropósito de outra espécie, a promoção positivista, o vaidoso jogo estocástico com os elementos” e, justamente por isso, “sucumbem ao círculo de que se querem desviar” (ADORNO, 1991, P. 67).

Além dessa “ênfase sobre a renovação da linguagem e da afirmação polêmica do *moderno*”, da qual Villa-Lobos seria um exemplo, Wisnik segue para a “ênfase sobre o papel pedagógico do artista e da subordinação de sua atividade às necessidades sociais de um meio precário” (WISNIK, 1983, p. 104). Acerca dessa transição do experimental ao pedagógico – correspondente da mudança das poéticas “individualistas” às poéticas de caráter social – é o pensamento de Mário de Andrade que é analisado como exemplo. Segundo o autor, o escritor

“deixou marcas de influência às vezes esmagadoras sobre pelo menos três gerações de compositores” pois, com ele, têm-se ao mesmo tempo “uma nova linguagem poética, uma nova relação com o mundo, uma crítica da sociedade, e, especialmente, uma crítica do papel desempenhado pela arte como ornamento de uma burguesia refratária às transformações” e, portanto, têm-se “aí delicadas *relações do estético e do ideológico*, para as quais, independente do esquematismo a que às vezes as submete ao longo do processo, Mário sempre se mostrou sensível” (WISNIK, 1983, p. 105, grifo nosso). Portanto, seu discurso crítico faria convergir – de alguma maneira, mesmo que “em faixas de ondas diferentes e descontínuas” – o plano do “estético interior à linguagem”, ou seja, da autonomia da arte, face ao “sentido social”, com suas “esperanças na conexão de sua consciência e seu trabalho com a totalidade da cultura popular” (WISNIK, 1983, p. 106). O interesse de Mário ou “o objetivo dessa urgência social, formulado na altura de 28, é conquistar para a arte erudita um meio de expressão especificamente nacional com base na absorção do folclore” (WISNIK, 1983, P. 107). Além disso, a própria “intersecção” em seus escritos entre poesia e música mostram um autor engajado na formação de uma música que congregue o “popular” e o “nacional”.

É possível identificar, portanto, no estabelecimento de alguns artistas como “únicos” modelos “a serem seguidos”, a constituição de um critério que segue em outras pesquisas com a música – como no caso do rap – que é o relevo dado ao artista “engajado” em oposição àqueles que fazem arte “apenas” para o consumo? Não se trata de identificar um caminho unívoco, mas mostrar que há convergências entre as abordagens – ao menos no critério de escolha dos artistas abordados nas pesquisas – pois, tanto com Napolitano, Contier, Wisnik e alguns pesquisadores do rap, parece que há – em alguma medida – um “filtro” que leva em consideração aspectos ideológicos ligados ao engajamento de artistas numa cultura política, como por exemplo, “nacional-popular” e “de esquerda”.

Façamos aqui uma analogia: quando Contier examina a partitura de Villa-Lobos na perspectiva da inserção do “popular” e das coisas “nacionais”, Oliveira e outros analisam as letras do rap na perspectiva de “discurso” que fala dos problemas sociais, assim como da sua relação com o “mercado” cultural; Napolitano, por sua vez, quando analisa a relação de uma MPB com a “indústria cultural”, além das letras “engajadas” e dos arranjos da Bossa Nova advindos daquele mesmo “popular”, compreende-se qualquer elemento da composição – como a letra e os arranjos – subordinados a um mote *ideológico*. Além disso, apesar da utilização de algumas referências teórico-metodológicas se alterarem, entre as análises e comentários que compõem essas pesquisas sobre música nos diversos setores acadêmicos, têm-se um procedimento retórico/discursivo que opera basicamente na mesma perspectiva: da “história

social da arte” de Contier, passando pela “história cultural do popular” de Napolitano, à “história cultural do social” de Oliveira, a arte é abordada em alguma medida como *representação ideológica do social*.

Além disso, em alguns trabalhos com o rap, há inclusive o seu enquadramento numa espécie de “linha evolutiva” da música engajada, como por exemplo, na pesquisa em Sociologia de Maria Eduarda Araújo Guimarães: *Do samba ao rap: a música negra no Brasil* (1998), uma das primeiras teses sobre o tema no Brasil. Para a autora:

A música popular brasileira teve, em vários momentos, forte ligação com movimentos políticos, desde os anos 30, e em especial nos anos 60/70, quando foi usada como instrumento para contar, ainda que muitas vezes apenas de forma metafórica, a realidade daquele período, onde a censura não permitia que isso fosse feito de forma direta. Nos anos 90, o rap assumiu a função de se ocupar também das questões políticas e sociais, relatando e propondo os caminhos da mudança (GUIMARÃES, 1998, p. 170).

A autora fala ainda que “o rap é a crônica, nua e crua, dos anos 80/90 das periferias dos grandes centros urbanos” assim como “o samba foi a crônica dos morros e subúrbios dos anos 30/40” (GUIMARÃES, 1998, p. 160). Essa perspectiva condiz com aquela afirmação de Napolitano, referenciada inclusive por Oliveira. Em todo caso, quando se afirma ser a música transformada em “crônica da realidade de uma época”, trata-se de constatar que isso é resultado de uma abordagem específica e não uma constatação empiricamente evidente nas letras do rap.

Se é possível constatar pontos de encontro, é justamente porque as pesquisas com a música no Brasil não começaram com o rap. Ainda que as pesquisas com este e outros gêneros da música brasileira, de uma maneira geral, correspondam a campos de pesquisa bastante distintos, analisando brevemente algumas dessas pesquisas é possível constatar elementos em comum entre algumas análises, como, por exemplo, a importância do critério da *ideologia* e uma perspectiva nas abordagens com um universo restrito de artistas supostamente mais “engajados”. Esse procedimento não foi inventado pelos pesquisadores do rap, mas Contier,

Wisnik e Napolitano – autores que pesquisaram a música “erudita” e a “popular” – já propunham a abordagem da música brasileira passando obrigatoriamente por alguns cânones¹⁷.

Destarte, fazemos esses apontamentos para perceber que o debate não se restringe necessariamente ao rap enquanto objeto de pesquisa, mas pode se estender a outras pesquisas no universo da música brasileira. De qualquer forma, esse é um ponto que demanda novos trabalhos, e o que mostramos aqui é apenas o produto de uma análise restrita a um universo bastante limitado de pesquisas com a música na universidade.

1.3. Rap e senso comunitário: uma perspectiva desterritorializada

Silvano Fernandes Baia, em *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*, de 2011, tese em que analisa cerca de 30 pesquisas realizadas no âmbito da historiografia da música popular do eixo Rio-São Paulo, pôde constatar durante os primeiros trabalhos com a música nas universidades brasileiras, a predominância de uma “análise ‘sem som’”, em que o critério para as abordagens era principalmente a “relação da ‘qualidade do texto literário’ com o ‘contexto social’ (BAIA, 2011, p. 5). A presença de um ponto de vista aproximado a este nas pesquisas com o rap que analisamos – além do fato de predominarem na Universidade as pesquisas sobre o tema na área de Letras – mostram que essa perspectiva apontada pelo autor em relação aos primeiros trabalhos com a música na Universidade, de alguma maneira, está presente nas pesquisas com o rap.

De fato, há um senso comum que pressupõe, por exemplo, uma maior importância do texto em detrimento da linha melódica ou da parte harmônica¹⁸ das músicas de rap, ou simplesmente as compreende como um “monólogo ritmado, declamado sobre uma base musical”¹⁹, compartilhado por diversos meios e não somente o acadêmico. Isso não significa que o senso comum é apropriado para falar de todo o universo rap, ou seja, que o rap é mais texto (letras) do que melodia (música). Significa apenas que muitos o abordam nessa perspectiva. E mesmo que parte do próprio universo rap compartilhe disso, partimos do

¹⁷ Ainda que com um teor diverso do nosso, uma crítica a essa perspectiva pode ser encontrada na dissertação de mestrado em História de Paulo César Araújo, *Eu não sou cachorro não* (2002), em que o autor aponta uma perspectiva, na memória da história musical nacional, por obras de grupos de preferência das elites e não de artistas mais populares como os chamados “cafonas”.

¹⁸ Ver, por exemplo, a seguinte afirmação: “Rap é um estilo musical raro em que o texto é mais importante que a linha melódica ou a parte harmônica; sendo um dos dois únicos estilos musicais da história da música ocidental em que o texto é mais importante que a música”. RAP. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Rap>>. Acesso em 19 jan. 2017.

¹⁹ RAP. In: DICIONÁRIO Michaelis brasileiro da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2017. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=rap>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

pressuposto de que as letras não são obrigatoriamente a tônica das músicas de rap, mas são parte de um tecido estético mais amplo, composto por outros elementos sonoros não menos importantes que a letra, como por exemplo, o *flow* proporcionado pelo arranjo das rimas.

Essa constatação, de alguma maneira, se aproxima aos estudos semióticos de Luiz Tatit, por exemplo, do livro *O cancionista: composições de canções no Brasil* (1996), sobre a relação entre letra e melodia pesquisada pelo autor em alguns compositores nacionais. Tatit afirma que

Ao ouvinte, importa bem mais o modo de dizer que o propriamente dito. Trata-se, no limite, do mesmo efeito provocado pela canção em língua estrangeira: as modalidades da melodia – aquelas que definem o modo de relação do enunciador com o conteúdo do texto – já satisfazem o ouvinte com suas oscilações de intensidade. A qualidade do conteúdo, aquilo de que se trata, pode jamais chegar ao seu conhecimento (TATIT, 1996, p. 272).

Ainda que nossa abordagem não siga o modelo de análise da música brasileira que o autor propõe, é importante mostrar que há perspectivas que não analisam tão somente a “qualidade do conteúdo” das letras das músicas, mas levam em consideração outros aspectos, como a relação das letras com a melodia.

Nossa hipótese é, portanto, de que é justamente possível ultrapassar tanto as análises “sem som”, quanto uma abordagem por “cânones” numa pesquisa acadêmica com o rap. A partir do segundo capítulo, dedicar-nos-emos de forma mais aprofundada ao primeiro ponto. No momento, vamos debater brevemente uma possibilidade em contrapartida à ideia de um *senso comum* que implica numa vanguarda canônica de “representantes” engajados do rap nacional, ou seja: pensá-lo a partir de um *senso comunitário*.

Façamos mais um breve parêntese para algumas considerações teóricas que contribuem para o debate.

Se é possível falar de política numa expressão estética e ela não está ligada um arranjo artístico com determinado conteúdo, como uma espécie de *senso comum* compreende, mas antes, a um *senso comunitário* prioritariamente *estético*, um dos primeiros autores a refletir sobre isso foi Immanuel Kant na *Crítica da faculdade do juízo* (2012), de 1790, que propôs uma “propedêutica de toda arte bela” não mais abalizada em preceitos da tradição,

[...] mas na cultura das faculdades do ânimo através daqueles conhecimentos prévios que se chamam *humaniora*, presumivelmente porque humanidade <Humanität> significa de um lado o universal *sentimento* de participação e, de outro, a faculdade de poder *comunicar-se* íntima e universalmente; estas propriedades coligadas constituem a sociabilidade conveniente à humanidade

<*Menschheit*>, pela qual ela se distingue da limitação animal (KANT, 2012, p. 219).

Kant contribui para pensar que o sentido comunitário, aplicado ao rap, não se liga necessariamente a *territorialização do sentido* – com tal discurso ligado a tal lugar e grupo – mas se liga a outra espécie de comunidade, baseada em outros pressupostos, como, por exemplo, da igualdade das inteligências e das capacidades de indivíduos quaisquer em comunicar suas histórias, ou seja, num “*universal sentimento de participação*”.

Nessa perspectiva, não buscamos analisar o rap apenas por um suposto conteúdo discursivo político – pois, antes de tudo, esse conteúdo não é simplesmente pautado tão somente nisso – mas sim, algo que se tece sobre uma humanidade compartilhada universalmente por sentimentos – e não por ideias e conceitos já estabelecidos, como no caso de pensar suas letras num cunho ideológico.

Como demonstração deste critério por nós adotado, continuaremos o debate a partir de exemplos do rap. Vamos ao seguinte trecho da segunda parte da letra da música *Hoje Cedo* (2013) de Emicida, com a participação da cantora/compositora Pitty:

Vagabundo a trilha é um precipício, tenso, ou melhor, quero salvar o mundo,
pois, desisti da minha família e numa luta mais difícil a frustração vai ser
menor, digno de dó, só o pó, vazio comum, que já é moda no século 21,
blacks com voz sagaz gravada, contra vilões que sangra a quebrada, só que
raps por nóiz, por paz, mais nada, me pôs nas gerais, numa cela trancada, eu
lembrei do Racionais, reflexão, aí, os próprio preto num tá nem aí com isso
não, é um clichê romântico, triste, vai perceber, vai ver, se matou e o paraíso
não existe, eu ainda sou o Emicida da rinha, lotei casas do sul ao norte, mas
esvaziei a minha, e vou, por aí, taleban, vendo os boy beber, dois mês de
salário da minha irmã, hennessys, avelãs, camarins, fãs, globais, mano, onde
eles tavam há dez anos atrás, showbiz como a regra diz, lek, a sociedade
vende Jesus, por que não ia vender rap? O mundo vai se ocupar com seu
cifão dizendo que a miséria é que carecia de atenção (EMICIDA, 2013).

Quais os significados da letra dessa música? É possível compreendê-la em uma narrativa de “engajamento”? Ou então seria uma crítica a essa ideia? Não temos como responder, pois a música pode, de fato, estimular várias interpretações; logo, não se trata de enquadrá-la num ou noutro lugar de fala, mas essas perguntas – assim como as que fizemos sobre as interpretações do *Diário* e das outras músicas analisadas até o momento – mostram uma problemática a ser levantada acerca da relação do pesquisador acadêmico com os signos da expressão artística desse momento estético/político do rap no cenário nacional contemporâneo. A operação que o insere num determinado quadro histórico-social e, a partir daí, extrai as possíveis significações

de seus signos discursivos tem, como fundamento *a priori*, a ideia que a expressão artística – sobretudo aquela da “periferia” – ocuparia, de início, posição de discurso *inferior* em relação à interpretação acadêmica, por não se enquadrar em um modelo de argumentação racional.

Além disso, questionamos a ideia de analisar o rap estritamente pelo “discursivo”, e apontamos para a importância de uma análise de outros elementos, que no caso das letras, pode se ater além do conteúdo significativo, como no *flow* das rimas de Emicida, nos sons de instrumentos como a bateria e piano, no refrão melódico pela voz da Pitty, entre outros aspectos estéticos de músicas como *Hoje cedo*. Fazendo uma analogia, o MC, no rap, pode fazer uso das palavras para compô-las assim como o DJ utiliza o toca-discos para fazer *scratches*²⁰, ou ainda, da mesma maneira que o saxofone – que é um instrumento a princípio erudito – teve seu uso re-significado no jazz.

Nesse sentido, vamos analisar alguns exemplos na perspectiva do rap desterritorializado. Para isso, compararemos algumas letras das músicas de rap com músicas de quaisquer outros estilos – como o funk brasileiro – ao mesmo tempo em que analisaremos os comentários presentes em algumas pesquisas sobre o rap referente a essa possível relação.

Entre os critérios supostos por Oliveira (2011) para analisar o rap, na “luta de representações”, por exemplo, podemos ver uma “tensão” entre rap e funk, onde os “agentes” teriam “uma atitude seletiva ante as tradições musicais e culturais com as quais dialogavam”. Há aqui, a partir da leitura de algumas letras, uma ideia de *segregação* na constituição dos dois estilos onde, de um lado, teria se produzido uma ideia de rap “engajado” em oposição ao funk supostamente “alienado”.

Mesmo sem considerar as parcerias musicais entre os dois estilos, como entre *Emicida e MC Guimê* (2013) em *Gueto e País do Futebol*, de Mano Brown e Naldo Beni na música *Beni e Brown* (2015), os aspectos que se atribui a um ou ao outro gênero podem ser percebidos em ambos, por exemplo, a partir das letras, sem falar em seu aspecto musical, em que se observam muito mais confluências do que tensões. Como não ver semelhanças entre o refrão da música *Tá patrão* de MC Guimê (2011): “Tapa, tapa, tá patrão/ Tênis Nike Shox, Bermuda da Oakley/Camisa da Oakley, olha a situação” e o refrão citado anteriormente de “*Eu compro*” dos Racionais MC’s? Ou ainda da própria parceria de Guimê com Emicida em “*País do futebol*” (2013): “A rua é nossa e eu sempre fui dela, desde descalço gastando canela, hoje no asfalto de toda São Paulo, de nave do ano, tô na passarela” com aquele trecho dos Racionais:

²⁰ O efeito causado pelo DJ quando “arranha” os discos.

“Os nego quer não só viver de aparência. Quer ter roupa, quer ter joia e se incluir, quer ter euro, quer ter dólar e usufruir”?

Falar em “tensão” entre esses dois estilos é possível apenas no interior de uma lógica representativa – que compreende as músicas a partir de critérios retóricos/discursivos tomados *a priori* – todavia, tal aspecto não é um dado empiricamente inquestionável, pois o rap e o funk, além de compartilharem do mesmo mundo da música e todas as implicações disso (parcerias, semelhanças e referências entre ambos os estilos, etc.), compartilham por vezes, a própria temática de suas letras, bem como elementos rítmicos/melódicos, etc. A música de Karol Conka, por exemplo, *É o poder* (Prod. Tropkillaz) (2016) coaduna elementos pelo menos do rap, funk, samba e reggae. A pergunta que fazemos é a seguinte: onde termina um rap e começa um funk, e vice-versa? Ou então, até que ponto é possível falar em fronteiras delimitadas entre esses diversos gêneros de música?

Nossa perspectiva não é simplesmente de questionamento frente ao corpo de pesquisas com o rap, mas pode ser definida também como a constatação de uma falta: *são poucas as pesquisas que abordam o caráter estético expressivo das músicas não submetido ao caráter discursivo das letras*. Por exemplo, a única pesquisa que aborda exclusivamente um grupo como o Planet Hemp, o faz justamente pelo caráter discursivo de suas letras²¹. Não temos dúvida da importância das letras das músicas. Nosso questionamento parte justamente da falta dos outros elementos das músicas desse grupo, que produz músicas numa espécie de mistura entre alguns estilos como o rock, funk, rap e samba. A música *Contexto* (2000), além das letras, por exemplo, é perpassada pelo som marcante de uma cuíca, e Marcelo D2, um dos vocalistas da banda, gravou o álbum *Marcelo D2 canta Bezerra da Silva* (2002), além de outras músicas com uma suposta “mistura” entre samba e rap, entre outros estilos, como nos álbuns *A procura da batida perfeita* (2002), *Eutiro é onda* (1998) e *Meu samba é assim* (2006). Nosso questionamento é da falta de abordagens da parte sonora do Planet Hemp, de Marcelo D2, assim como de outros artistas. Pois em relação a alguns critérios para escolha das músicas abordadas, para Righi, por exemplo, um artista como Marcelo D2, por uma questão ideológica, não deve ter o seu “discurso” abordado.

Na música, podemos falar em um intercâmbio entre diversos estilos, e a própria tomada da palavra como expressão, tão marcante no rap, não é sua exclusividade, mas faz parte de qualquer estilo de música que utiliza os signos verbais em suas composições. A perspectiva de coadunar o uso da palavra e do ritmo para contar alguma história normalmente ligada à vida

²¹ Nos referimos a dissertação de MUNDIM, Pedro Santos. Das rodas de fumo à esfera pública: o discurso da legalização da maconha nas músicas do Planet Hemp (2004).

cotidiana já é algo presente nas primeiras expressões musicais “populares”, como o *blues*. Segundo Eric Hobsbawm (1979), o *blues* já fazia esta combinação no século XIX e como mais das vezes faz o rap hoje em dia. Trata-se justamente de uma operação de enunciação que procura meios de exprimir sentimentos que se tornaram passíveis de expressar justamente através da música – e não de outra maneira.

Se autores como Guimarães entendem o rap na perspectiva da “música de protesto” e remetem esse “fato” a uma tradição de artistas da MPB, em grande parte a partir dos conteúdos das letras – na mesma medida em que se fala do “engajamento” desses artistas –, numa perspectiva desterritorializada, poderíamos falar de um “engajamento” em diversas outras letras dos mais variados estilos de música, como por exemplo a letra do grupo *As Meninas* na música *Xibom bombom* (1999), que versa no seu refrão: “Analisando essa cadeia hereditária, quero me livrar dessa situação precária. Onde o rico cada vez fica mais rico, e o pobre cada vez fica mais pobre. E o motivo todo mundo já conhece é que o de cima sobe e o de baixo desce”. Pois qual a diferença entre essa letra e as de rap com teor semelhante? Axé, blues, samba, rock, etc., são alguns dos gêneros que usam a palavra em suas músicas.

Assim, apesar de um *senso comum* que constatamos em relação à produção acadêmica acerca das músicas de rap, é possível pensá-las fundamentadas não tão somente em critérios ligados à sua “representatividade”, de maneira geral, mas de acordo com um *regime estético* de percepção baseado em um *senso comunitário*, onde a opinião de algumas “vozes” não prevalece sobre a própria voz dos artistas de rap, que por sua vez não prevalece sobre as vozes de qualquer outra pessoa.

1.3.1. Subjetivações políticas *versus* lógica policial

Como fechamento deste primeiro capítulo, pretendemos ainda fazer algumas considerações. Em nossa breve análise de alguns trabalhos nas áreas de História, Antropologia Social, Sociologia e Literatura, notamos em comum uma perspectiva de abordagem do rap a partir de um suposto papel pedagógico de suas letras, com destaque para o seu conteúdo significativo. É evidente que a análise de alguns autores dentro de um universo amplo de pesquisas com o rap não corresponde à totalidade dos trabalhos, mas esses exemplos, em conjunto com o grande número de pesquisas com o tema nas áreas de Letras e Educação, torna a nossa hipótese – de que o rap não é abordado como música de maneira mais ampla, nem como discurso exclusivamente textual – ao menos plausível, uma vez que constatamos que há uma *orientação* nesse sentido a ser ao menos levada em consideração.

Façamos algumas ponderações específicas sobre o corpo de trabalhos analisados. Estas, quando explicam o rap, o fazem a partir de seu próprio espaço de enunciação, com as respectivas teorias explicativas de mundo, que remetem as músicas a um *contexto sócio-histórico* ligado a essas teorias explicativas.

Por outro lado, em um debate sobre possibilidades de abordagem com o rap na universidade, é importante levar em consideração, também, as *subjetivações políticas*, pois na valorização do rap por um aspecto como o comprometimento com os problemas da sociedade, pode-se calar as próprias vozes que se pretende “deixar falar”.

Se podemos falar em relações entre esses dois campos (o objeto artístico e o meio acadêmico), ela certamente não se dá a partir de uma *subordinação*, onde uma ideia precisaria se originar na universidade para ser colocada em prática alhures. O que não significa que o rap não trabalha com ideias desenvolvidas academicamente: isso certamente ocorre, mas de forma *horizontal*, onde as ideias “acadêmicas” estão situadas ali na mesma posição que as ideias e pensamentos não acadêmicos, além de sofrerem um processo de ressignificação. É, novamente, o “ser da linguagem” mencionado por Foucault que permeia todo o texto da literatura do rap, que por sua vez não é territorializado. Por isso, não é possível “delimitar” seu discurso a partir de uma ideia tão somente de construção identitária, sem negligenciar o próprio texto – que não é unívoco nesse sentido, sem falar nos outros elementos estéticos das obras não abordados neste capítulo.

É possível pensar a “identidade” do rap não de forma unívoca e muito menos binária, mas múltipla em suas possibilidades de identificação. E se podemos falar em política, não se trata de localizá-la em uma letra ou um “discurso” determinado, mas antes, na própria possibilidade dessas mentes e corpos expressarem, quaisquer que sejam, as palavras utilizadas em suas trocas com outros compositores/espectadores/ouvintes.

Se por um lado, temos uma lógica do *necessário*, onde se vinculam as representações do rap “a processos sócio-históricos de opressão” (OLIVEIRA, 2011, p. 104), numa necessidade de combater esses processos – portanto, numa ideia de causa e efeito – por outro lado, podemos falar de rap em termos de *possibilidades*, de modo que as mesmas não estão antecipadas. Podemos falar em um sentido de dissenso que estabelece o jogo político, independentemente da posição em que o enunciador ocupa na organização da sociedade. Esse jogo político não trata da economia ou da ordem, mas de *outras possibilidades*, a partir de uma perspectiva estética num sentido comunitário.

Se pensarmos na perspectiva sugerida por Rancière, trata-se de trabalhar por uma lógica *policial*, no primeiro caso, ou através da *política*, no segundo. Em seu livro: *O desentendimento: política e filosofia* (1996), o autor sugere que fazer *política*, é sempre

[...] um modo de manifestação que desfaz as divisões sensíveis da ordem policial ao atualizar uma pressuposição que lhe é heterogênea por princípio, a de uma parcela dos sem-parcela que manifesta ela mesma, em última instância, a pura contingência da ordem, a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante (RANCIÈRE, 1996, p. 42-43).

Por outro lado, a lógica *policial* está relacionada ao que o autor chama de “o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (RANCIÈRE, 1996, p. 41).

Dessa forma, seria possível, em um primeiro momento, ressaltar a política do rap a partir de um conteúdo direcionado e determinado, mas isso não muda o fato de que, ao classificá-lo, mesmo com vários indícios, estamos agindo em comum acordo com a mesma lógica policial que outrora mostrávamos na própria denúncia “representada” naquele rap.

Esta perspectiva política não repousa nas ideias do *entendimento comum*, ainda que se referencie em algumas delas, mas o que muda é a sua *disposição*. Saímos da verticalidade das hierarquias para uma perspectiva onde ideias e sentimentos compartilham o mesmo horizonte, sem uma definição de fronteiras que separam o que pode ser pensado num ou noutro lugar. Isto é perceber as expressões estéticas justamente em seu regime de historicidade: não se procura mais alguma “mensagem” direcionada – como sugere Rancière – mas ela se relaciona com a política como *formas de dissenso*, em operações de transformação da “experiência comum do sensível”. Nessa medida,

Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa (RANCIÈRE, 2012c, 63-64).

O efeito da música, nesse sentido, “tem a ver com as divisões de espaço e tempo e com os modos de apresentação sensível que instituem, antes de dizer respeito ao conteúdo desta ou

daquela obra”. E esse efeito mesmo, não determina nem “uma estratégia política da arte como tal nem uma contribuição calculável da arte para a ação política” (RANCIÈRE, 2012c, p. 63-64), como é o caso dos pressupostos de se pensar em o rap como “representante” de determinada postura e grupo.

Uma referência como Rancière contribui não apenas para questionar a adequação dos signos artísticos à categoria de representações fundamentadas em modelos *a priori*, mas antes, ajuda-nos a pensar o rap em suas possibilidades políticas a partir de sua concepção estética.

De nossa breve experiência com o rap, notamos que as palavras não estabelecem necessariamente alguma ordem, ou mesmo uma hierarquia, que põe o “porta-voz dos excluídos” de um lado (esclarecidos) e os “alienados”, por sua vez, do outro. Exemplo disso é que, as mesmas letras que outrora foram utilizadas para corroborar com tais ideias – como a de um rap como “representação” – é possível fazer outras leituras. Nessa perspectiva, como sugere Rancière, a “eficácia” de uma expressão estética pode consistir, sobretudo, nas “disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser” (RANCIÈRE, 2012c, p. 54-55), ou seja: constituem *subjetivações políticas* que rompem com a ordem policial dos enquadramentos sociais *a priori*. Essas “maneiras de ser”, presentes nas letras de rap, indicam que aquelas palavras destinadas por uma hierarquia ao uso de algumas pessoas, nessa época democrática são utilizadas por qualquer um para pensar e fabricar o mundo, independente desta ou daquela posição de quem as profere “representa” na sociedade e em determinada comunidade.

A partir dessa constatação, antes de atribuir, por exemplo, a representatividade da periferia a determinados artistas de rap, seria coerente perguntar a todas as pessoas que residem nesses lugares o que eles pensam em relação a isso. Se é o que desejam, por exemplo, ter esta ou aquela “representatividade”. Se algum desses moradores da periferia não concordasse com a representação atribuída, não estaríamos restringindo, de certa maneira, a própria pluralidade das subjetividades políticas em detrimento de um enquadramento social específico?

O conteúdo das letras é, de fato, uma parte importante das criações artístico-musicais do rap. Todavia, quando há uma predominância de uma história do rap com base quase que exclusivamente nesse aspecto, corre-se o risco de desconsiderar grande parte do processo

criativo implicado numa expressão estética como essa. Não podemos esquecer que essas palavras sofrem processos de ressignificações e, portanto, entendê-las a partir de significações objetivas pode inclusive bloquear o seu caráter estético/político.

Por vezes, as letras podem estar inclusive em segundo plano em relação aos sons, afinal, no rap, ainda se trata de *música*, e nela podem prevalecer quaisquer outros elementos estéticos sobre a necessidade de significar, pois a música não é necessariamente uma “representação” de algo, mas antes, constitui-se de um *tecido estético múltiplo*, e um timbre, um ritmo ou uma rima, por exemplo, podem desencadear sentimentos que uma preposição muitas vezes não é capaz de expressar.

Para discutir sobre questões como por exemplo, da relação entre história, músicas de rap e política, é imprescindível não somente nos atermos a leitura do conteúdo das letras, ou então das pesquisas acadêmicas que o tomam como objeto para análise; mas, sobretudo, nos propormos a simplesmente *ouvir* músicas. Ainda que nos inspiremos em referências que se propõem a discutir questões epistemológicas, como é o caso dos trabalhos de Foucault, Rancière e Kant, é sobretudo no campo empírico que nosso trabalho sobre o rap se delineia, ou seja, em uma *política de audição*.

2. Músicas de rap: *samplers* e simulacros

De maneira geral, os trabalhos acadêmicos brasileiros que tomam as músicas de rap como objeto de pesquisa têm contemplado em menor medida²² os seus diversos aspectos *sonoro-musicais*, como por exemplo, a técnica de composição com base no *sampler*, presente em músicas dos Racionais MC's, Sabotage, assim como em grande parte das criações no âmbito do rap. Em compensação, conforme mostramos alguns exemplos de pesquisas em diversas áreas, além do fato da área de Letras ter a maior concentração de pesquisas com o tema, as letras das músicas são elementos amplamente abordados.

As pesquisas nas áreas de História, Sociologia, Linguística e Antropologia que analisamos, tomam as letras do rap como um elemento discursivo de caráter identitário e representacional, remetendo-as a seu “lugar social”, assim como os artistas são compreendidos como “porta-vozes” de um “grupo social” específico: os moradores das periferias. A partir de uma breve análise desse procedimento, assim como da análise de algumas letras, mostramos algumas consequências dessa operação que interpreta o rap dessa maneira, como a constituição de uma espécie de *senso comum* fundamentando em algumas hierarquias *sociológicas* e *políticas* tomadas de antemão – em contrapartida às múltiplas possibilidades de se pensar a relação entre rap, história e política, como por um *senso comunitário* traçado no interior de um *regime estético*.

Neste capítulo, através de uma discussão que tem como fio condutor a técnica de composição do *sampler*, problematizamos, sobretudo, uma dessas hierarquias pressupostas na ideia do rap enquanto representação: a suposta diferença de grau entre o *conceitual* e o *estético* que estabelece a proeminência das letras sobre qualquer outro elemento das músicas.

Entre letras e outros sons que podemos ouvir em uma música, é possível pensar além dessa hierarquia, pois, de acordo com as subjetividades políticas dessa época democrática, enquanto um espectador pode dar atenção à sintaxe de uma rima, outro pode se ater a sua métrica ou simplesmente prestar atenção a outros aspectos da composição, como o *sampler*, o timbre dos instrumentos, o ritmo ou ainda quaisquer outros efeitos.

Nosso objetivo é discutir sobre possibilidades *estéticas* e também *políticas* nas produções musicais – como, por exemplo, com o *sample-based hip-hop* – em contrapartida à orientação em analisa-lo somente a partir de um suposto discurso fundamentado na capacidade significativa das letras e no estabelecimento de enquadramentos entre os artistas de rap. Nessa

²² Encontramos duas pesquisas que abordam o *sampler* de maneira significativa. Vamos analisá-las brevemente ao longo deste capítulo.

perspectiva, procuramos analisa-los a partir de sua própria *historicidade*, supondo o uso do *sampler* em igualdade com todos os seus outros elementos presentes nas músicas.

Para o debate, obtivemos inspiração em alguns aspectos discutidos por Gilles Deleuze em seus livros: *Diferença e repetição* (1988) e *Lógica do Sentido* (2007), obras em que o autor faz uma abordagem crítica às ideias de *representação* e de *simulacro* como norteadoras das relações de identidade e diferença nas expressões artísticas. Em primeiro lugar, sua compreensão da *diferença* não se faz de maneira negativa – em contraposição a uma tradição filosófica que a tem colocado em papel inferior em relação à *identidade do conceito* – e a *repetição* é, na visão do autor, fundamentalmente desvencilhada da submissão à uma suposta origem, a qual a repetição apenas teria a capacidade de representar. Quando a repetição, por sua vez, é pensada de maneira autônoma e positiva em relação à identidade e à origem, é nela que se encontra a diferença não submetida à representação. Da mesma forma, a distinção criada entre a obra original e a cópia é vista por Deleuze como o resquício de uma espécie de “platonismo”, que pressupõe uma hierarquização entre coisas e simulacros.

Incluímos no debate parte da discussão de Deleuze, assim como discutíamos a noção de *regime estético* da obra de Rancière e do *ser da linguagem* de Foucault, pois ambos – cada um à sua maneira – estabelecem uma crítica à ideia de representação como conceito-chave para compreender as questões de semelhança, pensadas, neste caso, nas obras musicais do rap. As reflexões de Deleuze contribuem para um questionamento norteador deste capítulo: o *sampler* empregado nas músicas, ao invés de um mero plágio e/ou imitação da música “original”, não seria uma recriação autônoma dos sons, das palavras e dos ritmos, desvencilhados da necessidade de representar a música original?

Ademais, outra pesquisa que, em se tratando de um dos poucos trabalhos sobre as composições de rap que abordam o *sampler*, é referência neste capítulo, é o livro *Making Beats: The art of sample-based Hip-Hop* (2014), do norte-americano Joseph Schloss, que pesquisa a composição por *samplers* do ponto de vista dos produtores das músicas. Algumas de suas reflexões sobre essa prática de “fazer batidas” serão retomadas ao longo do texto, na medida em que contribuem para o debate.

Assim sendo, analisaremos algumas composições musicais no âmbito do “gênero” musical conhecido como rap/hip-hop – com destaque para o *sampler* – na medida em que procuramos fazer uma crítica à uma perspectiva, em alguns trabalhos, de desvalorização dos sons do rap, lançando mão de um questionamento sobre os supostos limites entre plágio e recriação, uma vez que antes do *sampler* se constituir como um elemento secundário nas músicas, é ao menos tão significativo quanto o elemento das letras.

2.1. O som e a música: entre Stockhausen e o *sampler*

Começamos com uma pergunta: o que o músico Sabotage, o personagem James Bond e o também músico Karlheinz Stockhausen têm em comum? No ano de 1972, o último comprimiu a nona sinfonia de Beethoven em 1 segundo e, em 1995, compôs uma música com o uso de quatro instrumentos de corda e alguns helicópteros. A primeira experiência refere-se a um dos critérios de Stockhausen (2009) para a música eletrônica, que é a *estruturação unificada do tempo*; ao alterá-lo, mostrou o músico que a altura, a intensidade, o timbre e o ritmo também se modificam. A segunda experiência diz respeito a outro critério sugerido pelo músico: *a igualdade entre o som e o ruído*.

Na música *Um bom lugar* (2000), de Sabotage, o som que forma a base rítmica da música é supostamente *sampleada* de uma música que faz parte da trilha sonora de um filme do agente 007 (C., 2013, p. 118). O álbum do artista – como muitos álbuns de rap/hip-hop –, é repleto de *samplers*, desde a *Introdução* que abre *Rap é compromisso* (2000) com alguns gritos e uma explosão, até a base rítmica formada por *samplers* de músicas como *Um bom lugar*, *Rap é compromisso* e *Respeito é pra quem tem*.

Há uma proximidade entre as experiências de Stockhausen e a técnica do *sampler* utilizada no álbum de Sabotage, mas em última análise, o que une a música “popular” de Sabotage, a música “erudita” de Stockhausen e os filmes “comerciais” do agente 007, é a mesma coisa que une essas performances com outros gêneros de música, como o funk, o rock, o samba e a MPB. Tudo isso faz parte de uma mesma experiência estética moderna, um modo de inteligibilidade que designa uma forma nova de experiência que, por outro lado, participa do que Rancière sugere como uma “revolução estética”, com suas criações em constante transformação, e colocando em questão as “distribuições de competências”, a própria maneira de pensar a comunidade, não mais fundamentada em disposições hierárquicas que distinguem, por exemplo, entre arte e não arte – conforme uma tradição que presume a repartição entre os que sabem e os que não sabem –, mas fundada numa distribuição por vezes polêmica dessas próprias capacidades (RANCIÈRE, 2012b, p. 104-105, tradução nossa), em um *sentimento universal de participação*, na esteira da reflexão kantiana.

Esse breve cruzamento, a partir de uma prática de *sampler*, mostra justamente que uma experiência artística singular pode se relacionar com outras práticas distintas, independente dos “contextos” de sua produção e, de alguma maneira, mostra que podem operar no interstício dos

enquadramentos que a fixam, por exemplo, como música “erudita”, “popular”, “comercial”, “engajada”, etc.

Todavia, quando a música é abordada no meio acadêmico, há uma perspectiva em que se presume o seu enquadramento a partir de determinado “contexto”. Um exemplo disso é quando alguns autores abordam a questão sobre o uso ou não de instrumentos “tradicionais” nas músicas de hip-hop, assunto que vamos debater a seguir.

2.1.1. Live instrument *versus* sample-based hip-hop?

Guimarães, numa das primeiras pesquisas sobre o rap no âmbito universitário brasileiro, aponta que o instrumento musical “tradicional” está ausente em suas músicas porque os jovens da periferia “não teriam condições de comprar e/ou aprender um instrumento” (GUIMARÃES, 1998, p. 157). Richard Shusterman, em *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular* (1998), livro de que analisaremos alguns aspectos neste capítulo, também faz afirmação semelhante. Tal interpretação é, ao nosso ver, muito mais uma *hipótese* que resulta da operação retórico/discursiva que se baseia em um contexto histórico-social alheio ao rap para explicá-lo, do que uma constatação *empírica* do ato de compor rap.

Schloss (2014), por exemplo, aponta que um equipamento *sampleador* na década de 80 era consideravelmente caro, possivelmente até mais do que instrumentos “tradicionais” como o violão. O autor verifica que o uso de instrumentos “tradicionais” pode, inclusive, ser uma espécie de “tabu” para alguns produtores de músicas de hip-hop, que evitam o uso de instrumentos como guitarra e bateria em suas composições, na perspectiva de manter uma certa “pureza” nesse estilo de música.

Em nossa breve experiência com as músicas de rap/hip-hop, foi possível perceber que existem, de fato, várias maneiras de compô-las, inclusive com a possibilidade de incluir numa mesma composição o uso de *samplers* e instrumentos como violão. É o caso, por exemplo, do violão dedilhado acompanhado da batida de *Peso e Frieza* (2015) de Felipe. Não sabemos se o som do violão e a batida foram *sampleados* ou, no caso do violão, produzidos mecanicamente, e no caso da batida, digitalmente. Mesmo supondo que sua composição seja dessa forma, o que importa é o efeito dessa conjunção: as rimas sobre uma batida marcada e ao mesmo tempo alguns acordes de violão suavemente dedilhados.

Outro exemplo sobre esta questão são os “contestados” *riffs* de guitarra do produtor Daniel Ganjaman – em um álbum basicamente *sample-based* – justamente no refrão proeminente da faixa título do álbum de Sabotage, *Rap é compromisso* (Toni C, 2015, p. 122.).

Poderíamos seguir mostrando exemplos indefinidamente. Em todo caso, é preferível não delimitar um contexto para tentar explicar porque a técnica do *sampler* passou a ser utilizada para compor músicas, entendendo que o seu uso, assim como o das letras, pode estar ligado aos efeitos estéticos que produz na composição das músicas, antes do que a uma necessidade ligada a um contexto de exclusão ou de poder aquisitivo.

A título de comparação, falamos de um episódio na televisão aberta: a apresentação de Mc Sofia (2016) no programa *Encontro com Fátima Bernardes*. Quando a artista canta o seu rap *Minha Rapunzel de Dread*, sem a presença do DJ, bate palmas para fazer o ritmo e cantar seus versos rimados. O público presente no programa a acompanha e, no decorrer da música, a banda de rock *Nenhum de Nós* também participa com guitarra, baixo e bateria, acompanhando as rimas da MC. A apresentadora, ao fim da apresentação, destaca a parceria aparentemente improvisada que ocorrera entre o rap e o rock e conclui: “ficou bom porque teve o rock atrás”.

Uma afirmação nesse sentido em um canal de televisão talvez não surpreenda, mas quando se pressupõe, em trabalhos que se dedicam a abordar o rap de forma analítica na universidade, como Guimarães e Shusterman, o uso do *sampler* a falta de condições financeiras para comprar instrumentos tradicionais, ou então, no caso de Righi (2011), a existência de uma “evolução natural” entre a MPB e o rap, quando da parceria que realizam os rappers MV Bill e GOG, caracterizadas como parte de uma “estratégia de usar recursos e artistas da MPB e do rock nacional” que pode ser entendida “como um processo de evolução e de aprimoramento naturais do RAP” (RIGHI, 2011, p. 188), talvez seja pertinente fazermos alguns questionamentos. Se podemos falar em influências/condicionamentos, estas não possuem uma orientação unívoca, muito menos alinhada histórica e cronologicamente.

Ao contrário dessas afirmativas, o uso dos *samplers* não está ligado simplesmente a uma necessidade, assim como não há uma “evolução” natural do rap que implicaria, entre outras coisas, a mudança de um *sample-based* para um *live-instrument hip-hop*, mas o que há são cruzamentos imprevistos entre técnicas e estilos de composição, e não uma linearidade evolutiva simplesmente “natural”.

Um exemplo disso são duas versões de uma mesma música de Criolo. Entre os 10 anos que separam uma e outra versão de *Ainda há tempo* (2006-2016), o artista manteve as palavras das rimas, enquanto o arranjo dos outros sons que ouvimos recebem uma nova roupagem pela produção de Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral. Na primeira versão, prevalecem alguns acordes de violão em conjunto com a batida aparentemente *sampleada* que dá o ritmo da música. Em relação a isso, muita coisa acontece na segunda versão. O violão dedilhado dá lugar a uma batida grave, porém pausada e um tanto “suja”, uma espécie de reminiscência de batidas

do coração – provavelmente *sampleadas* da música *Teardrop* de 1997, do grupo Massive Attack – ainda que na versão da música de Criolo é provável que a velocidade desse “batimento” foi modificada, resultando numa batida mais pausada. São hipóteses, pois o próprio *sampler* que supostamente identificamos a fonte implica uma discussão sobre direitos autorais que pode inclusive comprometê-lo. Além do mais, há a possibilidade de tal batida ter sido sintetizada digitalmente sem necessariamente constituir um *sampler*. De qualquer maneira, trata-se de perceber que, com *sampler* ou não, essa versão após 10 anos do lançamento de *Ainda há tempo* é um exemplo de que a escolha do artista por uma orientação pelo uso de instrumentos comuns no rock e na MPB – como percussão, baixo e bateria – nos álbuns mais recentes – *Convoque seu Buda* (2014) e *Nó na orelha* (2011) – não está implicada numa ideia de “evolução natural” em relação aos seus primeiros trabalhos, mas antes, relaciona-se ao livre movimento de Criolo pelo universo de criação musical.

Se por um lado, as músicas de rap utilizam referências de outros estilos em seu processo criativo, músicas de rock, funk etc. também se apropriam de elementos do rap em suas composições. Um exemplo disso é a versão de *Umbabarauma* (2010), de Jorge Ben Jor, regravada pelo artista com a participação das rimas de Mano Brown. Outro exemplo, mas em sentido oposto, é o caso das músicas de Emicida, *Baiana* (2015) que contém a participação de Caetano Veloso, e *Hoje cedo* (2013), com Pitty. De fato, essas e outras parcerias do mundo da música não significam uma “evolução natural” num ou noutro sentido, mas exemplificam as múltiplas possibilidades de cruzamento e apropriação musicais entre os diversos estilos de música.

Seja por *sampler* ou por instrumentos ao vivo, a música coloca em questão vários lugares comuns sobre o hip-hop, como essa ideia de “evolução natural” e da falta de instrumentos “tradicionais”. A variedade de artistas e estilos *sampleados* pelos Racionais MC’s em *Sobrevivendo no inferno* (1997), álbum com *samplers* de Funks/Souls estadunidenses, assim como de Tim Maia e vários outros artistas, podem ser compreendidos também como exemplos de que, quando se trata de compor músicas, não há uma orientação unívoca delimitada por alguma ideia específica.

Mais um exemplo disso é o grupo Facção Central, que em várias de suas composições, como da música *Minha voz está no ar* (1999), utiliza o som de instrumentos da música “erudita”, como o violino e o piano, ao mesmo tempo em que utiliza *samplers* de tiros. Por mais que as letras de Eduardo Dum-Dum aparentam ter um conteúdo ideológico direcionado, que rimam por exemplo, “ladrão que mata o playboy”, sua prática musical é mais um exemplo de

que, quando se se trata de compor músicas, é possível falar mais em *interstícios* do que em *delimitações*.

2.2. A abordagem de aspectos sonoro-musicais do rap em algumas pesquisas

Ainda que o *sampler* seja um exemplo de que a música opera não tanto por delimitações, mas entre interstícios, nas abordagens com o rap brevemente analisadas, é comum a não consideração deste aspecto, em detrimento de algumas delimitações, como por exemplo, fundamentadas em dicotomias ideológicas, identitárias, raciais, ou seja, algumas delimitações representacionais. Vamos falar sobre exemplos de como os sons do rap são abordados em algumas pesquisas.

Para Oliveira, por exemplo, o que importa no rap não é a música, mas apenas o conteúdo discursivo. Segundo o autor, “a questão central do rap está para além de músicas refinadas, de arranjos sofisticados e de letras altamente poéticas” e “importa pouco se os rappers produzem uma música pobre e se as letras são mal construídas”, mas o interesse “consiste na constatação de que no rap que brota na temporalidade delimitada tem-se um amálgama de visões, sentimentos, concepções de mundo – mesmo que, por vezes, limitados e contingentes” (OLIVEIRA, 2011, p. 4). Procura-se valorizar um “discurso” no rap a partir de seus temas “nobres”, mas ao mesmo tempo em que o desvaloriza como criação artística. Nosso objetivo é mostrar que é possível tomar direção diretamente oposta, com a diferença de que não se trata de mostrar, por outro lado, que as letras são insignificantes, mas estas justamente dividem espaço com os outros elementos das músicas.

Shusterman (1998) também admite que os produtos da arte “popular” do hip-hop “são muitas vezes miseráveis do ponto de vista estético, pouco interessantes”, assim como entende que os “efeitos sociais” dessa arte “podem ser muito nocivos, especialmente quando consumidos de forma passiva e sem crítica”. Nesse caso é pressuposta a inaptidão dos artistas e dos espectadores para produzir, de um lado, uma expressão estética de qualidade e, de outro, para recebê-la de forma crítica. Destacamos também que algumas das reflexões de Shusterman sobre o hip-hop são utilizadas por autores como Guimarães e Righi em suas perspectivas a partir das letras de rap.

Aliás, de maneira geral, o fato de uma perspectiva com as letras prevalecer em diversas pesquisas com o rap na universidade, implica a tomada (se ocorre) dos outros elementos sonoros em grau bastante reduzido, todavia poucos assumem essa postura tão declaradamente como

Oliveira e Shusterman. Vamos discutir mais alguns apontamentos do último sobre as músicas de hip-hop.

Shusterman as concebe num contexto de “crise pós-moderna”, onde a arte nesse período parece “ter se perdido a tal ponto que não apenas seu fim, mas sua morte é visada”. Apresenta-se, para o autor, a partir disso, “uma necessidade (ou uma oportunidade)” para uma “intervenção teórica”: “reorientá-la, revê-la, reconsiderá-la, ao invés de refletir passivamente a sua imagem” (SHUSTERMAN, 1998, p. 34). Frente a isso, o autor defende uma ideia de “*meliorismo*” na arte “popular” do hip-hop. Seu trabalho foca no reconhecimento da “legitimidade artística” dessa expressão “pós-moderna”, onde a intervenção dos “intelectuais” torna-se necessária, pois entende que:

Os limites de suas técnicas inovadoras e da sensibilidade formal de seu público ainda estão sendo testados a fim de encontrar o equilíbrio adequado: uma forma que seja tão inovadora quanto assimilável por *nossa tradição estética* e sensibilidade formal. Tendo surgido há menos de vinte anos, o rap está ainda longe de uma solução e de uma maturidade artística (SHUSTERMAN, 1998, p. 191, grifo nosso).

Além disso, a intervenção de Shusterman ocorre para evitar “o abuso depreciativo do sistema cultural” e/ou “a compulsão de se vender às pressões imediatas e comerciais do mercado” (SHUSTERMAN, 1998, p. 191). Lembramo-nos da perspectiva da escola de Frankfurt, que em textos como a *Dialética do Esclarecimento* (1985), de Adorno e Max Horkheimer ou *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1996) de Adorno, sugerem uma concepção da arte “popular” na era da modernidade a partir da dicotomia testemunho *versus* mercadoria. Nesse caso, a arte popular é em grande medida compreendida como um mero *produto* da indústria cultural para consumo e a alienação das “massas”, numa leitura específica de Walter Benjamin (2012), principalmente de seus escritos sobre a “perda da aura” da arte moderna – assim como da sua cooptação pelas ideologias da dominação, como por exemplo, no caso dos fascismos.

Já mostrávamos que essa dicotomia é um dos critérios (ainda que muitas vezes não confesso) na concepção do rap enquanto “representação”, na caracterização do “engajamento” de alguns de seus artistas e, portanto, do reconhecimento do rap pela crítica especializada e pelo meio acadêmico. Além disso, uma visão “pessimista” para uma arte “popular” na modernidade parece ecoar de alguma forma em Shusterman, mesmo que este associe o trabalho de Adorno a um “marxismo elitista” (SHUSTERMAN, 1998, p. 17) e veja na intervenção teórica uma saída para a “salvação” do rap.

Tal enquadramento fornecido por Shusterman num contexto de “crise” é fundamentado em mais alguns julgamentos. Para este, por exemplo, as músicas de hip-hop “[...] não são nem mesmo cantadas, mas faladas ou recitadas” (SHUSTERMAN, 1998, p. 143). Das músicas que analisamos a letra no capítulo anterior, por exemplo, nenhuma dispensa, de fato, o canto. O recito pode estar presente, por exemplo, em partes de músicas como o início e o fim *Diário de um detento* ou na *Introdução* de Sabotage. Mas no *Diário*, por exemplo, quando inicia a batida, logo após o primeiro verso, as rimas de Mano Brown passam a seguir a melodia da música. Os raps de Sabotage, por sua vez, além de terem rimas quase sempre cantadas com a melodia, possuem uma estrutura musical comum a vários estilos como o rock e o pop, como por exemplo com a presença de refrãos marcantes em suas composições, característica compartilhada por outros artistas de rap, como por exemplo, a música *Hoje cedo* de Emicida.

Outra definição de Shusterman para enquadrar o rap no espectro de uma crise “pós-moderna” é o “fato” de “não empregam músicos nem música original”, onde “a trilha sonora é, em vez disso, composta de vários cortes, ou *samplers*, de discos geralmente conhecidos” (SHUSTERMAN, 1998, p. 143). Vale lembrar que o não reconhecimento dos envolvidos na composição de rap como músicos é o mesmo entendimento de Grecco (2007) em sua pesquisa. A orientação, discutida a pouco, em identificar a prática de compor rap com *samplers* à falta de condições econômicas para compô-lo com instrumentos como violão ou guitarra, também pode se desdobrar nesse não reconhecimento.

Todavia, a identificação do *sampler* com uma ideia de cópia e a consequente acusação de Shusterman à falta de originalidade no rap não é novidade na crítica musical. O próprio Adorno²³, quando escrevia sobre o jazz, fazia crítica em teor semelhante: “Os novos fazedores de música fazem arranjos com toda música de que possam apoderar-se, a não ser que algum intérprete famoso os proíba” (ADORNO, 1996, p. 82). O que parece importante para ambos os autores, tanto o que critica os caminhos da música na modernidade quanto na “pós-modernidade”, é a questão da *origem*.

Nesse sentido, tanto o pragmatismo de Shusterman quanto o “marxismo elitista” de Adorno e a ideia de “perda de aura” de Benjamin, identificam-se, em alguma medida, com a denúncia dos simulacros que Platão fizera, por exemplo, nos diálogos do *Sofista* (1972), onde o filósofo separa a “boa arte” – pois refere-se ao modelo original – do simulacro, nesse caso

²³ Baia (2010), em sua tese, apontou uma espécie de “paradoxo” em relação às pesquisas com a “música popular” que analisou, uma vez que um autor como Adorno, “com uma evidente má vontade e desprezo” com este objeto, “tenha sido tomado como referencial teórico privilegiado” por estes pesquisadores. O fato de Adorno também ressoar em alguma medida nas pesquisas com o rap nos leva a apontar paradoxo parecido, ainda que não seja nosso objetivo nos debruçarmos nos referenciais teóricos utilizados pelos autores, como é o caso da pesquisa de Baia.

uma cópia falsa por não possuir relação com o modelo original. Essa dialética platônica é discutida por Deleuze, que sugere que, ao contrário de uma “dialética da contradição” ou da contrariedade, em Platão trata-se de “uma dialética da rivalidade, [...] dos rivais ou dos pretendentes”, pois “a essência da divisão não aparece em largura, na determinação das espécies de um gênero, mas em profundidade, na seleção da linhagem” (DELEUZE, 2007, p. 260). Por esse procedimento, trata-se de “filtrar as pretensões, distinguir o verdadeiro dos falsos”, conclui Deleuze.

A perspectiva de um rap “pós-moderno” ou mesmo “engajado” não aplica, de alguma maneira, uma espécie de “filtro”, como sugere o método de Platão? Conforme os exemplos que analisamos até aqui, principalmente no capítulo anterior, quando mostrávamos, por exemplo, uma disposição em abordar alguns grupos como os Racionais MC’s em detrimento do amplo universo das músicas de rap, parece que há uma operação retórica nesse sentido. Observemos mais um exemplo de abordagem com o *sampler* para continuarmos a discussão.

Righi, em um dos momentos onde a música de rap é abordada no seu trabalho, compreende os *samplers* como “[...] pequenos ‘pedaços’ de outras músicas já de domínio público e de diferentes estilos inseridos digitalmente em uma nova música de RAP no ato da gravação” (RIGHI, 2011, p. 46). Sabemos que as coisas não são assim tão simples para quem compõe com base em *samplers*. Se considerarmos as regras para uma obra se tornar de domínio público, por exemplo, a maioria dos raps sequer existiria, pois o uso dessa técnica, mais das vezes, viola as leis de direitos autorais. Seria o caso então de afirmar que se trata de uma técnica ligada fundamentalmente a uma *atitude política*?

Takahashi (2014), por exemplo, associa o *sampler* da música de Tim Maia, *Ela Partiu*, na música *Homem na Estrada*, dos Racionais MC’s, a uma estetização política, tanto em relação a utilização de sons de “disparo de armas”, “da sirene policial”, quanto a utilização de trechos cantados como “nunca mais voltou...”, que seria uma ressignificação de “uma famosa música de amor em uma denúncia contra o ‘abandono do governo’ e o genocídio estatal de homens de periferia” (TAKAHASHI, 2014, p. 149-50). Será que é possível fazer tais afirmações quanto às motivações desses *samplers*? Ao nosso ver, não são essas ressignificações que fazem da estética do rap uma atitude política, mas esta já ocorre antes mesmo desta ou daquela orientação no uso de *samplers*.

Voltando à definição de *sampler* de Righi, este afirma que estes podem ser “unicamente instrumentais, um som de rua do cotidiano, uma fala pública, desde que tenham sido previamente gravados e que possuam afinidade temática com a música de RAP que está sendo produzida” (RIGHI, 2011, p. 46). O autor cria condicionantes que não condizem com a prática,

no mesmo sentido em que concebe o rap pela dicotomia entre artistas engajados de ‘esquerda’ e os alienados de ‘direita’. Isso ocorre não tanto pela *empíria* do rap, mas a partir de uma operação retórico-discursiva onde o rap é pressuposto a partir de um discurso comum (modelo) do que é considerado o hip-hop “autêntico” (consciente, engajado), submetendo o rap a uma “filtragem” entre o que pode ser considerado como “legítimo” e o que é identificado como o “falso” hip-hop (alienado, comercial). Quando discutíamos somente as letras das músicas, foi mostrado que tal binarismo só se sustentava retoricamente e não empiricamente, e ao incluirmos outros aspectos a partir de sua *empíria*, como o *sampler*, operar tal “divisão” ideológica se torna ainda mais problemático, e só se mantém ao custo de um crivo extremamente seletivo no vasto universo de músicas de rap.

Por outro lado, preferimos analisar o uso dessa técnica numa perspectiva *estético/política* onde o que está em jogo é a apropriação livre do que pode soar bem na criação de uma música de hip-hop, pois, se fosse o caso de compreendermos a política do *sampler* diretamente ligada ao seu conteúdo, cairíamos no mesmo problema do rap como “representação” discutido no capítulo anterior, em relação à orientação do conteúdo das letras. Pois entendemos que a política das letras, assim como dos *samplers*, no rap, não necessita estar ligada ao conteúdo *sampleado* ou a um determinado significado discursivo, mas relaciona-se às possibilidades de criação proporcionadas tanto pelo livre uso das palavras para compor rimas quanto pelo uso de trechos de outras músicas para compor novos arranjos musicais.

Por exemplo, qual seria a afinidade temática do *sampler* retirado da trilha sonora de um filme italiano ou do agente 007 (C, 2013, p.118-120), das músicas de Sabotage? Ou qual a “afinidade temática” entre o rap do grupo Fação Central e os instrumentos de música erudita que estes *sampleiam* em várias músicas de seu álbum “*Versos Sangrentos*” (1999), ou ainda da música *Ela partiu* (2012) de Tim Maia como o *sampler* base da música *Homem na Estrada* (1993) dos Racionais? Em nossa opinião, falar em afinidade temática direcionada nos *samplers* implica em considerações distantes da sua efetiva prática de composição.

Continuando o debate, vamos falar ainda de um dos poucos trabalhos que analisam o *sampler* de forma aprofundada, a pesquisa de Segreto: *A linguagem cancional do rap* (2015). Com abordagem a partir da perspectiva teórica da semiótica da canção desenvolvida por Luiz Tatit, que é também o orientador da pesquisa, o autor procura mostrar que há um processo de “estabilização sonora” produzido pelo canto em contraposição à “instabilidade da fala”, que implica na consideração de “três procedimentos de compatibilização entre o teto linguístico e a linha melódica”. São eles, a figurativização, a tematização e a passionalização. Embora o autor contribuía com uma perspectiva diferente do que foi mostrado até aqui, uma vez que utiliza

argumentos ligados à musicalidade do rap em sua discussão – portanto, destoando da perspectiva do conteúdo signifiicante nas letras – o autor também estuda a forma estética, relacionando-a com questões históricas e o seu papel social. Em sua perspectiva analítica, o autor compreende que a “forma *menos musicalizada*” do rap “é justamente a sua característica estética mais ousada e eficaz, extremamente relevante ao seu objetivo de transmitir os *conteúdos contestatórios*” (SEGRETO, 2015, p. 133, grifo nosso). Será que critérios como o padrão de compasso de um universo restrito de obras é o suficiente para afirmar que o rap é uma música “menos musicalizada”? Composições tecnicamente “simples” são por isso menos musicalizadas do que outras que utilizam técnicas mais “complexas”? Ao nosso ver, ainda que a sua relação com a melodia possa se diferenciar de como soa um rock, um funk, soul, R&B, etc, o rap é tão musicalizado quanto esses gêneros, participando dessa “tradição” na música que, desde o blues, têm artistas criando um padrão rítmico e melódico muitas vezes na base do improvisado, que recebe o canto por cima disso para falar sobre algum tema, como o trabalho, o amor, etc.

Apesar de nossa discordância, há várias considerações importantes nas análises musicais aprofundadas de Segreto (2015), como por exemplo, a constatação da constância de fontes de *samplers* de funks/souls estadunidenses no rap brasileiro. Todavia, esse aprofundamento musical (provavelmente maior do que o nosso), não nos impede de tecermos crítica quanto à consideração dessas fontes, por exemplo, numa espécie de “raiz” de uma “tradição de resistência negra” (SEGRETO, 2015, p.105), perspectiva que recai seu argumento na ideia do rap enquanto “linhagem” de resistência. É evidente que a genealogia do rap deve grande parte de seus elementos a sons africanos, mas nesse sentido também o são o samba, rock, R&B. funk e outros.

Outro questionamento é que o autor faz algumas afirmações musicais sobre o rap de maneira geral, como sobre o padrão rítmico, a partir da análise de um universo reduzido de músicas. Ainda que vários artistas sejam abordados numa análise considerável do ponto de vista teórico-musical, a maior parte das análises é centrada em músicas dos Racionais MC’s. Por isso, suas afirmações sobre o rap recaem também no mesmo problema do qual falávamos anteriormente: a utilização de alguns “cânones” para fazer afirmações referentes a todo o universo musical do rap.

2.3. O *sampler* na perspectiva dos simulacros

A composição de músicas com o uso de *samplers* pode levar em conta em seu processo produtivo diversos aspectos, mas, em última análise, os produtores e artistas de rap buscam uma afinidade em suas composições no sentido *sonoro*, e portanto, *estético*. Não é por isso que não podemos perceber aí a questão *política*, justamente nessa apropriação sonora que resulta numa batida, num ritmo, que por sua vez está em plano de igualdade com a letra e com seu eventual conteúdo “discursivo”. Apesar de uma perspectiva com o rap em algumas pesquisas colocar as coisas do rap remetendo-as a uma espécie de “filtro”, é possível concebê-las a partir de outros pressupostos, que não os que ligam sua política a um conteúdo direcionado, mas justamente na estética cujo efeito não é passível de ser antecipado por quem produz.

Deleuze propõe, por exemplo, pensar uma expressão estética por uma espécie de sistema do *simulacro*, de “divergência” e “descentramento” das séries em que “a única unidade, a única convergência” entre elas “é um caos informal”. Assim, “nenhuma série goza de um privilégio sobre a outra, nenhuma possui a identidade de um modelo, nenhuma possui a semelhança de uma cópia” (DELEUZE, 1988, p. 437-438). O autor sugere substituir a representação por “anarquias coroadas”, pois, se por um lado, aquele “primado da identidade [...] define o mundo da representação”, o “pensamento moderno nasce” justamente da “falência da representação”, como também já sugerira Foucault. Deleuze entende, portanto, que o mundo moderno, de maneira geral é o mundo dos simulacros, e nesse mundo, “todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um ‘efeito’ ótico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição (DELEUZE, 1988 p. 16).

Ao contrário de trabalharmos na construção de “hierarquias da representação”, numa espécie de operação de filtragem que seleciona as cópias dos simulacros, o “verdadeiro” (referente ao modelo) em detrimento do “falso” (que se refere ao simulacro) – no caso do rap, as músicas engajadas e de caráter identitário entre o espectro geral de músicas “apenas” para ouvir – trata-se de considerar as expressões estéticas na perspectiva das *diferenças* justamente nas aparentes *repetições*.

Vamos ver como essa perspectiva pode contribuir para nossa abordagem com a técnica de composição do *sampler*. A composição do refrão do hip-hop da Cone Crew Diretoria, na música *No meio de uma sessão* (2014), contém *samplers* das músicas *Capítulo 4, versículo 3* (RACIONAIS, 1997) e *Negro Drama* (RACIONAIS, 2002) dos Racionais MC’s e *Sessão* (D2, 1998) de Marcelo D2, este identificado por Righi (2011) no âmbito da “direita”, da música “comercial”, e aqueles no do “engajamento” alinhado ideologicamente à “esquerda”. *No meio de uma sessão* e a própria Cone Crew Diretoria, por sua vez, não parecem alinhadas

ideologicamente a nenhum desses “lados”, o que, portanto, traz dificuldades em identificar em qual quadro da “representação” o grupo se localizaria.

Já mostramos que com um grupo como os Racionais e suas letras (outrora tido como sinônimo de rap alinhado ideologicamente à esquerda), também podemos encontrar dificuldades semelhantes na perspectiva da “representação”. Nosso objetivo é justamente problematizar alguns critérios no estabelecimento do rap como objeto de pesquisa em alguns trabalhos, não para mostrar em contrapartida qual é o “verdadeiro” hip-hop, mas o quão podem ser múltiplos os pontos de vista de um movimento que, antes de estar “teoricamente alinhados” a esta ou aquela lógica ideal, pode ser analisado nessa perspectiva da dispersão dos simulacros, onde o que está em jogo são as suas possibilidades estéticas/políticas, e não a reprodução de determinada lógica ideal.

Nessa perspectiva, não se trata de selecionar os raps, por exemplo, com letra supostamente “engajada” – como é o caso de um conjunto de pesquisas sobre o tema – mas sim, dos efeitos da dispersão dos simulacros, dessa diferença que se propaga, como com as apropriações musicais de diversos estilos implicadas no uso da técnica do *sampler*, que resultam na composição de diferentes músicas a partir da “repetição” de trechos musicais compostos em outro momento.

Tal prática mostra que, mesmo uma obra sonora feita em determinado tempo e que ocupa determinado espaço, pode a qualquer momento fornecer um *break*²⁴ e se tornar um *sampler* que coloca em questão a própria ideia de fixidez do primeiro momento. O fato de uma composição de rap levar em conta o caráter *estético* na apropriação – como ocorre mais das vezes – e não um caráter *ideológico* ou histórico-social, é motivo suficiente para enquadrarmos o rap, por outro lado, como Shusterman, em uma ideia de “pós-modernismo” ou como Righi, numa ideia de música “tão somente comercial”? Se levássemos em consideração a predominância da representação, que pressupõe uma operação de “filtragem” a partir de uma “tradição estética”, provavelmente sim. Mas, por outro lado, se quisermos levar em consideração em nossa pesquisa qualquer música de rap, pensando-as de modo *independente* da representação, enquadrá-las a partir desses pressupostos talvez não seja apropriado.

²⁴ *Break*, segundo Schloss (2014), é “qualquer segmento da música, geralmente (geralmente quatro compassos ou menos), que pode ser sampleado e repetido” (SCHLOSS 2014, p. 36, tradução nossa) em uma nova composição. É importante destacar que o *break* é o âmago do próprio *sampler*. Primeiramente, os DJs utilizavam dois toca discos para reproduzir indefinidamente o trecho da música que interessava, principalmente a batida ideal para a dança, em que a parte não interessante, nesse caso, era justamente a vocalização, que ironicamente transformaria mais tarde, a música do DJ do hip hop, em rap (DJ e MC). A série *Hip Hop Evolution* (2016), mostra essa suposta transformação.

Entre os Racionais MC's e Sabotage, por exemplo, constituiu-se um *break* em que está em jogo possivelmente uma questão *estética*. A música *Cocaína* (2000), contém um *sampler* de *Capítulo 4 versículo 3* (1997). O trecho da música já citada no primeiro capítulo: “Vim pra sabotá seu raciocínio!” junto com uma sequência rápida de acordes de piano, é o início de *Cocaína*. Entre as duas músicas de rap, se há uma distância, de um tom de “seriedade” da letra com referências bíblicas dos Racionais e uma certa irreverência quanto ao uso de cocaína na letra de Sabotage, isso não impediu que os produtores operassem o *break*. Dessa forma, supomos que entre os Racionais MC's (lembrados nas pesquisas pela ligação ideológica), e a apropriação realizada na obra de Sabotage (também identificado ideologicamente, ainda que em menor grau), ocorre um diálogo musical numa perspectiva estética, e não necessariamente submetida a uma ou outra ideologia.

Essa perspectiva é apontada por Marques, em *O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no Duelo de Mcs* (2013), uma das poucas pesquisas com o rap/hip-hop na área de Música²⁵. O autor chama a atenção para o fato de Afrika Bambaataa, supostamente um dos pioneiros do uso da técnica do *sampler* no hip-hop e “africanista assumido” ser “um grande admirador” da música do grupo germânico Kraftwerk, que por sua vez são considerados precursores da música eletrônica e conhecidos por trabalharem com temas “ufanistas e germânicos”. Marques destaca que essa relação é um exemplo de que “a apropriação que o *hip-hop* faz de diferentes sonoridades e culturas não gera necessariamente conflitos ideológicos, apesar de ser aparentemente contraditório” (MARQUES, 2013, p. 38, nota). A dissertação de Marques, junto com a pesquisa de Segreto, é um dos poucos trabalhos encontrados no âmbito da produção acadêmica brasileira que aborda o *sampler* de maneira mais aprofundada. Todavia, o autor trabalha com a noção de que “a produção sonora do *rap* parece refletir o ambiente no qual seus artistas vivem e se projetam”, e assim como a poesia, “a sonoridade das bases instrumentais de *rap*” também procura “representar a cidade, a periferia e a rua” (MARQUES, 2013, p. 12). Embora não concordemos com essa perspectiva representativa, a pesquisa de Marques é importante referência em nossa perspectiva com o rap como expressão estética em contrapartida ao rap tão somente enquanto discurso musical.

Numa breve análise do álbum de Sabotage, podemos perceber em sua *empíria*, com o uso indiscriminado de *samplers* dos mais diversos tipos, além das múltiplas possibilidades interpretativas de suas rimas e dos aspectos sonoros como uso de *riffs* de guitarra e refrãos, a participação em alguma medida no *estado estético*, anunciado por Friedrich Schiller no final do

²⁵ Encontramos no registro do banco de teses, três pesquisas com o rap na área. Em Artes, são 12, sendo 3 delas em Artes Cênicas.

século XVIII, em *A educação estética do homem* (1989), no sentido de que as suas composições operam num “reino de livre jogo e aparência”. Nesse caso, parafraseando Schiller, mesmo “em meio ao reino terrível das forças e ao sagrado reino das leis”, o “impulso estético” ergue seu “alegre” reino de livre jogo e aparência (SCHILLER, 1989, p. 133).

Isto não quer dizer, por outro lado, que defendemos que este jogo seja a mera banalização mercadológica que converte tudo em aparência, mas sim, que as “amarras das circunstâncias” não delimitam a expressividade do rap.

André Fabiano Voigt, em seu artigo, *Nem moderno, nem pós-moderno*: Jacques Rancière e os regimes de identificação das artes, sugere que o *regime estético* em Rancière (em grande medida inspirado em Schiller), não é nem uma “apologia do indivíduo liberal, tampouco do ‘relativismo’ pós-moderno, mas sim, uma forma de praticar a democracia como exercício da política que rompe com as hierarquias preestabelecidas” (VOIGT, 2014, p. 72). É nesse sentido que podemos pensar as músicas de Sabotage, como o rompimento da ordem policial que, por exemplo, identifica no artista a representação dos “excluídos”.

Supomos que a música de Sabotage não é importante tão somente porque é “canção da reflexão, da luta e da tomada de consciência” (OLIVEIRA, 2011, p. 35), mas, apesar de “toda coerção moral e física” (SCHILLER, 1989, p. 133) – como a que entende que pessoas que vivem na periferia são necessariamente inseridos num contexto dos “excluídos sociais” – é a partir de uma gama de cruzamentos estéticos que o álbum *sample-based* de Sabotage é composto, que inclui desde *samplers* de uma música de trilha sonora de filme “comercial” de James Bond ao de uma música do rap brasileiro dos Racionais MC’s.

Pois o contexto não define o rap, mas é justamente suplantado pela expressão estética em suas possibilidades diante da ideia de necessidade. Esta afirmação nos leva a constatar que ocorre nas pesquisas acadêmicas sobre o rap analisadas, a tomada de um conjunto de conceitos e noções que não possuem necessariamente equivalência com seus vários aspectos *empíricos*, como é o caso da composição com base no *sampler*. De fato, para corroborar com o senso comum, os únicos sons levados em consideração para incluir, por exemplo, Sabotage numa ideia de rap “engajado” são as *frases*, como “rap é compromisso”, e não quando se ouve uma batida *sampleada* de um filme “comercial”, ou a resignificação de uma frase da música dos Racionais MC’s.

Isso nos leva a reiterar a relevância em questionar alguns critérios tomados em algumas pesquisas para analisar o rap no meio acadêmico. Essa perspectiva interrogadora não é novidade, mas, como a pesquisa arqueológica de Foucault no âmago da constituição das ciências humanas sugere, “a retirada do saber e do pensamento para fora do espaço da

representação” é um “acontecimento da cultura europeia que é contemporâneo do fim do século XVIII”. Tal acontecimento, aponta Foucault, é sancionado pela crítica de Kant, que põe em questão o saber no seu próprio fundamento, na sua origem e nos seus limites: por isso mesmo, “o campo ilimitado da representação, que o pensamento clássico instaurara” aparece a partir desse momento “como uma metafísica”. Mas uma “metafísica que jamais teria delimitado a si mesma, que teria se assentado num dogmatismo desavisado, e jamais fizera vir à plena luz a questão de seu direito” (FOUCAULT, 2007, p. 334).

Assim, se por um lado Foucault lembra que “a crítica kantiana marca”, de fato, “o limiar de nossa modernidade”; pois “interroga a representação” justamente “a partir de seus limites de direito”, é possível, por outro lado, pensar esse “ser cintilante, mas abrupto da linguagem” ainda a partir da “velha teoria da representação” que está aí, “constituída a oferecer-nos um lugar onde esse ser poderá alojar-se e dissolver-se num puro funcionamento” (FOUCAULT, 2007, p. 467).

A crítica de Kant quanto ao *juízo de gosto*, que é entendido como um juízo estético, ou seja, “que se baseia sobre fundamentos subjetivos e cujo fundamento de determinação não pode ser nenhum conceito, por conseguinte tampouco o de *um fim determinado*” (KANT, 2012, p. 69), por exemplo, é referência importante para o debate. Na esteira de Kant, Schiller propõe que, “para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade” (SCHILLER, 1989, p.24).

Por outro lado, quando as letras das músicas de rap são abordadas em um caráter representativo, implica a não consideração de tais propostas²⁶.

Um autor que rechaça a noção de juízo de gosto livre de conceitos, e que portanto, defende a representação, é Hans-Georg Gadamer, para o qual “a unidade de um ideal de gosto, que caracteriza e une a sociedade, é caracteristicamente diferente daquilo que perfaz a configuração da formação estética.” Ao contrário da ideia de uma estética em que o gosto é livre, portanto subjetivo e não privado, para o autor há a necessidade de se pensar em “um padrão de conteúdo” no gosto, pois é ele que predomina numa sociedade que “cunha a comunhão da vida social”. O problema da estética livre é que esta produziria uma consciência também livre, resultando em obras de arte sem validade como filiação com “seu mundo” (GADAMER, 1997, p. 151-152). O autor defende que o sentido comum remete à ideia da

²⁶ Ainda que não nos aprofundemos nos escritos de Kant e Schiller, tratam-se de referências que contribuem, por exemplo, na escolha da utilização do termo *expressão estética* ao invés de *arte*. Kant é provavelmente o primeiro a fazer alguns desses questionamentos e, portanto, mesmo que ambos falem em arte e sejam referências, ainda assim o termo *expressão estética* nos parece mais adequado.

mimesis aristotélica, pois a “invenção livre do poeta é representação de uma verdade comum,” que também o vincula (GADAMER, 1997, p. 218).

Podemos afirmar, grosso modo, que há algo da ideia da *mimesis* na concepção da música enquanto representação, pois se pressupõe que determinada forma artística produz efeitos específicos em seus espectadores e que o rap deve representar a “realidade da periferia”, além de pressupor um “padrão comum de gosto”, estabelecido em “um ato da liberdade e da razão, que concede autoridade ao superior basicamente porque possui uma visão mais ampla ou é mais consagrado” (GADAMER, 1997, p. 420). A título de comparação, não é isso que se presume quando se analisa o rap a partir do discurso dos porta-vozes da periferia? De fato, neste caso é pressuposta a autoridade de alguns em detrimento da maioria.

Além disso, um procedimento retórico-discursivo que toma o rap a partir de conceitos como o de representação, por vezes, fundamenta-se numa ideia de que por palavras é possível reproduzir o “verdadeiro” pensamento presente no rap. Esse procedimento realiza, mais das vezes, uma “filtragem” – vale lembrar a maneira como Platão (1972) fundamentava aquela distinção entre a cópia e o simulacro: por um caráter divino presente na coisa e ausente no simulacro. Não está evidente *a priori* no rap a ideia de que determinado conteúdo da letra ou então determinado *sampler* “representa” a periferia, ou formas de “resistência”.

Esse procedimento representativo, que refere as músicas a contextos histórico-sociais como critérios de base para a análise de seu conteúdo é contraditório, pois, como lembra Foucault, para fazer falar as palavras como representações tendo que recorrer a elementos *externos* à linguagem, está se estendendo a representação para além de seus limites, de modo a “reconduzir a consciência do homem às suas condições reais, de restituí-la aos conteúdos e às formas que a fizeram nascer e que nela se esquivam” (FOUCAULT, 2007, p. 504).

Assim, quando se identifica na prática do rap, de *samplear* músicas de soul, funk, entre outras, por exemplo, uma “linhagem” de resistência da cultura negra, como defende Segreto, ou se entende que as suas “bases instrumentais” procuram “representar” a periferia, como aponta Marques, é também em alguma medida a partir do conceito de “representação”.

Se retomamos a discussão de Foucault sobre o “ser da linguagem”, precisamente nesse momento em que propomos avançar nas análises dos aspectos musicais do rap, é para mostrar que a inclusão do *sampler* nas abordagens acadêmicas não implica diretamente uma mudança de perspectiva. Por outro lado, tanto pela composição das letras quanto dos *samplers*, é possível fazer uma constatação: a impossibilidade de conceber a linguagem como representação do pensamento do rap – possibilidade por sua vez própria à lógica representativa da *epistème* clássica, como lembra Foucault. Ou seja, esses elementos não são capazes de nos dar uma

resposta unívoca do que é o rap, que por sua vez, pode proporcionar múltiplas interpretações em seus espectadores.

É possível explicar com palavras o significado dos raps de Sabotage? É possível representar a “crônica” de sua vida, decifrar o que significa o “compromisso” presente em suas letras, ou determinada postura na escolha dos *samplers* que compõem suas músicas? Pensamos que não, todavia, podemos nos identificar com as rimas de suas músicas, dançar com o ritmo de sua batida, ou então apreciar um *sampler*, um timbre, o *flow* com que conduz suas rimas, ou qualquer outro efeito de suas criações, e isso não depende de uma coincidência entre o “lugar social” do artista e do espectador. Afinal, quantos “lugares sociais” cabem em um único indivíduo? Não temos como responder, mas pela nossa breve experiência com músicas de rap procuramos debater algumas dessas questões.

2.3.1. O rap e as novas configurações do sensível

No ano de 1888, no primeiro capítulo do livro “*Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*”, Friedrich Nietzsche faz a seguinte afirmativa: “Quão pouco é necessário para a felicidade! O som de uma gaita-de-foles. – Sem a música a vida seria um erro” (NIETZSCHE, 2006, p. 14). Em outra obra, *Gaia Ciência* (1882), o autor já discutia sobre o contrassenso em ponderar sobre o “valor” da música:

[...] Suponha-se que o *valor* de uma música fosse apreciado de acordo com o quanto dela se pudesse contar, calcular, pôr em fórmulas – como seria absurda uma tal avaliação ‘científica’ da música! O que se teria dela apreendido, entendido, conhecido? Nada, exatamente nada daquilo que nela é de fato ‘música’! (NIETZSCHE, 2012, p. 250).

Mesmo que Nietzsche se refira à música do séc. XIX, ou seja, de uma expressão basicamente europeia que ainda não passara pela fusão com a música africana (resultando em estilos como samba, jazz, blues, rock, rap, funk, etc), é possível esboçar uma aproximação de seus escritos com a nossa problematização – que implica discutir o uso de conceitos para explicar as coisas da música, em detrimento de sua subjetividade estética. Inspiramo-nos nos escritos do filósofo, pois entendemos que não nos cabe explicar a beleza, por exemplo, das músicas de Sabotage, ainda que possamos apreciar suas rimas, *samplers* ou ainda, por que não, o próprio silêncio?

Supomos que isso pode acontecer, por exemplo, no início da música *No Brooklin* (2000), com participação de Negra Li, do grupo RZO. Há um instante, logo no início em que a

música pausa cerca de 3 segundos, quando se ouve apenas um eco da batida. Não sabemos descrever com exatidão o efeito disso sobre o ouvinte, mas ele não passa despercebido. É possível lembrar de John Cage, quando da gravação da música *4:33*, que não utiliza instrumentos ou voz, registrando nessa experiência a possibilidade de pensar a *igualdade entre som e silêncio*. No caso do rap em nosso debate, entendemos que a pausa de *No Brooklyn* possui tanto valor estético quanto qualquer rima ou qualquer outro arranjo instrumental. Isto é perceber a música em seu *regime estético de historicidade*: independente de alguma “mensagem” em suas letras, em suas práticas ou posturas, a música nos toca pelos mundos e pelas possibilidades que ela nos faz imaginar, mesmo que não precise de palavras ou de qualquer som para isso, como com os silêncios nas músicas de John Cage e de Sabotage.

A apropriação de músicas de outros tempos para compor uma nova expressão – pela técnica do *sampler* – também pode indicar algo sobre o processo criativo do rap. Schloss, por exemplo, fala em uma ideia de história que leva em conta “as *escolhas* que as pessoas fazem como figuras históricas”. Nesse sentido, em proximidade com a questão das subjetividades políticas, a história é interessante quando não falamos dela “apenas como um apanhado de momentos triunfais, mas como decisões que as pessoas tomam quando elas tentam lutar com obstáculos” e encaram as fissuras e diversas questões que “não estão vindo juntas” (SCHLOSS, p. 25-26, grifo nosso). Trata-se de discutir um certo determinismo que verificamos em algumas pesquisas, onde a explicação pela necessidade procura apontar as circunstâncias que levaram Sabotage, por exemplo, a viver grande parte de sua vida como um “excluído” perante o Estado brasileiro. Pois quando ele, assim como tantos outros artistas, volta-se ao processo de criação de uma expressão estética, explica-se isso a partir da necessidade, mas dessa vez, em um “compromisso” do rap com uma ideia de “povo” que, ao contrário do artista, continuaria “excluído”. Nota-se que essa explicação atrela-se às posições um tanto fixas na sociedade, ou seja, hierarquias sociais que pressupõe o incluído e o excluído. A pergunta que fazemos é a seguinte: e se os “excluídos”, com a ajuda do rap, passem a ser “incluídos”, o rap perde a sua relevância?

Se pensarmos ainda na possibilidade de que há encontros entre John Cage e Sabotage, entre as experiências do músico “erudito” Stockhausen (2009), quando este conclui, por exemplo, que a alterar a estruturação unificada do tempo, modificam-se a altura, intensidade, timbre e o ritmo, e uma prática de *sampler* no hip-hop “popular”, podemos pensar a música não partir de enquadramentos, mas em sua densidade estética/política, e, portanto, não na ânsia de enquadrá-lo como “engajado” ou “comercial”, moderno ou pós-moderno, original ou simulacro, representante dos “excluídos” ou não, mas levando em consideração qualquer efeito,

independente dos enquadramentos sociais tomados *a priori*. Assim, não se trata simplesmente de analisar o rap sempre com relação a algum modelo ideal, mas antes, em sua própria *historicidade*, ou seja: em sua própria *instabilidade estética democrática*.

Ao tomarmos a música *Diário de um Detento*, mas dessa vez a partir dos diversos sons que ouvimos, podemos perceber a voz de Mano Brown versando as rimas no ritmo da batida provavelmente *sampleados* da música de *Easin' In*, do artista estadunidense do estilo Soul/Funk Edwin Sattr (1974). Ao mesmo tempo em que são ouvidas as palavras da letra do *Diário*, ouvem-se os timbres de instrumentos como guitarra, a batida com base em *sampler*, etc. Em uma música como essa, podemos ter algumas pistas de momentos em que a melodia, o ritmo ou mesmo a letra têm destaque, mas esse efeito no espectador não é passível de ser pré-determinado, pois a música pode ser fruída simplesmente por esse conjunto de sons que a compõem.

E se, por um lado, Contier (2005) afirma que as letras dos Racionais são “raivosas” e que “sem nenhum sentimentalismo” discutem os “problemas sociais vivenciados pelos excluídos sociais” (CONTIER, 2005, p. 7), por outro lado é possível se emocionar simplesmente com algum aspecto *sonoro* das músicas, como por exemplo, no *Diário*, quando um som de chocalho com efeito de suspense – que nos remete a filmes de faroeste e que nos acompanham nas rimas de boa parte da música – dá lugar, em alguns momentos, aos *riffs* de uma guitarra distorcida provavelmente *sampleados* de mais uma música de Funk/Soul norte-americana: *Mother's Son* de Curtis Mayfield (1973).

Não é também porque os Racionais *samplearam* alguns sons “consagrados” na história da música que a sua composição apraz, pois, ainda que o *sampler* implique uma operação de captação de sons já gravados anteriormente, no processo de criação com a utilização dessa técnica, aquele som já não é mais o mesmo, mas recebe na produção um tratamento que permite que se encaixe com os outros sons da música, como as rimas. Seja pouco ou bastante modificado, aquele som nessa nova disposição implica na criação de uma nova música, pois o *sampler* é resultado de uma produção capaz de captar aquele som e o dispor de uma outra maneira, num processo criativo em sentido semelhante. Por exemplo, a captação de sons de um violão ou de uma guitarra, pois, assim como o *break* que forma o *sampler* é inventado a partir do momento em que é pensado numa outra composição, mesmo que aquele som estivesse já naquela música que fornece o *sampler*, o acorde do violão também não é novidade, mas se torna uma criação musical quando é pensado numa nova disposição, na combinação com outros acordes, outros instrumentos, um ritmo, etc.

Um exemplo de como a produção de um *sampler* pode implicar uma mudança significativa no seu sentido é um dos *samplers* produzidos pela dupla *The Runners*, na música *Cheers (Drink To That)* (2010), do álbum *Loud*, de Rhianna. Trata-se de um *break* retirado da parte final da música de Avril Lavigne, *I'm with you* (2002). Esse *break* não é de um instrumento musical e não forma a batida da música da Rihanna, mas é um trecho da voz de Avril. Se na primeira composição a voz de Avril tinha um propósito específico, na segunda, sua característica muda completamente: a balada romântica se transforma numa canção eufórica e festiva. A batida pausada de uma balada muda para um ritmo dançante na música de Rihanna. Na primeira aparição, é um complemento nas duas últimas no refrão, mas na música de Rihanna já aparece logo de início, além de compor parte do refrão, que permanece ao longo de toda a música.

Voltando ao rap brasileiro, entendemos que, mais das vezes, muito da complexidade das suas músicas é colocada de lado em função de uma concepção desta como “representação verossímil da realidade periférica” (RIGHI, 2011). Pois uma música como o *Diário*, outrora compreendida pelo seu caráter discursivo-representativo, envolve todo um processo criativo que produziu uma combinação entre as rimas e os *samplers* que compõem o ritmo, por exemplo. Sobre esse processo criativo que produz músicas de rap, vale a pena mostrarmos uma constatação que Schloss fizera em sua pesquisa. Para “algumas pessoas fazer batidas”:

Elas usam tecnologia digital para pegar sons de discos antigos e organizá-los em novos padrões, no hip-hop. Eles fazem isso por diversão, dinheiro e porque os seus amigos pensam que isso é legal. Eles o fazem porque o acham artístico e pessoalmente gratificante. [...] Eles o fazem para mostrar a sua coleção de discos. Às vezes, não sabem porque o fazem; eles apenas fazem (SCHLOSS, 2014, p. 1, tradução nossa).

Ao contrário da maior parte dos trabalhos sobre o rap que tivemos contato, onde somente o trabalho do MC com as letras é levado em consideração, Schloss foca exclusivamente na produção musical do hip-hop, como um movimento de possibilidades estéticas livres, e não somente como fruto de alguma necessidade específica. Essa é uma mudança de perspectiva considerável em relação aos trabalhos que constroem uma interpretação do rap essencialmente ligada ao contexto social dos artistas.

Antes de tudo, compor rap está ligado a um caráter de tomada da palavra por pessoas que nem sempre estão destinadas a isso conforme as hierarquias, mas nessa medida, a representação dessa “voz do povo” ocorre justamente nessa operação onde o pesquisador

fundamentado em seu método, substitui essa “voz” pela sua própria, além de substituir uma ideia de rap como expressão estética por uma ideia de discurso.

Em relação a isso, endossamos ainda uma indagação de Schloss: “[...] Considerando que o hip-hop foi especialmente criado para dar voz aos sem voz”, é problemático deixar de lado, em pesquisas acadêmicas, “a complexidade e contradições” das perspectivas individuais com a arte, “em nossa pressa para fazer grandes declarações” (SCHLOSS, 2014, p. 212, tradução nossa). É numa perspectiva de complexidade e contradições, ou seja, não consensual, que pensamos ser um caminho interessante para a pesquisa com o rap na Universidade.

Na definição de *sampler* de Schloss, podemos notar a diferença em relação ao que foi mostrado até aqui, inclusive dos autores que abordam o tema: o ato de *samplear*, escreve Schloss (2014), permite aos produtores captarem performances musicais de uma multiplicidade de contextos de gravação e organizá-los em uma nova relação entre eles. Assim, fica bastante evidente que compor música é primeiro preocupar-se em como soará nos ouvidos um ritmo, um refrão ou um timbre de algum instrumento, do que buscar alguma coerência do ponto de vista discursivo/representativo/ideológico.

Quando as obras são levadas em consideração em seu processo de criação material, o resultado final, a música de rap, decorre então do trabalho de várias pessoas e aquele que usa a palavra para soltar as rimas. O MC é apenas mais um dos envolvidos na construção das músicas, e não necessariamente um “porta-voz”. Tão importante quanto a composição das letras é a produção dos outros sons, uma vez que é o que dá o ‘corpo’ da música, ou seja, os sons que irão compô-la – desde a batida, o ritmo, os timbres, a harmonia, melodias, etc. Muitas vezes, essa música toma forma primeiro, para em seguida o MC encaixar suas rimas. Nosso horizonte de análise com a obra de um único artista, como Sabotage, por exemplo, passa pelo resultado do trabalho de composição do próprio artista, assim como da produção coletiva do álbum, com Daniel Ganjaman, Zé Gonzales e o grupo RZO, ou ainda a contribuição de Sandrão, do RZO, que, segundo Toni C. (2013), ajudou Sabotage a garimpar os discos para compor os *samplers* de seu álbum. Os próprios *samplers* contém partes da produção e/ou composição de outros artistas, que compuseram essas músicas em uma época e são transferidos para outros tempos.

Se pensarmos nessa perspectiva, é possível ainda eleger os “porta-vozes”, os “representantes” de nosso tempo? Ou será que podemos pensar numa “partilha do sensível” que implica numa espécie de “crepúsculo dos ídolos” (NIETZSCHE, 2006)? De que outra forma poderíamos falar da “tradição” musical dos últimos 200 anos, que não de constantes transformações? É possível efetivamente indicar uma “vanguarda” canônica responsável por

isso sem cometer injustiças? Muitos dos artistas que criaram sequer tiveram a possibilidade de serem gravados para a posteridade.

Trata-se de trabalhar, desta forma, com a música além de uma referência de “tradição estética” – entendendo que os músicos, em especial a partir do século XIX, não parecem ter um controle sobre os efeitos de sua expressão. Isso não significa, por outro lado, que se oponham simplesmente à tradição. O antigo sistema tonal, por exemplo, está presente na maior parte das músicas de rap, assim como o rap da Facção Central utiliza instrumentos tradicionais de uma orquestra da música clássica. Não se trata, pois, de uma relação binária (contra ou a favor da tradição, binarismo ideológico), mas no sentido de “livre jogo” que Schiller sugeria, onde captam-se diferentes elementos para compor uma música, independente da tradição a qual pertencem. É assim que a música – e a técnica do *sampler* é um exemplo – opera principalmente a partir do século XX. Estilos como o jazz, samba, rock e rap são resultados dessas possibilidades relacionais, desse interstício em que operam as expressões estéticas musicais a mais ou menos 200 anos.

2.3.2. A desconexão entre tempo e espaço no *sampler*

Um dos prazeres em ouvir hip-hop está ligado a uma transposição de tempos que suas composições com *samplers* proporcionam. *Chama os Muleke*, composição de 2011 da Cone Crew Diretoria, por exemplo, tem como uma das bases um *break* produzido por Papatinho, da música de 1965, *I Put a Spell on You*, de Nina Simone. Apesar das modificações que o produtor aplica a este som na nova composição, ainda é possível perceber o som de Nina na música do grupo de hip-hop. A partir disso, ocorre uma experiência singular na relação com o tempo, pois ao ouvirmos a gravação de 1965, é possível perceber o *break* do hip-hop da Cone Crew na música de Simone. O ritmo lento da música desta se transforma no ritmo dançante da Cone Crew e vice-versa.

Em outra música, o *Homem na estrada* dos Racionais MC's, antes de ouvirmos a voz do MC versar as rimas, podemos pensar que se trata de Tim Maia em *Ela partiu*, pois a base da música é o *riff* da guitarra de Tim, assim como uma espécie de refrão, onde pode se ouvir inclusive sussurros do refrão de Tim Maia. A experiência é semelhante àquela, pois ao ouvir Tim Maia depois de conhecer a música dos Racionais a experiência é modificada.

No caso de *Chama os Muleke*, se presumirmos que alguém ouça Nina Simone e que não esteja familiar com o hip-hop da Cone, este não deverá ouvir nada de significativo, a princípio, mas, sugere Schloss, sendo o *break*, qualquer trecho da música que tenha sido “*pensado como*

um break” pelo produtor, “em um nível conceitual, isso significa que o *break*” no álbum de Nina “foi trazido à existência retrospectivamente pelo uso do produtor”. Nos quase 50 anos entre o lançamento de Nina Simone e quando Papatinho a *sampleou*, a música não continha o *break*. Desse dia em diante, ela já contém o *break* de *Chama os muleke*. Schloss conclui o raciocínio: “Os produtores lidam com esse aparente rompimento da continuidade espaço-temporal com um desprendimento tipicamente filosófico” (SCHLOSS, 2014, p. 36, tradução nossa). Este efeito é uma demonstração de que mesmo a percepção de uma música pode sofrer mudanças pelo uso que se faz dela em *sampler* de uma nova composição.

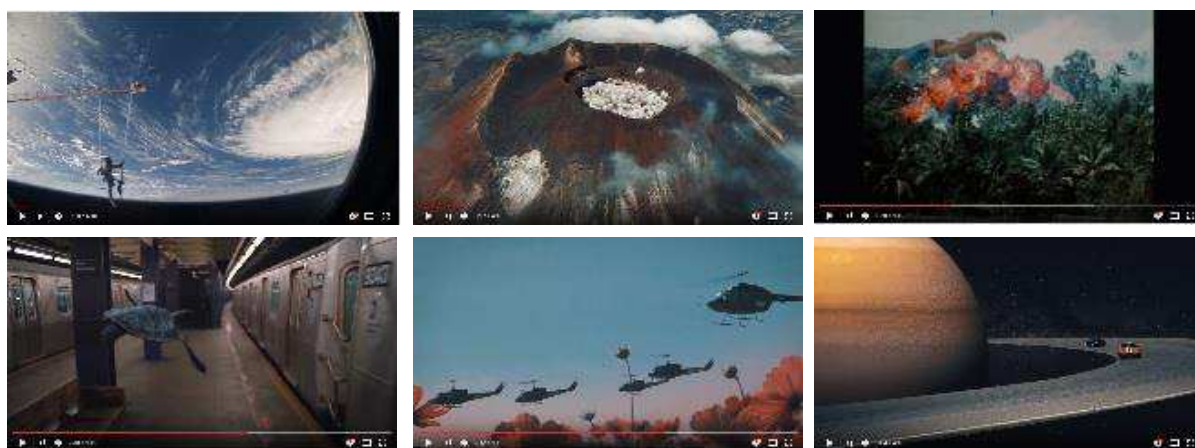
Esse “rompimento da continuidade espaço-temporal” contradiz o próprio conceito de uma história cronológica e linear, pois o *sampler* cria uma espécie de nova linha do tempo para uma música depois de transcorridos vários anos de sua criação, a despeito do artista que a compôs. Tal rompimento também pode ocorrer com os outros elementos do rap que tomamos para análise em nossa pesquisa, como as letras (como no caso do *sampler* dos Racionais em *Cocaína*) e as imagens dos videocliques. Para exemplificar, mostraremos como é possível pensar esse sentido da transposição dos tempos a partir das imagens de um videoclipe – que, exclusivamente neste caso, não está relacionado ao gênero rap.

No videoclipe da música do grupo Coldplay, *Up & up* (2016) (Fig. 1), o que vemos o tempo inteiro é a justaposição das mais variadas imagens, como uma tartaruga nadando no ar em uma estação de metrô, uma criança brincando em um balanço suspenso em um satélite no espaço, a pipoca estourando na abertura de um vulcão, uma ginasta fazendo um movimento sobre uma floresta em plena explosão, imagens de helicópteros militares sob flores gigantes, uma corrida de carro nos anéis de Saturno, e muitas outras cenas com a justaposição de diferentes imagens. Tais imagens certamente poderiam ser compreendidas como *utópicas* quando justamente mostram “não-lugares”, uma vez que, por exemplo, não é possível conceber uma corrida de carros nos anéis de Saturno. Mas por outro lado, a partir do momento que tais montagens se materializam no vídeo, não é mais de um “não-lugar” que falamos, pois uma combinação a princípio “impossível” entre lugares, pessoas e objetos acaba de se materializar no vídeo e na memória de quem o assiste. Assim, supomos que esses espaços que, por exemplo, sobrepujam a guerra com flores gigantes, não formam somente “não-lugares” (utopias), mas constituem outros lugares, ou seja, *heterotopias*.

Assim como no caso do *sampler* da música de Nina Simone na música da Cone Crew Diretoria, no videoclipe da música do Coldplay as imagens primeiras estão agora inseridas em uma nova linha do tempo. Ninguém é obrigado a ver a imagem “original” das bombas e helicópteros supostamente da guerra do Vietnã, mas, se for o caso, esta imagem certamente não

será mais a mesma aos olhos de que as viu no videoclipe. Nas letras ocorre algo semelhante, onde se justapõem palavras de diferentes lugares: algumas vêm de utopias, outras de ideologias, outras das ruas e assim por diante. E o conjunto dessas palavras formam as rimas do rap. Se o videoclipe do Coldplay não traz simplesmente imagens de guerra, mas uma coexistência “recriada” com uma atleta olímpica e flores gigantes, o rap da Cone Crew não copia simplesmente Nina Simone, mas recria uma relação desta com outros sons, e por fim, o rap dos Racionais, por exemplo, não é simplesmente de “ideologia de esquerda”, mas “simula” em suas composições a combinação de elementos de várias ideologias.

Figura 1 (A-F) – Up & up



Fonte: Coldplay. *Up & Up*, 2016. Videoclipe.

Não é isso, de certa maneira, uma expressão do *regime estético*, ou então com Deleuze, do *reino dos simulacros*? Pois, ao contrário de haver, na música e no rap, uma dependência em relação à tradição em que se consideram linhagens “legítimas” a serem seguidas, o que ocorre de fato é uma exploração das múltiplas possibilidades de cruzamentos de referências históricas que a princípio são consideradas “fixas”, mas que abandonam tal fixidez no exato momento em que são apropriadas para, no caso do *sampler*, compor um *break*, do videoclipe, compor novas imagens, ou então no caso das letras, compor uma nova disposição das palavras.

Como sugere Deleuze (1988), entendemos que não há uma linearidade na história da música que é transmitida do modelo para as cópias, pois não há nem modelos, nem cópias, mas apenas *simulacros*.

A partilha do sensível, por sua vez, contribui, conforme propõe Rancière (2012b), para pensarmos os espaços não predeterminados por uma relação inabalável entre a música, as instituições e o mercado, mas na indeterminação desses espaços, nas múltiplas possibilidades

de pensarmos essas relações. A prática de composição de músicas de rap, – em destaque para o *sampler* – contribuem para pensarmos essas relações.

Quando Deleuze escreve que o platonismo é “dominado pela ideia de uma distinção a ser feita entre ‘a coisa mesma’ e os simulacros” – o que impõe pensar a diferença com relação sempre a uma origem, ao invés de “pensar a diferença em si mesma” – o uso de uma ideia de representação como conceito-chave para a análise musical acaba por se mostrar em afinidade com esse “platonismo”, quando os pesquisadores procuram conectar os artistas ao pano de fundo contextual de sua suposta “origem”. Essa mediação só ocorre sob um caráter retórico/discursivo e, em última análise, fundamentado no dogma/mito platônico do poder das palavras em representar e consequentemente ligar-se às coisas. A sugestão de Deleuze é então “reverter o platonismo”. Isso significa “recusar o primado de um original sobre a cópia, de um modelo sobre a imagem, mas glorificar o reino dos simulacros e dos reflexos” (DELEUZE, 1988, p. 121-122).

Portanto, no caso dos *samplers*, temos algumas opções de abordagem. Primeiramente, trata-se de não considerar essa prática sequer como elemento significativo no rap, provavelmente por se tratar de mera “colagem” e, ao contrário da letra, não fazer parte da função de “testemunho”, mas mera conotação musical e/ou “comercial”. Outra perspectiva é valorizá-lo, mas caindo na presunção de que esta prática também se liga a uma ideia de “representação” da periferia, de uma postura de resistência, etc. Outra opção é mudar radicalmente a perspectiva, entendendo que não há mais o que fazer numa distinção entre a cópia e o simulacro, ou seja, em adequar quaisquer dos elementos das composições no quadro da “representação”, proporcionando ao rap – e à música em geral – o contato com os vários matizes de sua eficácia estética.

3. Videoclipes e rap: aspectos visuais e sonoros das expressões estéticas

No banco de teses e dissertações da Capes há cerca de 52 registros de pesquisas que tomam como objeto de pesquisa videoclipes de músicas. A maior parte são da área de Comunicação (cerca de 31), seguidas por Letras/Linguística/Linguagens com nove trabalhos. Em História não foram encontrados registros, e das 302 pesquisas que localizamos no mesmo banco com o tema rap/hip hop, o videoclipe é mencionado em cinco, e destas, duas pesquisas abordam-no como objeto principal. Este capítulo trata, portanto, de um objeto de pesquisa com poucas abordagens em nosso meio acadêmico.

Uma das pesquisas com videoclipes de rap é a tese em Estudos de Linguagem de Rapahel de Moraes Trajano, intitulada *Hip hop – sujeito e(m) movimento: Análise discursiva da imbricação entre as materialidades linguística, imagética e musical em um videoclipe publicado no Youtube.com* (2016), em que o autor analisa “o funcionamento das determinações históricas que constituem discursos do e sobre o movimento hip hop” tomando como material de análise o videoclipe da música *Causa e efeito* (2011), de MV Bill publicado no Youtube.com, além das apreciações e comentários de sujeitos-internautas. São analisadas tanto a relação entre os elementos sonoros quanto destes com as “materialidades linguística e imagética” – bem como da relação entre “materialidade significante da musicalidade” com os “processos ideológicos” materializados em “complexidades melódicas e rítmicas” (TRAJANO, 2014, p. 404).

Outro trabalho com ênfase em videoclipes de rap é a dissertação em Comunicação Social de Mendonça, *Moda e estilo de vida no videoclipe de rap* (2004), que analisa alguns videoclipes a partir da temática moda e estilo de vida. A autora analisa os videoclipes de *Um bom lugar* (2002), de Sabotage, *Isso aqui é uma guerra* (2000), do grupo Facção Central, *Traficando Informação* (1999), de MV Bill e *Diário de um detento* (1998), dos Racionais MC's, “como um elemento configurador do estilo de vida próprio da cultura hip hop” (MENDONÇA, 2013, p. 1).

Vamos discutir brevemente alguns elementos destas pesquisas, assim como debater sobre outras possibilidades com as imagens de alguns desses videoclipes já analisados. Todavia, na maior parte do tempo, mostraremos algumas possibilidades de abordagem com videoclipes que até o momento não foram abordados em pesquisas na Universidade.

Para as análises dos videoclipes, uma constatação: ainda que sempre em relação com as músicas, esta forma de expressão corresponde a um universo artístico distinto; logo, demanda uma perspectiva de análise que leve em consideração alguns aspectos particulares, ligados a

escolhas na produção, direção, fotografia, etc. – ainda que nesse momento não seja possível nos aprofundarmos nas características eminentemente estéticas desse meio de expressão. Devido à especificidade deste objeto de pesquisa, valemo-nos também de referência equivalente, sobretudo, a pesquisa de Carol Vernallis, *Experiencing music vídeo: aesthetics and cultural context* (2004).

Primeiramente, vamos analisar alguns aspectos dos videoclipes das músicas: *Causa e Efeito*, analisado por Trajano; *Diário de um detento*, que têm a música amplamente abordada nas pesquisas universitárias; *Casa cheia*, que também já teve o videoclipe abordado em pelo menos uma das pesquisas acadêmicas citadas. Na sequência do debate, incluímos na discussão videoclipes de outras músicas.

3.1. Expressões estéticas em quebra com a representação: do discurso aos efeitos

O videoclipe de MV Bill, analisado no trabalho de Trajano, é composto por imagens da periferia e algumas outras, numa perspectiva destas em justaposição. Trajano (2014) aponta que as imagens do videoclipe remetem a uma narrativa de história em quadrinhos e se relacionam diretamente às letras da música. De fato, em vários momentos do videoclipe é possível notar essa relação, mas há outros instantes em que letra e imagem parecem seguir caminhos distintos, como por exemplo, nos diversos momentos em que o refrão da música é repetido pelo artista. Segue a letra do refrão a título de comparação com as imagens (fig. 2):

Combatente, não aceita
Comando de canalha que a nós não respeita
Excluído, iludido
Quem nasce na favela é visto como bandido
Rouba muito, magnata
Não vai para a cadeia e usa terno e gravata
Causa e efeito
Só dever sem direito (MV Bill, 2011).

Além dos vários momentos no refrão em que há uma distância entre as imagens e a letra, os trechos do início e do fim do videoclipe também parecem seguir essa disposição, mostrando justapostas várias das imagens que aparecem ao longo do videoclipe. No início, por cerca de 20 segundos, essas imagens são acompanhadas apenas pelo instrumental da batida e um som de piano, e na conclusão, as imagens são arranjadas de uma maneira que formam o prefixo MV do nome do artista – mas, dessa vez, acompanhadas pelo refrão cantado duas vezes. Tratam-se de dois momentos onde o artista é o elemento principal em volta das imagens e em que estas

não parecem ocuparem-se com uma função narrativa. São diversas imagens, desde um jogador de futebol, uma passista, aves coloridas, crianças indígenas, etc., até imagens de soldados armados, ônibus em chamas e várias bandeiras do Brasil que, juntas, formam uma espécie de “mosaico” colorido. Em outros momentos, como por exemplo, a imagem de uma mulher de biquíni pegando sol no topo do morro e do artista Grande Otelo (fig. 2) também parecem não corresponder, sem grande esforço, às letras da música.

Figura 2 (A-I) – Causa e Efeito



Fonte: MV Bill, *Causa e efeito*, 2011. Videoclipe.

Algumas considerações sobre esses elementos. A concepção do videoclipe como HQ não é unívoca, ainda que essa característica possa ser deduzida de alguns momentos da obra. No mesmo sentido, é possível fazer interpretações narrativas, mas em vários momentos, como no refrão, no início e no fim, o espectador pode se sentir confuso com essa perspectiva. Além disso, os elementos musicais não discursivos – como a batida, os sons de piano, violino e as próprias rimas do refrão que percorrem toda a expressão de MV Bill – também competem no sentido de ocupar o lugar de “fio condutor” do videoclipe da música.

Carol Vernallis, em sua pesquisa, apontou algumas características em videoclipe de uma maneira geral que, *grosso modo*, estão presentes nesse caso. Por exemplo, a centralidade da *exposição do artista*, uma perspectiva de edição com cortes entre as cenas em que os elementos visuais seguem os sons da música – outros sons que não as letras –, e ainda, se

podemos atribuir ao clipe uma narrativa, não se trata de uma direção unívoca pois, em última análise, é o espectador que a constrói, e não está contida *a priori* no momento da produção do conjunto de sons e imagens. Segundo a autora, essa liberdade interpretativa é comum em videoclipes, e se há uma narrativa, é de certa maneira “virtual”, em que “todas as capacidades de juntar sujeito e predicado”, sua expectativa, seu desfecho, são construídos na maior parte das vezes pelo espectador (VERNALLIS, 2004, p. 19, tradução nossa).

Essas características, como a falta de elementos para uma narrativa, o poder dos sons da música e a exposição do artista, estão presentes também no videoclipe do *Diário de um Detento* (1998). É importante destacar que essa música dos Racionais já foi abordada nos capítulos anteriores e a inclusão, no debate, das imagens do videoclipe – ou seja, a conjunção entre imagem e sons que resultam na expressão estética audiovisual – podem resultar numa perspectiva diferente com a inclusão das imagens nessa expressão estética.

Esta é outra constatação empírica importante, pois assistir a um videoclipe de música e ouvi-la são duas experiências estéticas distintas, e a razão disso é simples: o incremento do elemento visual em uma experiência estética auditiva modifica significativamente a percepção do espectador, uma vez que a atenção do mesmo divide-se agora com as imagens. Em outras palavras, a expressão ganha em complexidade e em possibilidades interpretativas. Já mostrávamos que, mesmo com um videoclipe como o da música *Causa e Efeito* (2011), analisado por Trajano (2014) – numa perspectiva de imbricação entre letras e imagens – é possível pensar em termos de contradição entre esses elementos.

Com o videoclipe do *Diário*, por sua vez, é possível prestarmos atenção no conteúdo significativo das letras, assim como interpretá-las; na entonação da voz de Mano Brown ao cantar os versos que formam as rimas ao longo de toda a música, nos instrumentos musicais provavelmente *sampleados*: a linha do baixo, *riffs* de guitarra, além da percussão. Podemos ainda fazer uma investigação dos *breaks* em que aparecem os instrumentos, a batida, na busca das músicas que serviram de base para os *samplers* que compõem a música. E tudo isso agora em conjunto com as imagens que do videoclipe – a maior parte delas, do interior da Casa e Detenção do Carandiru. E não há uma hierarquia definitiva entre esses elementos, mas uma concorrência nunca definitiva entre letra, imagens e sons. Além disso, podemos conectar esses elementos à disposição de nossos sentidos, de maneira que criamos interpretações em que um *sampler*, as letras e as imagens dos videoclipes façam parte de uma narrativa, como é o caso de uma interpretação pela ideia de “engajamento”. É isso que fazem – em grande medida com a letra da música – as pesquisas universitárias analisadas que a abordam, e também Mello (2015) com o próprio videoclipe, compreendendo-o numa ideia de “estética da sobrevivência”, em que

sua linguagem poética seria responsável por tornar visível o “universo sombrio” o qual fariam parte os integrantes dos Racionais.

Todavia, a atenção do espectador não é necessariamente direcionada nesse sentido, há várias outras possibilidades interpretativas, e isso ocorre porque, entre a subjetividade do artista e do espectador, não há nenhuma garantia de continuidade significativa. Isso ocorre, em grande medida, pelas várias *temporalidades* envolvidas, seja de distanciamento entre os elementos da expressão, seja entre artista e espectador. Podemos enxergar representações também em relação aos *espaços*, mas não importa quantas argumentos encontremos numa determinada direção: esta possivelmente não será a mesma realizada pelo julgamento de outro espectador.

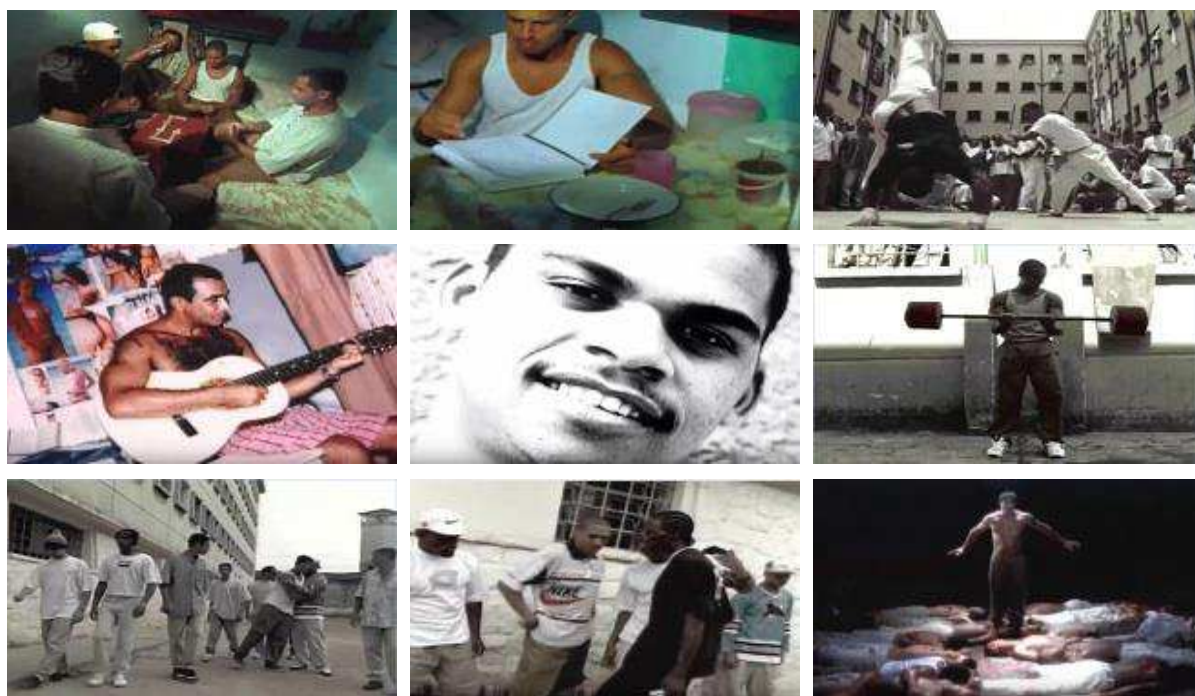
Segundo Vernallis, grande parte das invenções de videoclipes nos mostram que “o sentido do tempo criado pela música, letras e imagem” nunca é definitivo, e é “sempre mais indefinido do que exato”. Ou seja, “cada meio pode sugerir diferentes tipos de tempo, e cada um” ainda “pode minar ou colocar em questão a temporalidade do outro” (VERNALLIS, 2004, p. 13-14, tradução nossa). Isso ocorre porque nenhum elemento tem o domínio sobre os outros e, assim como na música, a letra não predomina sobre outros aspectos como o ritmo ou os instrumentos, com os diversos meios implicados no videoclipe ocorre semelhante movimento. Assim, na mesma medida em que é possível compreender as imagens do videoclipe como um reforço de um suposto discurso presente nas letras da música, elas também podem ser identificadas em outras possibilidades interpretativas. Tudo isso está relacionado, em última análise, com a imaginação do espectador, ou seja, com as possibilidades subjetivas.

Por exemplo, aquele instante do *Diário* em que o som de chocalho com efeito de suspense que nos acompanham em grande parte das rimas da música cessa, e que passamos a ouvir *riffs* de guitarra possivelmente de Curtis Mayfield, da música *Mother's Son*, de 1973, ao mesmo tempo em que as imagens do videoclipe mostram uma roda de capoeira no pátio do presídio. Em nossa interpretação, esse é um dos momentos que contradizem a concepção da obra atrelada sempre ao “massacre do Carandiru”, pois é um momento em que podem prevalecer a efemeridade dos “golpes” de capoeira, a simplicidade de um belo *riff* de guitarra, o ritmo dançante, etc. Em vários outros momentos, as imagens parecem mostrar o efêmero de dentro da prisão (fig. 3).

Assim como com qualquer outro aspecto que podemos perceber no videoclipe, a relação entre as imagens e as letras não segue uma determinada hierarquia, e enquanto os versos podem proferir: “Cada sentença um motivo, uma história de lágrima, sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio, sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo, misture bem essa química, pronto, eis um novo detento” (RACIONAIS, 1997), as imagens nos mostram outras coisas,

como fotografias de pessoas sorrindo ou de alguém tocando um violão. Já em outro momento, quando Mano Brown solta a rima: “Nada mais deixa um homem mais doente, que o abandono dos parentes” (RACIONAIS, 1997), o que vemos nas imagens é um abraço de Mano Brown em um dos que o acompanham entre as andanças dentro do presídio que perpassam o videoclipe. Mesmo que nesse momento haja aparentemente uma relação entre a imagem e letra, seria apressado afirmarmos que a imagem a *representa*: talvez ela a *complemente*. Mas antes, momentos como esse nos incitam a perguntar se é possível afirmar que imagens de corpos estendidos no chão prevalecem sobre o espectador, ao invés, por exemplo, de uma imagem tão trivial quanto a de um abraço. Não temos como dar uma resposta definitiva, pois criar uma representação com base nesta ou naquela imagem ou parte da letra da música seria criar para a música e o videoclipe uma hierarquia que ele, a princípio, não propõe.

Figura 3 (A-I) – Diário de um detento



Fonte: Racionais MC's. *Diário de um Detento*, 1997. Videoclipe.

Ainda que seja possível conectar um trecho da letra como: “o país das calças bege” com algumas imagens correspondentes, o videoclipe, na maior parte do tempo, traz outra coisa, como pessoas com figurinos que não seguem o padrão da casa de detenção. Por mais que seja possível encaixar os sons e imagens do videoclipe numa representação do que seria a vida no presídio, na maior parte do tempo o que vemos não são demonstrações dos estigmas da “dominação”. No fim das contas, o *Diário de um detento* não reproduz simplesmente a lógica

hierárquica de um presídio, e ainda que os trabalhos com essa música dos Racionais que analisamos sejam quase unânimes em afirmar que a música é fundamentalmente uma *representação* do massacre do Carandiru. Podemos perceber, no conjunto dessa expressão, a descontinuidade estética radical entre letra e imagem que é justamente a perturbação política entre discursos e corpos.

Em última análise, quando assistimos ao videoclipe mais de uma vez, tanto imagens quanto sons podem nos envolver de maneiras diferentes, e não seria exagero afirmar que uma música pode proporcionar tantas interpretações quanto o número de pessoas que a ouve. Se isso ocorre já com os sons, quando este se coaduna com imagens, como no caso no videoclipe, há ainda maior chance de um distanciamento entre as palavras e as coisas. Dar significações a esse conjunto de mídias é possível, mas não sem negligenciar a capacidade que todos têm, da mesma maneira, de ajuizar a mesma arte de outra maneira que diferente de interpretações já consolidadas, como a do rap “engajado”. Por sua vez, a política do *Diário* não precisa estar ligada a uma intenção proposta no conteúdo das letras, mas na própria forma como as letras se relacionam com as imagens e os sons, na maneira como envolve a utilização de *samplers* de funks/souls com guitarras e, da mesma forma, em como as rimas se encaixam sobre esses sons. A sua política pode estar ligada à tomada da palavra e do elemento visual para mostrar que essas pessoas encarceradas, apesar do enquadramento ao qual estão sujeitas em um lugar como esse, são tão humanas quanto as que não estão ali, ou seja, pode ligar-se justamente à suspensão de qualquer enquadramento preciso.

Outro exemplo que também pode ser analisado pelas múltiplas possibilidades interpretativas da relação entre os elementos da letra, dos sons e das imagens é o videoclipe – também gravado no Carandiru – da música *Casa Cheia* (1998), do grupo Detentos do Rap. Da letra, destacamos o já citado refrão que é cantado ao longo de toda a música, no intervalo dos outros versos: “Ééééé, o Carandiru está de casa cheia, muita maldade no ar, muita droga na veia” (DETENTOS, 1998). A primeira frase é cantada em um coro, já as duas últimas por um dos artistas do grupo, numa sonoridade que lembra uma espécie de megafone. Como é comum com o refrão – que, aliás, não está presente em muitos raps, como no *Diário* – é uma parte da música com considerável destaque. Além disso, ele não parece ter relação com as imagens do videoclipe, com exceção dos momentos em que as imagens mostram integrantes do grupo e/ou qualquer ator seguindo-o com os lábios. Já em outros momentos, as imagens seguem o ritmo da música, como quando há alguns braços gesticulando junto ao ritmo, saídos de uma parede esburacada de uma cela (fig. 4).

Figura 4 (A-I) – Casa cheia



Fonte: Detentos do Rap. *Casa Cheia*, 1998. Videoclipe.

São vários os instantes em que as imagens não possuem relação com as letras, como por exemplo, quando a câmera foca num indivíduo tomando uma ducha ao ar livre, nos colares e tatuagens de um outro, em um drible de futebol ou em uma roda de *break*, etc. Momentos que mostram imagens de um dos integrantes do grupo de terno e gravata numa cela podem corresponder à letra: “quando eu sair daqui, virarei até político. Se aos olhos da justiça político não é ladrão, livre então não voltarei para prisão” (DETENTOS, 1998), mas na maior parte do tempo não é isso que ocorre. Por exemplo, não é possível identificar nas imagens nenhuma “droga na veia”, por mais que essa frase do refrão seja repetida o tempo inteiro (a única referência às drogas é uma provável roda de fumo de maconha que aparece em alguns instantes). E apesar de o ambiente da prisão do Carandiru não parecer dos mais hospitaleiros, o conjunto das imagens do videoclipe foca muito mais em momentos de descontração, como a cantoria do refrão coletivamente, etc.

Nossa hipótese é que essa perspectiva descontraída não é proporcionada prioritariamente pelas imagens, mas se deve, em grande medida, aos arranjos dos sons na música, como de um órgão ou de algumas batidas de guitarra com *wah-wah*, possivelmente *sampleados* da música *You don't know, what i know/Rational culture* (1975) de Tim Maia, que formam uma base rítmica com uma batida de funk acentuada e dançante e que possibilita, ainda, o encaixe das rimas dos integrantes do grupo. A escolha de uma perspectiva descontraída nas

imagens provavelmente corresponde ao ambiente contagiante do arranjo dos sons da música. A letra é um elemento que, em muitos momentos, não prevalece sobre os outros.

Mas, juntamente com o *Diário*, esse videoclipe é compreendido por Mello (2015), por aquela ideia de “estética da sobrevivência”. A música e o videoclipe de *Casa Cheia*, para a autora, procuram “retratar o Carandiru”, ou ainda, “a áspera e irônica realidade” (MELLO, 2015, 79-138). Essa é uma possibilidade interpretativa, mas não a única. Não é porque o grupo tem o nome supostamente com referência ao fato de ter se constituído por detentos do Carandiru – ou porque gravou um videoclipe no mesmo lugar e que ainda tem na letra referências – que não é possível pensar nessa expressão estética em outras possibilidades, que não a representação, por exemplo, da “realidade” dos detentos do Carandiru.

Tanto no videoclipe de *Casa Cheia* quanto do *Diário*, mostramos que é possível encontrar outros elementos que não estão somente ligados ao cotidiano de um presídio, mas por exemplo, momentos em que somos arrastados simplesmente pelos ritmos, timbres ou um refrão contagiante. Parece-nos que tanto o exemplo dos Racionais quanto dos Detentos contribui para o seguinte questionamento: é possível representar, em uma música e/ou num videoclipe, a privação da liberdade de um presídio? Pensamos que não, mas quando ouvimos uma música e assistimos ainda ao seu videoclipe, é possível que aconteça outra coisa – talvez no sentido de, como sugerem Félix Guattari e Deleuze em relação ao ritornelo – e que estendemos também às imagens: o som (e as imagens) nos invadem, nos empurram, nos arrastam e nos atravessam, “mas tanto para nos fazer cair num buraco negro, quanto para nos abrir a um cosmo” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 166). O som e as imagens do videoclipe, ao invés de simplesmente reforçar um ao outro, podem contribuir para cairmos numa espécie de vácuo significante, mas na medida em que esse “vazio” é o fertilizante para criarmos o nosso próprio sentido com aquela expressão.

Essa perspectiva desierarquizada da relação entre imagem, som e letras – critério importante para abordagem dos videoclipes – relaciona-se com a questão da pluralidade das subjetividades, discutida em *Caosmose: um novo paradigma estético* (1992), de Guattari. O autor sugere que, “os diferentes registros semióticos que concorrem para o engendramento da subjetividade não mantêm relações hierárquicas obrigatórias, fixadas definitivamente”, e isso ocorre porque “a subjetividade, de fato, é plural”, no sentido de que “não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca” (GUATTARI, 1992, p. 11-17).

Rancière também faz sugestão semelhante, quanto defende que os espectadores participam da performance artística com a qual têm contato, “refazendo-a à sua maneira”, ou

seja, independente das intenções do artista que a produziu em um primeiro momento, o espectador furta-se “à energia vital que esta supostamente deveria transmitir, “para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou” (RANCIÈRE, 2012c, p. 17).

Essa perspectiva de múltiplas possibilidades das interpretações de sentidos relaciona-se também com a sugestão de Schiller quanto ao julgamento estético. Para a autor há uma “índole estética” que se refere “ao todo de nossas diversas faculdades sem ser objeto determinado para nenhuma isolada dentre elas” (SCHILLER, 1989, p. 98-99, nota). É numa perspectiva inspirada nesses autores que pensamos ser possível abordar videoclipes de músicas.

Ao contrário de uma ideia de *mimesis*, que pressupõe uma relação regulada entre formas de fazer (*poíesis*) e a produção de efeitos no espectador (*aisthesis*), conforme uma classificação de gêneros adaptados aos diferentes efeitos a serem produzidos nos espectadores, (ex: rap engajado), Vernallis, por exemplo, sugere que as mídias atuais extraem efeitos diferentes daquelas do passado, e praticando essas respostas nos ajuda a negociar nosso momento presente” (VERNALLIS, 2013, P. 27, tradução nossa). Nessa época democrática, cabe a cada indivíduo, munido dessa subjetividade plural, estabelecer sua própria história. Guattari (1992) compara essa subjetivação ao modo que um artista cria novas formas a partir do lhe é oferecido. Por exemplo, ouvimos músicas, assistimos videoclipes, filmes, palestras, aulas, peças de teatro e, com isso tudo, criamos nossa subjetividade. É nesse sentido que os elementos de uma expressão como o videoclipe atuam.

As referências teóricas em conjunto com a nossa experiência com expressões estéticas contribuem para pensarmos que, ainda que possamos ter pistas de momentos em que melodia, ritmo, letra ou uma imagem têm destaque, esse efeito no espectador não é passível de ser determinado *a priori* no momento da produção, o que coloca em questão a possibilidade de interpretá-las em termos de um direcionamento discursivo, ou seja, do domínio da *causa* e *efeito*.

Assim, os videoclipes brevemente já discutidos – *Diário*, *Casa Cheia*, *Causa e Efeito* e ainda *Up & Up* – podem ser abordados na perspectiva de *quebra da representação*, pois, de alguma maneira, nenhum deles “representa” devidamente algo como a favela ou o presídio. Nesse sentido, se um videoclipe de rap dos Racionais de MV Bill e dos Detentos do Rap pode se relacionar ainda com o do grupo pop/rock inglês do Coldplay, é porque tanto neste quanto naqueles – além de terem em comum o fato de mostrarem em grande parte das imagens os artistas, diversos momentos em que as imagens são submetidas aos sons que não as letras e fornecerem, desta maneira, múltiplas possibilidades interpretativas para os espectadores – há o

estabelecimento de uma *combinação estética* que coloca em jogo a própria distinção entre “realidade” e “ficção”, ou seja, entre a arte e a vida.

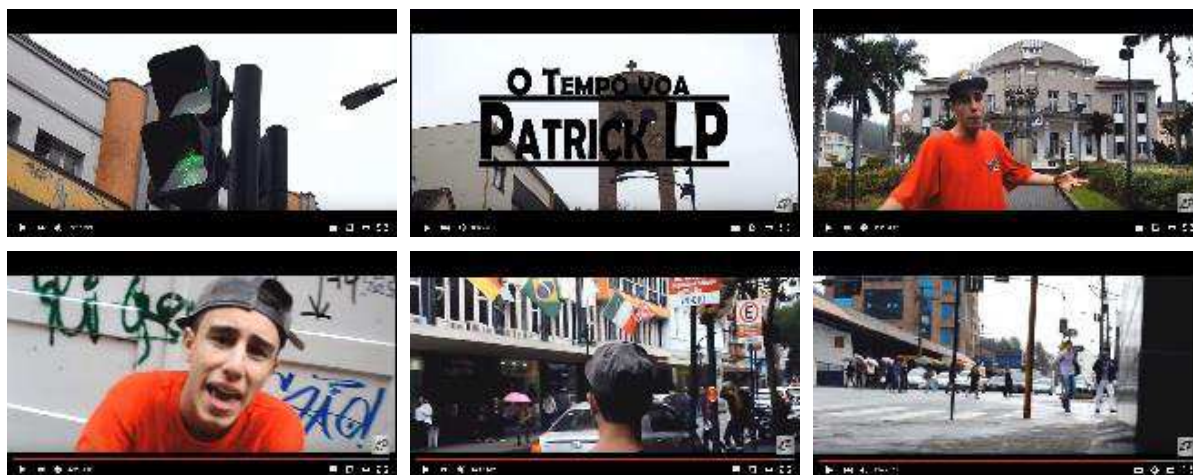
É num debate sobre o esvanecimento da fronteira entre expressão estética e vida que vamos continuar nossa abordagem com alguns videoclipes.

3.1.1. O esvanecimento da fronteira entre a arte e a vida

Primeiramente, vamos fazer alguns comentários sobre três videos que têm em comum a utilização de uma câmera e um cenário por onde os artistas se movem cantando suas rimas. São eles: *O tempo voa* (2015) de Patrick LP, *Peso e frieza* (2015), de Felipe com participação do Pacto Verbal, e o videoclipe de Sabotage, *Um bom lugar* (2001).

O tempo voa (2015) foi gravado exclusivamente no centro de uma cidade (Blumenau, Estado de Santa Catarina). As cenas alternam entre lugares como o teatro, o shopping, a igreja e imagens prosaicas como uma sinaleira, o fluxo de pedestres e carros, *grafite* e Patrick cantando e gesticulando seu rap (fig. 5).

Figura 5 (A-F) – O tempo voa



Fonte: Patrick LP. *O tempo voa*, 2015. Videoclipe.

Não temos como saber de maneira precisa quais foram as motivações que levaram Patrick a gravar o videoclipe no centro da cidade. Inclusive esta escolha pode ter partido do diretor ou de outros envolvidos na produção do mesmo. De qualquer maneira, ativemo-nos ao resultado: a tomada da palavra em reflexões, por exemplo, sobre a vida do trabalhador, ou simplesmente como ferramentas na composição de rimas, a gravação dessas rimas em harmonia com um ritmo, uma melodia e em um refrão, um som de saxofone melódico provavelmente

sampleado, e tudo isso ainda com um videoclipe que traz imagens do artista no centro da cidade. Todos os elementos desse conjunto expressivo, de alguma maneira, controvertem algumas hierarquias estabelecidas, como as que opõe o centro e a periferia, o trabalhador e o intelectual, e a própria arte e a vida. Por essa expressão estética constituir-se como uma manifestação de que qualquer um pode fazer uso da letra para contar sua história e/ou compor uma rima, criando sentidos à sua existência através da música e do videoclipe, constitui-se também como uma expressão da política. Mas isso não é um apenas característico de *O tempo voa*, com uma câmera e/ou um microfone nas mãos, e com o uso da imaginação, é possível fazer política; o rap e a música em geral já fazem isso há algum tempo.

Felipe, com a participação de Pacto Verbal em sua música *Peso e frieza* (2015), por exemplo, também gravou seu vídeo de rap em Blumenau, mas escolheu gravar um web-vídeo que é o extremo oposto do videoclipe de Patrick. Essa música tem o seu vídeo gravado exclusivamente no local que deve ser o mesmo da gravação e produção do rap. Aspectos do processo de gravação, as parcerias, a performance dos artistas e um destaque para o processo do desenho de um *grafite* nas paredes do próprio lugar, são os momentos escolhidos para compor o vídeo que acompanha os sons dessa música (fig. 6).

Figura 6 (A-F) – *Peso e frieza*



Fonte: Felipe part. Pacto Verbal. *Peso e frieza*, 2015. Videoclipe.

Se um videoclipe tem o centro da cidade como cenário e o outro um ambiente fechado que não se sabe a exata localização, em ambos, na maior parte do tempo, há uma descontinuidade entre imagens e letras. Não há relação evidente entre a letra de Patrick – possivelmente sobre emancipação – e as imagens do seu videoclipe. Em *Peso e frieza*, essa distância é ainda maior. Um violão dedilhado lentamente, uma batida com cadência também

lenta e uma letra com refrão: “Respiro fundo recomeço mas não vejo fim, porque pra muitos que conheço terminou assim, há algo errado em meu caminho que não é normal, conspiro o peso e a frieza de um funeral” (Felipe, 2015) podem dar uma impressão um tanto melancólica à música. Mas o web-vídeo de Felipe, mesmo com uma produção relativamente simples, traz imagens que contrastam com isso. Um *grafite*, o processo de composição e uma reunião entre amigos destoam do conteúdo da letra. Isso mostra que uma música de rap com seu respectivo videoclipe podem ser duas coisas distintas, ainda que, para existir o segundo, deve ter havido antes a composição do primeiro.

Figura 7 (A-I) – Um bom lugar



Fonte: Sabotage. *Um bom lugar*, 2001. Videoclipe.

O videoclipe de Sabotage possui elementos presentes nesses dois videoclipes, além de outras características. Filmado em ambiente externo, mas ao contrário de Patrick, na periferia, este vídeo é composto pelos parceiros de rap (como em *Peso e frieza*), pela fé, a família e a comunidade. Este é mais um exemplo que para fazer um vídeo de música não é preciso muitos recursos de produção e edição, mas basta juntar alguns amigos, uma câmera e gravar isso em conjunto com os sons. Se já é difícil não se contagiar com o ritmo dançante da música, quando vemos várias pessoas participando desse momento e ainda Sabotage cantando e gesticulando suas rimas, esse efeito pode ganhar uma dimensão ainda maior. Uma das coisas que chamam a atenção em *Um bom lugar* são os momentos em que a câmera foca em Sabotage rimando. Aqui

temos uma amostra do que é o *flow*, do seu poder em contagiar o espectador e o ouvinte, com sons e gestos (fig. 7).

Se *Um bom lugar, Peso e Frieza* e *O tempo voa* utilizaram como cenário de gravação ambientes já constituídos, para o videoclipe *Pra minha mãe* (2013), da Cone Crew Diretoria, foi construído um cenário exclusivo, filmado em preto e branco num único cenário repleto de fotografias, com a câmera alternando entre as paredes abarrotadas dessas fotos e os integrantes do grupo cantando e gesticulando (fig. 8). Segundo a própria produção, esse cenário foi constituído por cerca de 2500 fotos supostamente enviadas por fãs, amigos e familiares, todos com a presença de suas mães. O ritmo do corte das imagens é suave como a batida da música. Neste caso, as letras, as imagens e os sons constituem um conjunto em uma relativa harmonia.

Figura 8 (A-F) – Pra minha mãe



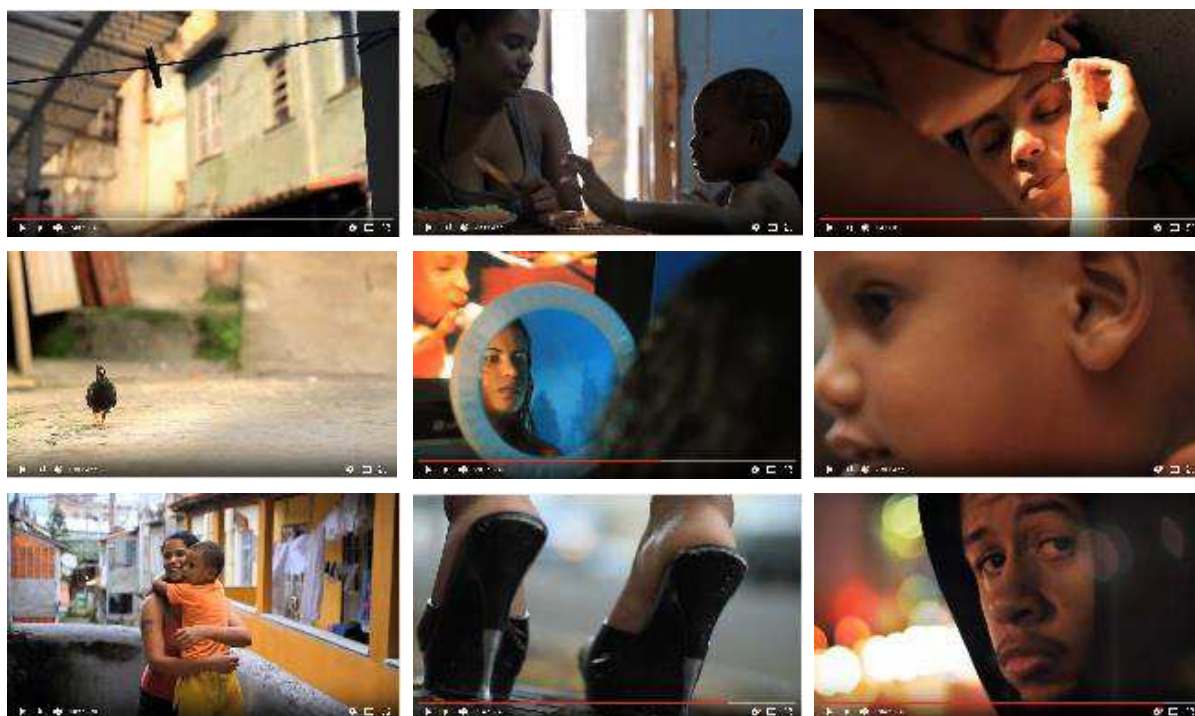
Fonte: Cone Crew Diretoria. *Pra minha mãe*, 2013. Videoclipe.

A não separação entre arte e vida, ou seja, quando as fronteiras entre ficção e realidade não são delimitadas, não está ligada necessariamente à motivação pela escolha da perspectiva das filmagens (ambientes “reais” nos exemplos anteriores, fotografias neste caso), mas, independentemente de sabermos se as fotos foram de fato enviadas por fãs e amigos, ou se a letra, que fala o tempo inteiro sobre as mães dos integrantes do grupo são “reais”, pode estar ligada pelas possibilidades de sensações dos seus espectadores, ou seja, é possível que o espectador se emocione com o conjunto formado por rimas, melodia e imagens mesmo sem reconhecer o tema da música, em última análise sem saber sequer uma palavra da língua portuguesa. Também não é somente porque o grupo tematiza sobre maternidade que a música emociona, mas é possível ser tocado apenas por esse mesmo conjunto ou por uma empatia com qualquer ser humano. Esse é um caso limite, porque tem todos os elementos de um suposto

“discurso” direcionado (homenagem às mães), mas ainda assim é possível interpretá-la de maneira distinta à sua proposta inicial.

Algo semelhante ocorre com o videoclipe de Emicida, *Rua Augusta* (2011). A princípio, não teríamos dificuldade em concebê-lo a partir de uma ideia de representação, pois, tanto a letra quanto as imagens indicam a princípio, o mesmo tema. É importante destacar que para fazer uma constatação como essa é necessário excluir toda a musicalidade dessa expressão, levando em consideração apenas o conteúdo das letras e as imagens. Trata-se de um procedimento bastante comum com expressões estéticas de rap, como discutíamos no primeiro capítulo. Por outro lado, mesmo munidos dessas imagens e letras aparentemente unívocas em sentido, pressupomos que seja possível pensar esta obra como um exemplo da quebra da representação, como um exemplo de uma criação do regime estético.

Figura 9 (A-I) – Rua Augusta



Fonte: Emicida. *Rua Augusta*, 2011. Videoclipe.

Para tal, compartilhamos de uma constatação feita por Vernallis (2004) em seu processo empírico: para analisar videoclipes, devido à conjunção dos vários elementos implicados nessa expressão, devemos assisti-los várias vezes, pois ainda que seja possível observar vários elementos em uma só experiência, a repetição leva provavelmente a novas observações. Com o videoclipe de *Rua Augusta* não é diferente: se, num primeiro momento, o sentido das imagens e da letra de Emicida pareçam unívocas, ao ter contato com a obra mais de uma vez, é possível

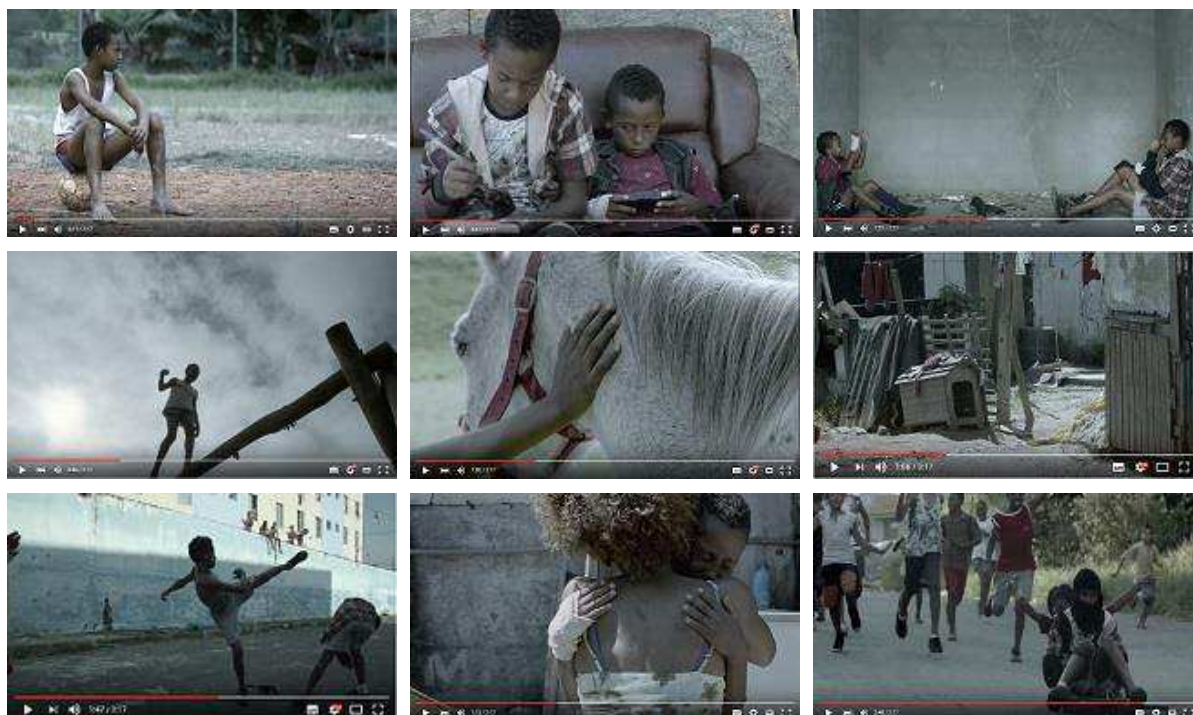
perceber que a letra e as imagens não falam exatamente a mesma língua. Se a letra contém versos como: “As maquiagem forte esconde os hematoma na alma”, “Afago pra lá infeliz, mais um trago miss”, “Assassinada por um rato, num motel barato”, “Virgem em solo inimigo, nojo!”, “esperança triste”, entre outras rimas que podem ser interpretadas num tom de seriedade e até denúncia da situação por vezes degradante dessas mulheres que trabalham, vendendo seu corpo, as imagens se alternam entre momentos frívolos com o filho e a sua preparação para um trabalho qualquer, e não necessariamente a prostituição. Se parte do refrão versa: “Escrevendo a sua história com neon”, as imagens não mostram apenas isso, mas também uma outra “história” (fig. 9), inclusive com duas pausas para o relato da própria protagonista.

Se a letra de Emicida carrega um tom sério, por outro lado há o ritmo da música, que contém um *sampler* possivelmente do jazz de Bob James, em *Dream Journey* (1975). O corte entre as cenas é feito também no ritmo da música, dando a impressão que a protagonista escreve a sua história não somente no sentido das letras do artista, mas seguindo o ritmo e a melodia da composição.

Outro videoclipe de Emicida, da música *Levanta e Anda* (2014), também aborda um tema dramático a princípio, mas que ganha outro tom com as imagens e sons. Resumidamente, o vídeo é protagonizado por duas crianças em um enredo com diversas atividades, basicamente algumas brincadeiras entre si e com mais crianças, como um jogo de futebol, a descida da ladeira com carrinho de rolimã, ou ainda uma brincadeira de balanço, bola de gude, etc.

Sobre a questão da narrativa, possivelmente é um vídeo com maior possibilidade de localizar uma história do que os analisados até o momento, e ao contrário da maioria dos videoclipes, este não traz a performance do artista, que, segundo aponta Vernallis (2004), é uma característica bastante comum em se tratando de uma mídia que – entre as principais funções, pelo menos em sua gênese – era a de promover o artista e a sua música por meio das imagens em canais da televisão como a MTV (*Music Television*). Assim como outros vídeos do artista, como *Crisântemo* (2013), e *Boa Esperança* (2015), *Levanta e anda* quebra com esse padrão, ao mesmo tempo em que parece sugerir uma história. Todavia, pelo menos neste caso, não há um desfecho evidente, e mesmo que alguns elementos possam nos levar a pensar que se trata de uma narrativa cronológica linear, ao final – ainda assim – podemos nos sentir não conciliados com a história contada. Por exemplo, não sabemos se as duas crianças têm família ou se moram nas ruas, se são amigos ou irmãos, se “representam” o artista em sua infância, etc. São alguns dos questionamentos que podemos fazer quanto a história desse videoclipe dirigido por Leandro HBL (fig. 10).

Figura 10 (A-I) – Levanta e anda



Fonte: Emicida part. Rael. *Levanta e anda*, Fifa 15 soundtrack, 2014. Videoclipe.

Qualquer sentido que apreendemos com as imagens resulta de nossa imaginação, e por mais perto de uma narrativa direcionada que estas possam parecer, a sua disposição proporciona diversas possibilidades interpretativas. Esse fato se deve até mesmo ao curto espaço de tempo que os envolvidos na produção e direção têm para mostrar as imagens, produzi-las e editá-las, que é justamente o tempo limitado da música. O interessante é que, mesmo com essa aparente “limitação”, os envolvidos no trabalho encontram espaço para momentos efêmeros como um cavalo recebendo carinho, alguém fazendo as linhas de cal do campo de futebol ou mesmo a simples exposição de elementos inanimados do cenário, com um balanço ou uma trave de futebol. São aspectos ligados a escolhas na fotografia do videoclipe, realizada por Rogério Che, que destacam ainda o céu, o sol, um abraço, além das frivolidades das brincadeiras de criança. Tudo isso em uma mesma tonalidade cinza azulada. Assim, se podemos falar em fio condutor da história, este pode ser proporcionado pela letra em conexão com as imagens, mas não é o único caminho, pois o ritmo, a opção por determinado filtro cromático na fotografia de Rogério, as trivialidades das atividades das crianças, podem também servir de ponto de apoio para diferentes interpretações dos espectadores dessa expressão estética.

Assim como não há uma hierarquia entre as imagens, os sons e as letras, as diversas imagens também concorrem para a atenção do espectador em pé de igualdade, e esse conjunto entre imagens e sons possibilita uma experiência múltipla, como por exemplo, o peso dramático

pelo protagonismo das crianças – ainda que na maior parte do tempo “alegres” em suas atividades – parece reforçado pelo tom cinza da fotografia. Mas também não é possível representar com palavras os sentimentos que o videoclipe e/ou a música expressam, ainda que possamos ter vários deles, como alegria, tristeza, ou simplesmente empatia, etc. Isso não depende necessariamente de uma identificação do espectador com um “grupo social” supostamente representado, mas pode estar ligado a aspectos das perspectivas da fotografia, direção, ou até mesmo no arranjo das rimas do artista.

Entre os temas explorados nas composições de rap em suas músicas e vídeos, certamente não é possível indicá-los no espaço de uma dissertação. Em última análise, o tema do rap é a *vida*, desde o cerceamento da liberdade ao uso do corpo como instrumento de trabalho, temas difíceis, mas que no rap parecem ganhar uma certa leveza, e isso é pelo ritmo, timbres e melodia ou pelas próprias disposições das palavras na formação das rimas.

Se mostramos esses vídeos como um exemplo de expressão no interstício entre a “realidade” e a “ficção”, não é por uma perspectiva supostamente “realista” ou documental, mas justamente pelo uso indiscriminado da vida como fonte das imagens, letras e sons. Mas é possível afirmar que alguma das expressões que abordamos não utilizam predominantemente a vida como fonte de criação? Fazer música não seria basicamente colocar ritmo, melodia e *flow* nas coisas da vida, tirando-lhe talvez um pouco do seu peso? Pensamos que um pouco disso tudo são as músicas e os vídeos de rap.

Em relação à dicotomia ficção *versus* realidade, fazemos ainda uma pergunta: o rap não seria uma expressão estética que, ao utilizar a “realidade” para compor letras de músicas, opera precisamente na supressão da dicotomia entre real e ficcional? Supondo que sim, qual o sentido em afirmar que o rap “representa” determinada realidade? Pois isso não é sequer invenção do rap, mas a música do blues e o próprio samba já faziam isso. O que há no rap é de fato uma relação diferente com a melodia, talvez uma maior liberdade das letras em relação aos sons, mas isso não o torna distinto dos estilos que o precederam. O rap, o rock, o samba, o blues, são todos gêneros com uma base musical que se repete de modo que alguém tece palavras sobre esses sons, em diversas relações com a melodia.

A fronteira entre arte e vida também não é apagada necessariamente por uma disposição “realista”, mas antes mesmo disso, quando temos uma expressão que utiliza como matéria prima para compor músicas, a própria “realidade”. O rap é “real”, mas na medida em que é o litígio da própria distinção entre o real e a ficcional. Não há uma disposição específica, como uma relação com a “indústria cultural”, determinado conteúdo escrito, uma maneira de se apropriar de músicas para compor *samplers* ou de compor as imagens dos videoclipes que determine isso. O rap não representa a “realidade”, ele é a realidade. Porque então essa dicotomia? O rap é uma expressão atual do regime estético, mas na medida em que o são as poesias do século XIX, de Stéphane Mallarmé e os romances de Gustave Flaubert. Escritores e compositores têm em comum a fabricação de expressões onde o que está em jogo não é a “representação” da realidade em seus trabalhos, mas justamente a incapacidade de representar a vida na arte, a incapacidade de separar as coisas da vida das coisas da arte.

3.2. Videoclipe e rap: uma questão de possibilidades

Até o momento discutimos sobre algumas perspectivas de abordagem das músicas de rap na universidade com elementos como as imagens dos videoclipes, *samplers* e letras, num debate sobre possibilidades a partir de alguns exemplos das próprias expressões de rap (algumas já incluídas em abordagens acadêmicas). Se mostramos uma perspectiva de esvanecimento de algumas fronteiras, como entre os grupos/classes/enquadramentos sociais, entre o trabalho conceitual e o estético, entre os elementos diversos de uma música de rap, e em última análise, entre a própria arte e a vida, vamos continuar o debate com o objetivo de mostrar quão múltiplas podem ser as possibilidades com essa forma de expressividade, que coaduna o som já produzido com as imagens, que é exatamente o *videoclipe* de música.

Dos videoclipes e músicas já brevemente abordadas, a disposição das imagens, dos sons e/ou das letras permite de fato interpretações representativas (Ex.: estética da sobrevivência, rap engajado, música de resistência, etc.) mas, por outro lado, tanto na disposição dos vários elementos nos videoclipes, quanto na composição por *samplers*, das imagens, das palavras e dos sons, são criadas novas expressões, são simuladas outras imagens, se pensarmos na linha de Deleuze; criados outros espaços, com Foucault e Rancière, ou ainda, parafraseando Vernallis, é possível pensar que os videoclipes de músicas não re-imaginam o mundo, mas apresentam “imagens de como existir profundamente em um espaço” já existente, em como se mover nestes mesmos ambientes “com sentimentos e auto-possessão” (VERNALLIS, 2004, p. 98, tradução nossa). Ao nosso ver, os videoclipes apresentam um pouco de tudo isso.

É possivelmente esse o caso do videoclipe da música *Hold Up* (2016), de Beyoncé, artista que permeia entre os gêneros R&B e o Pop. O enredo do vídeo é o seguinte: antes da música de fato começar, há uma breve narração pela voz da artista, em pouco mais de um minuto em que ela se move num espaço fechado – portanto, limitado – e ainda mergulhada na água. No momento em que a música começa, ela já saiu desse ambiente e passa a caminhar pela calçada e pela rua, logo se apropriando de um taco de *baseball* em posse de uma criança, e passando a destruir alguns vidros de lojas, carros, câmeras e um hidrante, tudo isso seguindo o ritmo da música. É mais ou menos como o jogo de videogame GTA (*Grand Theft Auto*), em que o jogador anda pelas ruas da cidade fazendo o que bem entende, mas com a diferença que Beyoncé o faz sem ser reprimida por policiais ou outras pessoas. A caminhada firme, o fogo, a água, vidros estilhaçados, crianças dançando no meio da rua; tudo isso segue o ritmo dos sons da música (fig. 11).

Figura 11 (A-I) – Hold up



Fonte: Beyoncé. *Hold up*, 2016. Videoclipe.

Se por um lado, a mudança drástica de ambiente no início da música, o figurino da artista e a sua própria disposição (entre o movimento lento na água o andar entusiasmado na rua), são elementos que comprometem uma narrativa contínua, por outro lado, o videoclipe possui pelo menos dois fios condutores: o poder dos sons e da própria artista. A impressão que temos é de que o taco de *baseball* já estava inclusive preparado para ela. Mas apesar disso, ainda assim não

é possível assinalar a atividade dos sons e da artista em oposição à passividade dos coadjuvantes do vídeo, pois estes são participantes da música e da empreitada da artista até o fim, seja com uma dança, sorrisos, alguns olhares, ou mesmo a criança, que recupera o taco assim que Beyoncé o larga quando termina a música. A narrativa permanece aberta, mesmo com o fim do videoclipe.

Aspectos deste videoclipe, como a falta de elementos para uma construção narrativa, o poder dos sons e do artista – que em alguma medida estão presentes em todas as expressões analisadas até aqui –, é o que discutiremos em mais alguns exemplos de videoclipes de rap. Vamos analisar alguns efeitos proporcionados por escolhas na criação da fotografia, da edição, dos figurino e cenários de alguns videoclipes.

3.2.1. O poder dos sons

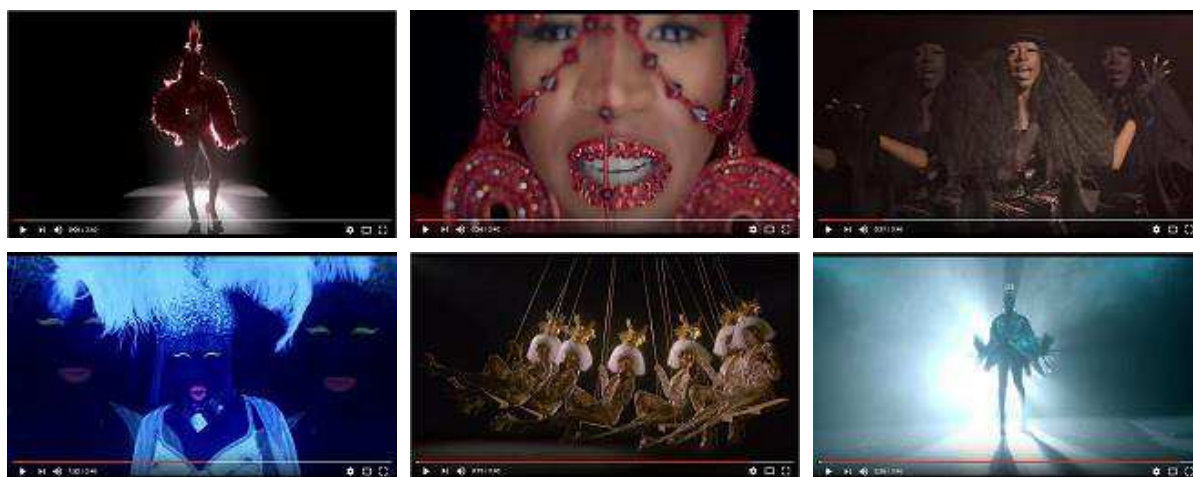
Ainda que não seja possível falar em uma hierarquia entre os elementos de um videoclipe/música que tomam a atenção do espectador, pois mais das vezes, imagens e sons competem, sem que seja possível definir de forma exata essa experiência, temos diversos exemplos empíricos que demonstram o poder dos sons, precisamente nesse formato de expressão que se resume basicamente em produzir imagens para uma música já constituída, que é o videoclipe de música.

Casa Cheia, assim como *Hold up*, são vídeos em que esse poder é facilmente identificado. Podemos notar os gestos, a cantoria e a própria edição correspondendo, de alguma maneira, aos sons. No primeiro, o ambiente da prisão adquire uma certa “leveza” com o refrão irreverente do grupo. Aliás, numa música como essa, com um ritmo dançante e um refrão aderente, é pouco provável que o ambiente da música não fosse correspondido nas imagens. O segundo caso tem praticamente todas as cenas animadas pelos sons da música, principalmente o ritmo. Mesmo que, para o diretor de um videoclipe, estejam abertas várias possibilidades de criação, o poder da música na criação de uma determinada ambiência é quase implacável. Podemos fazer uma analogia com filmes, mas em sentido inverso. Se nesse caso um clima de suspense, drama ou euforia exige trilha sonora correspondente, as imagens dos videoclipes devem, por sua vez, corresponder ao clima proporcionado num primeiro momento pelos sons.

Todavia, se nos videoclipes até agora analisados, em que além da exposição do artista, incide a utilização de cenários (em *Casa cheia* e o *Diário*, a prisão, *Hold up*, a rua) e diversos atores, ou ainda o uso de técnicas específicas como no caso de *Up & up* e *Causa e efeito*, o poder dos sons concorre em maior medida com as próprias imagens, temos exemplos em que

esse aspecto é ainda mais perceptível. É o caso do videoclipe da música *É o poder* (Pro. Tropkillaz) (2016), de Karol Conka, que é filmado em fundo preto, com a artista alternando entre 6 figurinos, cantando e gesticulando aos sons da música. Outro elemento importante é a iluminação, que é animada de acordo com os sons da música, principalmente no início e no fim do vídeo. Em alguns momentos há também efeitos de câmera com a multiplicação da artista (fig. 12).

Figura 12 (A-F) – *É o poder*



Fonte: Karol Conka prod. Tropkillaz. *É o poder*, 2016. Videoclipe.

Essa música de rap de Karol Conka começa lembrando o som de uma espécie de escola de samba, tem a batida que lembra o funk carioca e momentos de quebra no ritmo com um reggae, e sempre que ocorrem essas mudanças samba/funk/rap/reggae, os elementos do videoclipe correspondem aos sons. Este é um exemplo de que apenas com os sons da música, em conjunto com alguns figurinos e o uso da iluminação como recurso, podem proporcionar ao espectador uma experiência estética transcendente. Essa constatação combina com o que aponta Vernallis sobre a sua experiência com videoclipes. Para a autora, os videoclipes de maneira geral, contêm múltiplos sentidos de tempo e espaço. “Uma estrela de videoclipes de música é um múltiplo fantasmagórico”:

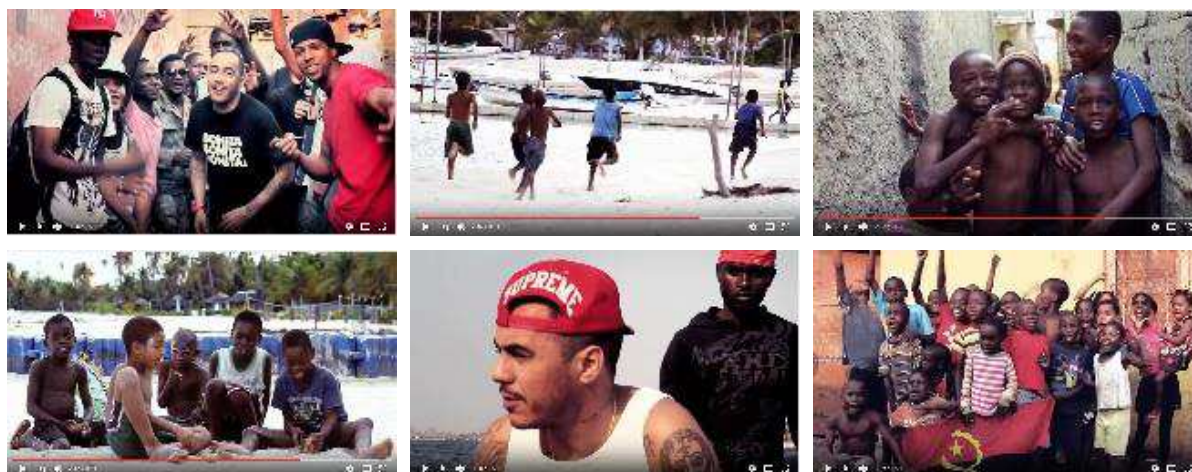
O compositor, o performer, e a figura na tela incorporam diferentes subjetividades. Quando o vídeo é finalmente um conjunto editado, a imagem segue a música, e há a estranha sensação de que a música anima a figura, em vez da intenção do sujeito. Geralmente, a imagem, para corresponder à velocidade e à energia da música, reflete um estado de experiência mais elevado do que a consciência comum, e os personagens parecem autômatos míticos (VERNALLIS, 2004, P. 16, tradução nossa).

De fato, o que/quem a Karol Conka representa no videoclipe de *É o poder*? A resposta para essa pergunta fica a cabo da imaginação do espectador. É possível interpretá-la no senso comum do rap “engajado” juntamente como os Racionais MC’s, no rol das artistas “divas”, do funk ostentação ou ainda em todas essas perspectivas ao mesmo tempo. De fato, são diversas as possibilidades interpretativas com esse videoclipe.

Nessa perspectiva do poder dos sons, vamos analisar brevemente dois videoclipes que optaram por distintas perspectivas de direção/edição, mas que mesmo assim chegaram no mesmo resultado: as imagens são levadas pelos sons da música.

O primeiro caso tem a opção de uma edição com cortes o tempo inteiro, em grande parte seguindo o próprio ritmo da música. O videoclipe de Marcelo D2, *Você diz que o amor não dói* (2014), dirigido por Gandja Monteiro, foi gravado em Sambila, uma comunidade em Luanda, na Angola, e entre as imagens do videoclipe, vemos o artista em um show, na rua, e em grande parte do tempo acompanhado de outras pessoas. Crianças e adultos também aparecem em imagens, tanto na praia ou na cidade, sem a companhia do artista. Temos a câmera, o artista, o ambiente e algumas pessoas em um videoclipe com uma produção sem muita complexidade, mas o que chama a atenção é a edição dessas imagens. São 180 segundos de vídeo com a mesma quantidade de cortes, com uma variação dos intervalos entre eles, uns maiores e outros menores, chegando em alguns momentos a 6 cortes em apenas 4 segundos (fig. 13).

Figura 13 (A-F) – Você diz que o amor não dói



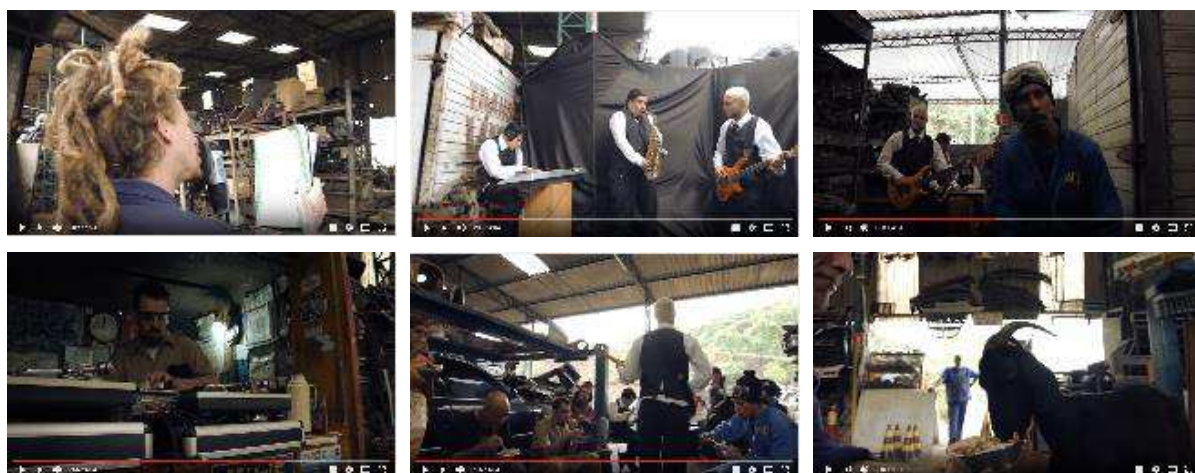
Fonte: Marcelo D2. *Você Diz que o Amor não Dói*, 2014. Videoclipe.

Os efeitos dessa escolha na edição são significativos. Uma experiência primeiro com a música e depois com o videoclipe mostra uma transformação: o espectador (mais do que o ouvinte) acaba sendo contagiado pelos sons, talvez pelo fato de as imagens de Angola serem

também “contagiadas”. Outra constatação, a rapidez dos cortes não implica vertigem, mas uma certa sensação de euforia, uma vez que são imagens de pessoas sorrindo, dançando e correndo na praia e que ainda seguem o ritmo da música. Claro, estas são suposições baseadas em nossa própria experiência estética. Em todo caso, ao invés de o videoclipe dispersar da música, parece que ele acaba reforçando-a, e muito disso pode ser pelas escolhas do diretor e outros envolvidos na sua produção. Aliás, essa expressão faz parte do álbum *Nada pode me parar* (2013), que teve das suas 15 músicas todas transformadas em videoclipes. O *website* do artista ainda descreve o clipe como “um registro de um país de contrastes, multicultural e pluriétnico ao som dos beats do hip hop de Marcelo D2” e, de fato, parece cumprir em alguma medida com isso.

Se na edição de Ganjda Monteiro e John John Vallejo para o videoclipe de *Você diz que o amor não dói*, optou-se por fazer os cortes em grande parte no ritmo da composição de Marcelo D2, no mesmo ano de 2014 foi lançado um videoclipe de rap numa perspectiva de edição exatamente oposta. A direção de Renato Lucena e Luciano Maekawa, para o videoclipe *Infame* (parte II) (2014), de Haikaiss, Shaw, Sandrão RZO, optou por um vídeo sem cortes, ou seja, em apenas um plano sequência (fig. 14). O interessante é que técnicas opostas na edição das imagens resultaram num efeito parecido: as imagens de ambos os videoclipes seguem, de alguma maneira, o padrão rítmico das músicas.

Figura 14 (A-F) – *Infame part. II*



Fonte: Haikaiss part. Shaw, Sandrão RZO, Prod. Neobeats. *Infame part. II*, 2014. Videoclipe.

Se no primeiro caso pode haver, inicialmente, uma sensação de perda do fio condutor talvez pela velocidade com que as imagens se interpelam – mas que, ainda assim, pode ser contrabalanceada pela conciliação destas com os sons da música – com o videoclipe de *Infame* é o inverso, pois é possível que o espectador se sinta conciliado logo de início com o conjunto

estético oferecido, que oferece imagens dos artistas em uma espécie de oficina/indústria, mostradas por uma câmera que parece caminhar no mesmo ritmo da música. Todavia, no final a experiência pode se modificar, pois na cena final pode também haver uma espécie de litígio, principalmente pelo fato de um bode se juntar aos participantes do vídeo e compartilhar a marmita com eles. A pergunta que fica é a seguinte: o que o bode faz ali nesse ambiente de trabalho e música? São suposições. O que nos interessa é mostrar as possibilidades que a expressão estética do videoclipe pode proporcionar.

Se o papel dos videoclipes em sua gênese era, principalmente, o de promover o artista e o seu produto (a música), hoje o videoclipe é uma forma de expressão que implica um processo criativo intenso, que envolve fotografia, produção, direção, montagem, etc., ou seja, as materializações dessa prática ultrapassaram essa suposta função inicial, e o desdobramento disso foi a invenção de uma nova expressão estética, ainda que sempre relacionada com a expressão musical. Essa constatação é também compartilhada por Vernallis (2004) em seu trabalho sobre videoclipes.

Esses dois exemplos podem servir para mais uma constatação: se podemos falar em primazia de algum elemento, em videoclipes, é sem dúvida dos aspectos sonoro-musicais. E quando nos referimos a esses sons, não estamos falando das letras. Fazer tal constatação com videoclipes de rap vai na contramão da ideia, a princípio, de um estilo de música que tem no uso das palavras um dos baluartes de sua própria forma de expressividade, que tem na própria etimologia a coadunação do elemento sonoro e poético (Rap igual a *rhythm & poetry*). De fato, as palavras são um importante elemento do rap, mas a etimologia não garante a perpetuação de um costume, e o rap, em última análise, não precisa necessariamente ter sempre sustentação no elemento poético, e em última análise, há o próprio *rap instrumental*, como com o uso da técnica do beat box. Ao invés de o rap ser concebido apenas a partir de um suposto “poder das palavras”, antes de tudo, nossa pesquisa baseia-se numa perspectiva ampla da música, incluindo o poder dos sons. Os videoclipes de rap podem contribuir para percebermos, de alguma maneira, a materialização desse poder.

E mesmo num videoclipe em que o elemento das imagens são simplesmente as letras da música num contraste de preto e branco, como o *Lyric Video* de *Duas de cinco* (2013), de Criolo, podemos notar essa perspectiva. Também neste caso as imagens das letras seguem sempre o ritmo da música. Aqui, não há a necessidade de representar as letras em imagens correspondentes, mas o que está em jogo é o poder da música, dos sons que formam o ritmo, mas também das rimas de Criolo (fig. 15). Não há como negar também o poder das palavras de um rap, mas quem pode determinar o significado delas em uma poesia, em uma rima? Não

seriam justamente as palavras, que formam imagens, um dos maiores atrativos do videoclipe de Criolo, relembrando o poema *Um jogo de dados*, de Mallarmé (1897)? Assim como o livro *De segunda a um ano* (2013), de John Cage, as palavras na música de Criolo são utilizadas em suas possibilidades estéticas, antes do que por uma ou outra possibilidade de significação.

Figura 15 (A-F) – Duas de cinco



Fonte: Criolo. *Duas de cinco*, 2013. Lyric Video.

Aliás, essa música de Criolo é também uma amostra das múltiplas possibilidades na criação de videoclipes de música, pois, além desse *Lyric video*, a música ganhou outro videoclipe com uma proposta completamente diferente desta, um curta metragem de quase 10 minutos produzido com base em duas músicas de Criolo, *Duas de cinco* e *Cóccix-ência* (2014). Trata-se de um curta do gênero ficção-científica que conta uma história situada no Grajaú – SP, no ano de 2044 (fig. 16).

Esse exemplo mostra que, ainda que os sons da música tenham um imenso poder na concepção dos videoclipes, esse poder não delimita o processo de criação, mas as possibilidades permanecem sempre abertas. A pergunta que fazemos é a seguinte: como pensar em uma música de rap pela fixidez do conceito de representação, se temos com o videoclipe exemplos exatamente opostos disso? Ainda que seja possível concebê-los na perspectiva da representação – como mostramos alguns exemplos entre teses e dissertações – há vários exemplos empíricos tanto com músicas quanto com videoclipes de músicas em sentido exatamente opostos.

Algumas considerações sobre *Duas de cinco* e *Cóccix-ência*. Mesmo com a proposta de um curta metragem, a música é que dita o ritmo das ações. Não são as palavras das rimas do artista, mas os sons que guiam as imagens. Além disso, o poder dos sons em vários momentos

se une ao poder do protagonista do filme, por exemplo, são suas ações que iniciam e terminam as músicas.

As duas músicas dividem o curta em duas partes, entre a noite e o dia. O clima muda completamente, de uma certa melancolia em na primeira para um ritmo mais acelerado e gingado na segunda, o ambiente do vídeo se modifica com a interpelação entre as duas músicas. Do sombrio para o irreverente, como na cena do protagonista flertando com um comercial de cerveja. O interessante é que uma suposta referência ao comercial presente na letra de *Duas da cinco* aparece na segunda parte com *Cóccix-ência*. Esta ainda sofre uma mudança que é correspondida com a narrativa do videoclipe, a euforia dá lugar a um “acidente”, já novamente ambientado à noite.

Figura 16 (A-L) – Duas de cinco + Cócix-ência



Fonte: Criolo. *Duas de cinco + Cócix-ência*, 2014. Videoclipe.

Mesmo num curta, as imagens seguem os sons, como quando o protagonista ao ser questionado quanto ao resultado de seu dia de trabalho no crime, arrasta da bolsa dois copos de H₂O. Uma virada de bateria termina com o fim do arrasto na mesa e a conciliação com os

supostos padrões. No fim, é ainda o protagonista que termina a música e consequentemente o videoclipe.

A partir de alguns exemplos, com perspectivas distintas na direção, produção e edição dos videoclipes, é possível perceber o poder dos sons. É uma espécie de paradoxo, pois os videoclipes de música – que implica a inclusão de imagens na música – são uma mostra da força dos sons (que não as letras). Vamos falar agora de mais alguns exemplos de videoclipes, na perspectiva dos cenários, figurinos e proletariados.

3.2.2. Cenários, figurinos e proletariados

Tanto com base nas letras quanto nos outros elementos sonoros das músicas de rap, ou ainda com as imagens dos videoclipes, é possível falar das expressões estéticas na perspectiva do esvanecimento das fronteiras entre os diversos estilos de música, assim como de qualquer outro enquadramento. Nesse sentido, vamos debater a partir de aspectos dos figurinos e cenários em alguns videoclipes.

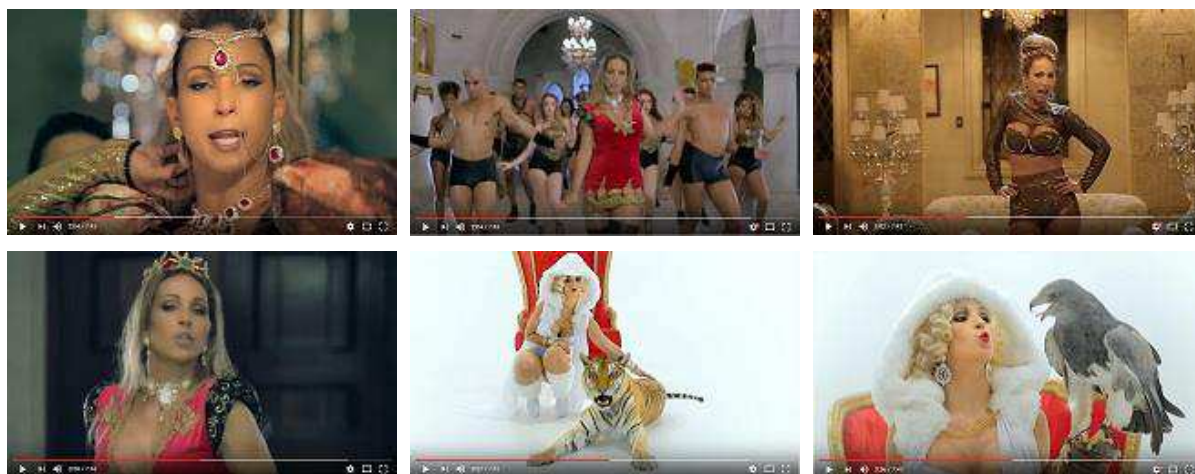
O que “representam” os figurinos utilizados por Karol Conka no videoclipe de *É o poder?* Talvez seja melhor mudar os termos da pergunta: o que podemos depreender dos aspectos formais deste videoclipe? Várias podem ser as respostas para esta pergunta. Além dos elementos já discutidos e de alguns supostos efeitos no espectador, o figurino utilizado pela artista é um elemento central do seu vídeo, uma vez que aparece em todos os momentos. Antes de querer depreender algo sobre sua estética, pensamos que ele pode ser analisado simplesmente como mais um exemplo empírico de como elementos ligados as músicas de rap operam além das fronteiras entre alguns enquadramentos.

Parece-nos que o figurino é mais um elemento para ser pensado como exemplo de quebra da representação, assim como das múltiplas possibilidades com expressões estéticas. Entre um videoclipe de rap, como por exemplo, o de Karol Conka e o funk de Valesca Popozuda, *Beijinho no ombro* (2013) (fig. 17), não é possível encontrar semelhanças, ao menos na utilização de figurinos?

Ou então uma relação entre os objetos “extravagantes” do videoclipe de Valesca, como lustres, águias e tigres, com os objetos fora do seu lugar de *Causa e efeito*, ou com o cenário de *O tempo voa?* Pois ambos são filmados em cenários também “fora do lugar”, o centro da cidade no caso de Patrick LP e uma mansão no vídeo de *Beijinho no ombro*. O que dizer de Mano Brown e Rashid, que tiveram seus vídeos gravados em pontos turísticos de Nova Iorque (fig. 18 e 19), ou dos videoclipes do *Diário e Um bom lugar*, que mesmo com as diferenças, como

por exemplo, na escolha dos cenários – a prisão e a periferia nestes casos, e um “palácio” no videoclipe de Valesca – ainda assim têm semelhanças, como a escolha por um figurino “bacana” e a centralidade dos artistas que em grande parte cantam, gesticulam e dançam. Ainda que Mendonça (2013) aponte no *Diário* uma perspectiva em que “predomina uma fala dirigida aos não-semelhantes, denunciando as condições a que estão submetidas os sujeitos – individuais e coletivos – que vivem no limite da exclusão social e econômica”, e em *Um bom lugar*, “um apelo aos seus semelhantes, à própria comunidade a que pertencem, reivindicando a necessidade de mudanças e indicando, inclusive, de onde elas devem partir”, e que ambos podem ser considerados exemplos de expressões “de seu estilo de vida” em que se “apresentam para a sociedade e demarcam o seu lugar de fala” (MENDONÇA, 2013, p. 1-6), podemos pensar esses dois exemplos próximos de *Beijinho no ombro*, ou seja: não como a demarcação do seu “lugar de fala”, ou a representação disso ou daquilo, mas simplesmente enquanto possibilidades, no sentido em que há um dissenso entre esse “lugar de fala” e os cenários e figurinos dos videoclipes.

Figura 17 (A-F) – Beijinho no ombro



Fonte: Valesca Popozuda. *Beijinho no Ombro*, 2013. Videoclipe.

Pois, além de mostrar a escolha por figurinos peculiares, a criação de videoclipes permite a utilização dos mais variados cenários. Se mostrávamos que a prisão e a periferia podem ser os cenários escolhidos em videoclipes de rap – o que em alguma medida não contradiz o senso comum de um “rap engajado”, ainda que já mostramos o quanto essa perspectiva é frágil de sustentação empírica – várias têm sido as escolhas nesse sentido, como um cenário de fundo preto, numa oficina, ou então noutro país, como no caso de Marcelo D2 que filmou seu videoclipe em Angola e de Mano Brown e Rashid, o primeiro já discutido em

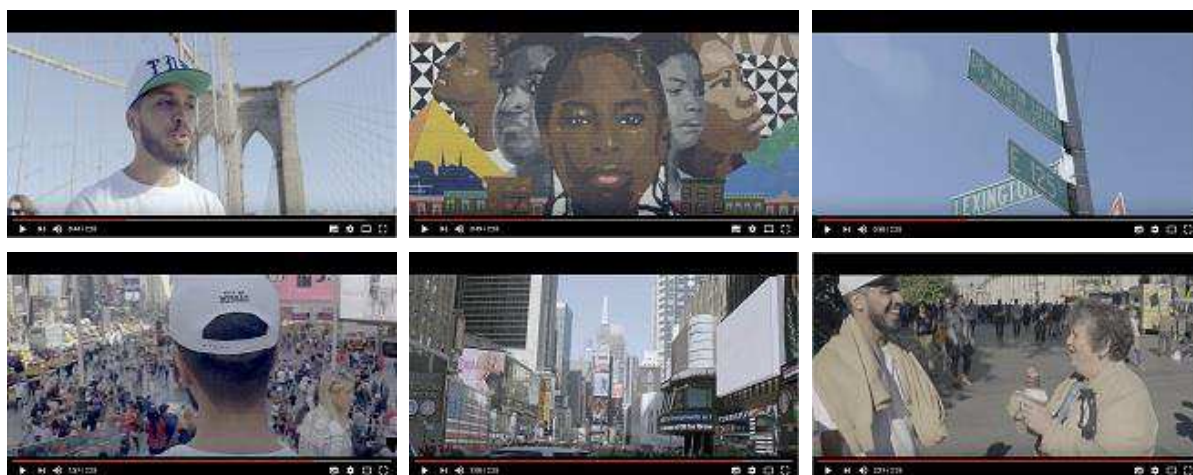
várias pesquisas universitárias e por vezes apontado como exemplo de “engajamento”, o segundo um rapper recente, que têm em comum, além de fazerem rap, o fato de terem um videoclipe que utiliza como cenário a cidade de Nova Iorque, EUA.

Figura 18 (A-F) – Amor distante



Fonte: Mano Brown. *Amor Distante*, 2016. Videoclipe.

Figura 19 (A-F) – Cê já teve um sonho



Fonte: Rashid. *Cê já teve um sonho*, 2016. Videoclipe.

Será que um figurino extravagante ou um cenário “bacana” implicam automaticamente numa ideia de rap “ostentação”, no sentido do termo utilizado, por exemplo, num enquadramento do funk? Ao nosso ver, isso seria entrar nos mesmos problemas do enquadramento do rap “engajado”, pois, essas duas “características” podem inclusive serem encontradas ao mesmo tempo em uma única obra. De fato, em todos os videoclipes e músicas

de rap que analisamos brevemente, as letras, os *samplers*, os cenários, figurinos e outros elementos, não foram encontrados apenas um direcionamento unívoco.

Em *O hip-hop está morto!* (2012), uma história do hip-hop escrita em formato de romance por Toni C, por exemplo, podemos notar uma proximidade com a perspectiva a qual compreendemos o rap/hip-hop. O autor identifica no movimento quatro elementos essenciais: o MC, o DJ, o grafiteiro e o B-Boy. Mas, além destes, fala-se em um quinto elemento incorporado mais tarde, que seria a “consciência social” dos envolvidos nas diversas práticas artísticas. Este elemento, todavia, não implica para o autor, que há “Um iluminado com uma consciência elevada”, como pressupõe mais das vezes a ideia de “rap engajado” com seus representantes, mas consciência, em termos de hip-hop não é um privilégio nem habilidade de uma pessoa ou mesmo de um grupo específico, mas antes “uma espécie de consciência social coletiva” (C., 2012, p. 43-44). Mesmo que se fale em “consciência social” no hip-hop, não significa que o movimento estaria subordinado a alguma ideia específica de consciência fundamentada na psicanálise, na história, ou nas ideologias. O mundo do hip-hop não é somente o da interpretação histórico-social.

Sem dúvida, o papel do rap no cenário nacional contemporâneo pode também ser compreendido em termos histórico-sociais, o que não significa que deva *refletir*, necessariamente determinada explicação. Podemos pensar o sentido do “social”, contudo, justamente a partir da ruptura que falávamos no início, entre o empírico e o transcendental. Podemos pensar nesse termo, por exemplo, como sugere Rancière: de um social que implica o “desvio das palavras em relação às coisas” ou, mais precisamente, do “desvio das *nomeações às classificações*” em que “nenhum conjunto de traços distintivos” garante mais as posições desses seres falantes em seus “níveis sociais” (RANCIÈRE, 1994, p. 43-44), pois o “social” surge justamente nessa época democrática “engendrada por uma pura abertura do ilimitado e constituída a partir de lugares de fala que não são localidades designáveis”, mas “que são articulações singulares entre a ordem da fala e a das classificações” (RANCIÈRE, 1994, p. 99-100).

O “social” não implica, por exemplo, o entendimento do mundo a partir da divisão das pessoas entre as classes sociais, mas podemos falar antes, como “a dissolução de todas as classes”, anunciada por Karl Marx (2008) sobre a sua situação específica de emancipação para o caso da Alemanha de sua época. Rancière fala da possibilidade de renovar o sentido dessa “fórmula” do jovem Marx, “desviando-a das imagens de decomposição que ele associa a ela”, ou seja, “da classe que se declara na pura invocação da ilimitação de seu número” e que “se identifica sobretudo ao ato de uma fala sem lugar e de uma coletividade incontável, impossível

de identificar”, justamente do “advento no campo da política de um sujeito que não é senão o que atravessa e separa os modos da legitimidade que estabelecem a conveniência entre os discursos e os corpos” (RANCIÈRE, 1994, p. 99).

Nesse sentido, trata-se de uma esfera, segundo o próprio Marx, possuidora de um

caráter universal porque os seus sofrimentos são universais, e que não exige uma *reparação particular* porque o mal que lhe é feito não é um *mal particular*, mas o mal em geral, que já não possa exigir um título *histórico*, mas apenas o título humano; de uma esfera que não se oponha a consequências particulares, [...]; por fim, de uma esfera que não se pode emancipar a si mesma sem emancipar-se de todas as outras esferas da sociedade sem as emancipar a todas – o que é, em suma, a *perda total* do homem, portanto, só pode redimir-se a si mesma mediante uma *redenção total* do homem (MARX, 2008, p. 20, grifo do autor).

É o que o autor denomina “*proletariado*”, ou seja, “a dissolução da sociedade, como classe particular”. Se Marx²⁷ faz essa reflexão sociológica, não seria também em proximidade com a reflexão de Foucault sobre a nossa *epistème*, quando este encerra *As palavras e as coisas* indicando que é possível o esvanecimento da própria concepção de homem, “como, na orla do mar, um rosto de areia”? (FOUCAULT, 2007, p. 536). Entendemos que as invenções de rap podem ser compreendidas numa esfera semelhante, ou que pelo menos não é possível identificar apenas a representação de uma classe ou de um grupo humano em suas expressões. Em última análise, não se trata de representar uma classe, uma “raça” ou qualquer grupo específico, mas qualquer um pode se “identificar” nas letras, nos sons e nas imagens que o rap cria.

Nessa perspectiva, vamos analisar brevemente mais um exemplo de videoclipe. Trata-se do funk de MC Guimê, em *País do Futebol* (2013), com participação de Emicida. Os cenários alternam entre vários lugares: Jardim Sinhá na Zona Leste de São Paulo, Vila Isabel e Vila Madalena na Zona Oeste, Guarujá no litoral, Vila Izabel em Osasco, e a Rocinha e o Vidigal na zona sul do Rio de Janeiro. Por mais que suspeitemos que a quadra de terra não é no Guarujá, na edição do videoclipe acabam sendo todos o mesmo lugar, pois há a alternância das imagens sem a legenda para indicá-los a todo o momento. O efeito de continuidade das embaixadinhas em um solo de concreto que não sabemos onde fica e uma quadra de grama sintética é outro exemplo dessa continuidade entre diferentes cenários (fig. 20).

²⁷ É importante destacar que o uso desta referência não implica necessariamente a absorção das formulações teóricas do autor, muito menos de alguma interpretação da obra de Marx feita posteriormente por outros autores, mas trata-se de uma leitura específica desta obra, inspirada na discussão de Rancière em *Os nomes da história* (1994).

É possível interpretar este videoclipe como um esforço em representar o título da música por imagens, ou talvez de mostrar o abismo social entre um astro do futebol, artistas e os meninos que sonham com uma vida de jogador de futebol profissional – ou simplesmente como trabalhador. Mas, por outro lado, podemos interpretar esse videoclipe como a *dissolução de todas as classes*, como a igualdade de todos esses personagens, e não é por isso que estaríamos negando a desigualdade social. Pelo contrário, por mais que haja desigualdade, ela não está em todo o lugar, como por exemplo, no desejo dos seres humanos, independentemente de onde vivem. A ausência do Estado não significa ausência de sonhos, ou simplesmente o enquadramento desses que vivem nesses lugares como excluídos, mas, apesar de tudo, esses lugares de onde surgem tantos raps, podem ser simplesmente *bons lugares*.

Figura 20 (A-L) – País do futebol



Fonte: MC Guimê part. Emicida. *País do Futebol*, 2013. Videoclipe.

Guattari e Rolnik sugerem que o “esquadrinhamento social”, assim como as prisões e manicômios, são “processos de marginalização que atravessam” toda a sociedade, e “esses processos desembocam numa mesma visão de miséria, de desespero e de abandono à fatalidade”. Mas, por outro lado, temos “o que faz a qualidade, a mensagem e a promessa das minorias: elas representam não só polos de resistência, mas potencialidades de processos de transformação” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, P. 88).

Nesse sentido, os exemplos que trouxemos de invenções de videocliques de rap, sejam gravados de dentro da casa de detenção, no centro da cidade ou no interior de um estúdio “amador”, podem nos mostrar que há mais do que fazer com a arte do que explorá-la no sentido do que seria a sua “verdade”, como indica a aproximação do historiador com o hermeneuta no método de busca das representações.

Falar de massacres e problemas sociais é uma história já bastante conhecida. Por outro lado, quando vemos cenas de situações prosaicas como um grafite ou uma brincadeira de criança, aquela versão da história é colocada em questão, pois as imagens, as palavras e os sons põem em litígio, pegando de empréstimo os termos de Rancière, as evidências “do que é percebido, pensável e factível” e ainda a “divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum” (RANCIÈRE, 2012c, p. 49). A política da arte pode estar justamente aí, antes de ligar-se a algum direcionamento de conteúdo ou de mobilização.

O rap, antes de ser a representação de algo específico, como um lugar, um grupo de pessoas e uma condição social, trata de temas universais como a amizade e a humanidade de pessoas que nem sempre são vistas enquanto tais, como quando por exemplo, são segregadas da sociedade nas prisões por supostos crimes contra a ordem estabelecida. Ainda que as suas músicas trazem à tona várias questões que por vezes podem estar relacionadas aos problemas sociais vivenciados por um grande número de pessoas que vivem em regiões periféricas de diversas cidades, isso não implica, em sua perspectiva estética, que suas expressões estejam necessariamente circunscritas às relações de dominação e exploração. Parafraseando Rancière quando de sua abordagem com os escritos dos proletários do século XIX, em *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário* (1988), na expressividade de uma música de rap, não se trata simplesmente da revelação de um suposto “conhecimento da exploração”, mas preferimos falar de “um conhecimento de si que lhe revele um ser voltado para outra coisa além da exploração” (RANCIÈRE, 1988, P. 32). Nesse sentido, as músicas e os videocliques não

repetem as ideologias, mas são como espécies de *utopias* que se realizam, onde os corpos, ao criarem lugares diferentes de qualquer lugar, manifestam outras formas de habitar o mundo.

Considerações finais

Esta pesquisa procurou analisar o rap a partir dos seguintes elementos: *samplers*, vídeos e letras, num debate sobre possibilidades de abordagem acadêmica com algumas de suas expressões estéticas.

O debate circundou a relação entre música, história e política. Uma das formas de compreender essa relação é a partir do conteúdo das letras das músicas, nestes casos como representativas de um grupo e de um lugar específicos, *grosso modo*, os “excluídos” das periferias. Nesse sentido, algumas pesquisas valem-se de critérios como o do engajamento ideológico dos artistas, que implica a consideração de alguns cânones em detrimento do amplo universo de expressões de rap.

Com algumas das letras interpretadas em algumas pesquisas nestes termos, há também outras possibilidades interpretativas, que não necessariamente no sentido de que representam um grupo/lugar com uma postura “engajada”. Isso se aplica a qualquer letra de música de rap, que por sua vez tece palavras sobre o social, mas não necessariamente o mesmo “social” das explicações de mundo acadêmicas, ou alinhadas ideologicamente de forma unívoca. Entre essas explicações acadêmicas e o empírico, ou seja, letras, *samplers* e imagens, há pontos de contato, mas sobretudo diferenças. Trata-se de uma constatação: o rap “engajado” é uma interpretação acadêmica específica, entre diversas outras possibilidades interpretativas com suas músicas. A concepção de que a música representa determinado contexto social, como o das prisões ou da periferia, não é um dado *a priori* das letras, mas é uma construção dos historiadores/pesquisadores que ligam os signos do rap a um determinado quadro histórico/sociológico.

Supomos que essa interpretação compartilha ainda de uma espécie de *tradição* na abordagem da música brasileira, que utiliza como critério para as análises uma perspectiva ideológica bastante específica. Uma ideia de música “engajada” no âmbito universitário nacional, faz parte de um senso comum provavelmente não limitado ao rap, mas que pode ser percebido também em alguns autores que pesquisam desde a música “popular” até a “erudita”. De qualquer maneira, trata-se de uma hipótese que demanda outras pesquisas.

São pressupostas duas coisas, mais das vezes, nessas pesquisas que tomam o rap enquanto objeto de pesquisa: a autoridade do pesquisador na construção da narrativa histórica do rap e a autoridade de alguns artistas em relação àqueles que o seu rap “representa”. O que não é levado em consideração nessa perspectiva é a emergência de subjetividades políticas democráticas. Ao invés disso, pressupõe-se a ignorância e a passividade da maioria das pessoas

em detrimento do conhecimento de alguns “intelectuais”, quando, na verdade, este conhecimento não detém *a priori* o estatuto da “verdade”, pois é somente o conhecimento de uma explicação de mundo histórico-social específica, em grande medida de inspiração ideológica.

Essa operação com o rap ocorre à revelia das subjetivações da época democrática, porque ela inscreve o rap em uma hierarquia sociológica prévia, numa ideia do rap enquanto produtor de representações que pressupõe a distinção entre o real e o ficcional e a proeminência discursiva das letras sobre qualquer outro aspecto criado nas músicas. Trata-se de um debate acerca da relação do pesquisador acadêmico com os signos da expressão artística desse momento estético/político do rap no cenário nacional contemporâneo, pois a operação que o insere num determinado quadro histórico-social e, a partir daí, extrai as possíveis significações de seus signos tem, como fundamento, a ideia que a expressão artística – sobretudo aquela da “periferia” – ocuparia, de início, posição de discurso inferior em relação à interpretação acadêmica.

Se podemos falar em relações entre as expressões e as pesquisas acadêmicas, ela certamente não se dá a partir de uma subordinação, onde uma ideia precisaria se originar na universidade para ser colocada em prática alhures. O que não significa que o rap não trabalha com ideias desenvolvidas academicamente, isso pode ocorrer, mas de forma horizontal, onde as ideias “acadêmicas” estão na mesma posição que as ideias e pensamentos não acadêmicos, além de estarem sujeitas a ressignificações. Por isso, não é possível “delimitar” seu discurso a partir de uma ideia determinada, sem negligenciar os outros aspectos das próprias composições. Pois se podemos falar em política, não se trata de localizá-la em uma letra ou um “discurso” determinado, mas antes na própria possibilidade dessas mentes e corpos comporem expressões estéticas musicais.

Nossas análises mostram que as letras que compõem rimas não obedecem a uma lógica significativa, mas musical, em que pode estar em jogo simplesmente o *flow* proporcionado pela harmonia rítmica e melódica entre sons e rimas. Nesse sentido, o rap precisaria apenas reafirmar a identidade de um grupo social de periferia para ter aceitação e validade que toca a política e as questões de seu tempo? Ou sua política pode estar ligada justamente à supressão de algumas fronteiras, como entre o real e o ficcional, entre “centro” e “periferia” ou ainda entre elementos como a letra e os outros sons que ouvimos numa música? Entendemos que as invenções de rap podem ser compreendidas não apenas enquanto a representação de uma classe ou de um grupo humano, pois não se trata de representar uma classe, uma “raça” ou algum grupo/lugar específicos.

No rap, qualquer um pode se “identificar” com as letras, os diversos sons ou ainda com as imagens que o rap cria, e qualquer um pode tomar a palavra para pronunciar suas “verdades”, independente desta ou daquela posição que ocupa na sociedade. Se é possível concebê-lo datado historicamente, sua historicidade é a *democrática*. Assim, não se trata mais de seguir este ou aquele modelo, de representar este ou aquele papel, mas de produzir algum efeito sobre os espectadores, mesmo que não seja possível medir esse efeito a partir de algum método de análise histórico-social.

Em contrapartida, a tradição de um senso comum em algumas abordagens acadêmicas com as músicas, nossa experiência com o rap permitiu ligar suas expressões estéticas a um *sentido comunitário*, ou seja, numa perspectiva desterritorializada em que não se trata de enquadrá-las – ou seja, de agir por uma espécie de lógica policial em que o pesquisador determina o lugar e o grupo social aos quais uma música representa – mas de se ater às subjetivações políticas implicadas na tomada da palavra e de outras formas de expressividade musical. É possível ressaltar a política do rap a partir de um conteúdo direcionado e determinado, mas isso não muda o fato de que, ao classificá-lo, mesmo com vários indícios, estamos agindo em comum acordo com a mesma lógica policial que outrora mostrávamos na própria denúncia “representada” naquele rap.

Se, por um lado, as letras de rap são amplamente abordadas em pesquisas, os aspectos sonoro-musicais do rap, por sua vez, restringem-se a poucos trabalhos. Em alguns casos, esses aspectos são inclusive subvalorizados em favor das letras. Em todo caso, localizamos alguns trabalhos que possuem análises dos aspectos sonoros do rap que não as letras, como, por exemplo, pesquisas que analisam o *sampler* de forma aprofundada e a relação das rimas com as melodias. Ainda que não concordemos com aspectos dessas abordagens – que em grande medida também analisam esses elementos como parte de uma tradição de resistência, de cunho identitário ou até mesmo racial – é importante destacar que nossa proposta de análise dos aspectos sonoros do rap não é inédita, mas estas referências já contribuem com essa perspectiva musical há algum tempo.

A técnica do *sampler*, nas músicas de rap, é um exemplo de que numa composição não estão implicados necessariamente os enquadramentos entre diferentes estilos de músicas, ou então dicotomias ideológicas, mas a própria desconsideração dessas fronteiras/dicotomias. Nesse sentido, o critério estético pode prevalecer sobre outros, como por exemplo, o ideológico.

Numa perspectiva de dispersão dos simulacros, os *samplers*, mas também as letras e os outros elementos do rap, ligam-se não somente a determinadas “tradições”, mas à novas configurações do sensível, que implicam entre outras coisas a desconexão entre tempo e espaço

numa expressão estética, ou seja, entre a explicação histórico-social atribuída ao rap em algumas pesquisas e as próprias expressões estéticas, não há uma hierarquia pré-estabelecida, mas múltiplas possibilidades interpretativas/subjetivas.

Além dos aspectos sonoros, como as rimas e os instrumentos *sampleados* no rap, a abordagem com alguns videoclipes de músicas incluiu no debate mais um elemento, as imagens. Com isso, foi possível mostrar as expressões estéticas em quebra com a representação, ou seja, não no sentido de um discurso determinado, mas simplesmente dos seus efeitos enquanto expressão. Mesmo nos casos de videoclipes abordados por uma ideia de “estética da sobrevivência”, foi possível mostrar outras possibilidades interpretativas a partir de seus elementos estéticos.

Dos videoclipes, de uma maneira geral, além do esvanescimento das fronteiras entre os gêneros artísticos e musicais – ou de grau entre o conceitual e o estético – as expressões são também exemplos do próprio *esvanecimento da fronteira entre a arte e a vida* e do poder dos sons. Neste caso, trata-se de uma espécie de paradoxo, pois mesmo com uma expressão que soma a uma obra musical, o aspecto visual, muitas vezes o que prevalece é o poder dos sons em guiar as imagens. Mais das vezes, se podemos falar em uma narrativa nos videoclipes, o fio condutor não é um conteúdo das letras ou um encadeamento das imagens, mas pode estar no ritmo, na batida, ou qualquer outro elemento sonoro. Procuramos mostrar que em expressões estéticas de rap (músicas e videoclipes), o que pode estar em jogo é simplesmente esse poder dos sons, ou seja, de um *riff*, um *flow*, um ritmo, um timbre, no mínimo em igualdade com os outros elementos, como o conteúdo das letras.

Alguns exemplos de videoclipes mostram que, nessas expressões, o que pode estar em jogo é uma questão de possibilidades subjetivas, e não tanto de representatividade. Dentre essas possibilidades, os cenários, figurinos, além da fotografia, direção, edição e montagem nos videoclipes, são exemplos do processo criativo/subjetivo implicado nessas composições, assim como de suas múltiplas possibilidades interpretativas.

Nossa pesquisa procurou debater sobre possibilidades de abordagem com o rap no âmbito universitário, a partir de uma breve análise de algumas pesquisas, assim como de uma análise de elementos do rap como o *sampler*, as letras, e os videoclipes. Ao começarmos discutindo as letras – elemento já amplamente abordado em trabalhos acadêmicos – e incluirmos nos capítulos seguintes os *samplers* e os videoclipes – elementos pouco analisados –, procuramos mostrar que a inclusão desses elementos não implica necessariamente uma mudança de perspectiva com o rap enquanto objeto de pesquisa – pois, em última análise, todos estes podem ser compreendidos em várias possibilidades interpretativas, incluindo por uma

ideia de representação. Em todo caso, na perspectiva desses três aspectos, seja na abordagem específica ou relacional, mostramos que é possível compreender o rap precisamente contrário a uma espécie de *consenso*, mas como expressões em *dissenso*, ou seja, não estabelecidas em seu lugar de fala, mas ocupando diversos lugares não passíveis de serem determinados.

Isso se relaciona com a sugestão de Voigt, em seu artigo *Há um “giro ético-político” na história?* (2015), em que o autor responde a esta pergunta de maneira afirmativa, indicando que, se por um lado, os historiadores podem “continuar a definir pontualmente o ‘lugar’ e a época’ de cada pensamento e de cada sujeito, produzindo consensos sobre o tempo e a história”, de maneira a continuar a ter o direito legítimo “ao uso do *logos*”, por outro lado, o trabalho do historiador pode ser compreendido “como um compromisso ético com as várias formas de subjetivação política, independente das palavras usadas pelos sujeitos políticos” e dos “pressupostos comunitários do tempo e da sociedade” colocados por alguns “intelectuais”. Nesse caso é possível “vislumbrar novos mundos e novas configurações do sensível” (VOIGT, 2015, p. 119).

É numa perspectiva aproximada a esta que é possível conceber a relação do pesquisador acadêmico com expressões estéticas musicais do rap, pois estas não têm validade somente por uma determinada ideia de representação, ligada a um grupo social, a um lugar específico, mas sua eficácia está ligada justamente ao desvanecimento dessas fronteiras, ou seja, na medida em que qualquer um pode se identificar com as letras, apreciá-las, assim como com os sons da música, as imagens dos videocliques, etc.

Nesse sentido, não é papel do pesquisador mostrar o “verdadeiro” rap, o rap “legítimo”, mas explorar as múltiplas possibilidades estético/interpretativas nestas expressões. Será que o estabelecimento de critérios para os artistas de rap abordados nos trabalhos – onde alguns engajados são compreendidos como mediadores entre a periferia e o restante da sociedade – baseados na *separação ideológica* entre a produção entendida como “testemunho legítimo” da realidade e aquela compreendida como “mera mercadoria” para entretenimento proporcionado por uma “indústria cultural”, é adequado para abordar expressões estéticas de rap?

Este é um critério que, por exemplo, não é levado em consideração em nossa pesquisa, como pode ser percebido na escolha das expressões analisadas (de grandes gravadoras, independentes, estrangeiras, nacionais, etc.) e na própria perspectiva de abordagem com *samplers* e videocliques. Assim, se utilizamos algum critério na seleção das expressões é um critério *estético*, portanto, não fruto de uma objetivação (com exceção da abordagem com algumas expressões abordadas em outras pesquisas para fins de debater sobre outras

possibilidades), mas aberto, ou seja, outras expressões poderiam ter sido abordadas sem prejuízo ao debate.

Destarte, a discussão que procuramos realizar nestas páginas mostrou que as expressões estéticas do rap não se constituem tão somente enquanto um dispositivo de denúncia e resistência perante a exploração/dominação de seres humanos, mas carregam consigo potencialidades de transformação imensuráveis, subjetividades políticas que não são passíveis de revelação por outrem, como o pesquisador acadêmico. Atendo-se a isto, e de maneira que não contribuamos para o mesmo esquadrinhamento social que se julga ser um dos pontos da crítica que se constitui nas próprias músicas e vídeos, procuramos realizar um debate no âmbito de possibilidades de abordagem com o rap na universidade.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Engagement*. In: Notas de literatura. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- _____. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: Textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- _____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não*: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2002.
- ARISTÓTELES. *A Política*. Bauru, SP: EDIPRO, 2009.
- _____. *Poética*. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- ATTACK, Massive. *Teardrop*. In: ATTACK, Massive. Mezzanine. Inglaterra: Virgin, 1997. MP3, 128 Kbps.
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas, SP: Verus Editora, 2010.
- BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 2010. 279 fls. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo. São Paulo, SP: 2010.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BEYONCÉ: *Hold up*. Direção: Kahlil Joseph, Beyoncé Knowles Carter. Produção: Onye Anyanwu. Pulse Films, 2016. Videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PeonBmeFR8o>>. Acesso em 04 dez. 2016.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2007.
- BROWN, Mano; BEN JOR, Jorge. *Umbabarauma*. Produção: Daniel Ganjaman e Zegon. Vídeo: Big Bonsai. Realização: Nike. São Paulo: Estúdio YB, 2010. Videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GEO27HLd79Q>>. Acesso em: 04 dez. 2016.
- _____: *Amor distante*, feat Lino Krizz. Direção: Fabio Iadeluca. Produção: Mano Brow, Fabio Iadeluca e Eduardo Joly. Boogie Naípe, IA Filmes SP/NY, Queens Brazil, 2016. Videoclipe Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T4_wFBVbOh0>. Acesso em: 04 dez. 2016.
- C., Toni. *O Hip-Hop Está Morto! A História do Hip-Hop no Brasil* – São Paulo: LiteraRUA, 2012.

_____. *Um bom lugar*: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos – Sabotage – São Paulo: LiteraRUA, 2013.

CAGE, John. *De segunda a um ano* – Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CENTRAL, Facção. *Minha voz está no ar*. In: CENTRAL, Facção. Versos Sangrentos. São Paulo: Sky Blue, 1999, MP3, 192 Kbps.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. Alges – Portugal: Difel, 2002.

COLDPLAY: *Up & up*. Direção: Vania Heymann e Gal Mugia. Parlophone, 2016. Videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BPNTC7uZYrI>> Acesso em 10 jun. 2016.

CONKA, Karol: *É o poder*, prod. Tropkillaz. Direção: Daniel Go, Pedro Formigoni, Letícia Kamiguchi, Robério Braga. Produção: Laura Barzotto, Pedro Maia. Screemcheese, 2016. Videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kOSQngZjvdc>>. Acesso em: 04 dez. 2016.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *O Rap Brasileiro e os Racionais MC's*. In: Anais Simpósio Internacional do Adolescente. São Paulo. 1., Out. 2005. Disponível em:<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000082005000100010&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 9 mar. 2016.

_____. *Brasil Novo*: Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30. Vol. 1. 1988. 457 fls. Tese (Livre docência em História) - USP, São Paulo, 1988.

CRIOLO. *Ainda há tempo*. In: CRIOLO. Ainda há tempo. [S.l.:S.n.]. MP3, 192 Kbps.

_____. *Ainda há tempo*. In: CRIOLO. Ainda há tempo. São Paulo: Estúdio El Rocha, 2016. MP3, 320 Kbps.

_____. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko records, 2014. MP3, 320 Kbps.

_____: *Duas de cinco*. Direção de arte e animação: Ricardo Fernandes. Produção musical: Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral. Realização: Oloko Records. Lyric Video. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QnCs2nsZGRk>>. Acesso em: 26 out. 2016.

_____: *Duas de cinco + Cóccix-ência*. Videoclipe. 2014. Direção: Cisma. Direção de produção: Silvio Bettoni. Direção de Arte: Olívia Sanches. Diretor de Fotografia: Will Etchebehere. Paranoid. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MCtVS9wh26Y>>. Acesso em: 05 dez. 2016.

_____. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko, 2011. MP3, 320 Kbps.

D2, Marcelo. *Sessão*. In: D2, Marcelo. Eu tiro é onda. Rio de Janeiro: Sony Music, 1998. MP3, 198 Kbps.

_____: *Você Diz que o Amor não Dói*. Direção e fotografia: Gandja Monteiro. Produção: Reinaldo Vieira, Marcelo Peixoto, Gandja Monteiro, Marcello Lobatto. Produtora: 6&B Films, Na Moral Produções, 2014. Videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HRGIYenhcO8&feature=youtu.be>>. Acesso em: 09 nov. 2016.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DETENTOS DO RAP: *Casa cheia*. Direção: João Araújo. São Paulo: Fieldzz/Sony Music, 1998. Videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Uov-P8fCXv4>>. Acesso em 20 jan. 2017.

DIRETORIA, Cone Crew. *Chama os Muleke*. In: DIRETORIA, Cone Crew. Com os neurônios evoluindo. Rio de Janeiro: Independente, 2011. MP3, 320 Kbps.

_____. *No meio de uma sessão*. In: DIRETORIA, Cone Crew. Bonde da madrugada. Rio de Janeiro: Independente, 2014. MP3, 320 Kbps.

_____: *Pra minha mãe*. Direção: Rafael Kent. Produção: Tânia Assumpção. Okent Films, 2013. Videoclipe. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=aaP5Xr89e3E>>. Acesso em 04 dez. 2016.

EMICIDA. *Baiana*, part. Caetano Veloso. In: EMICIDA. Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015. MP3, 219 Kbps.

_____: *Levanta e anda*, Fifa 15 soundtrack, part. Rael. Direção: Leandro HBL. Produção: Marcela Morgado e Lucas Rangel. Laboratório Fantasma Produções, 2014. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hfe24uHY_wQ>. Acesso em: 14 out. 2016.

_____: *Rua Augusta*. Direção: Felipe Rodrigues e Lucas Gandini. Produção: Emicida, Fióti, Tujaviu, Mundiko. 2011. Videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PwjuVJcayQ8>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

ESSINGER, Silvio. *Rap do Carandiru ganha destaque na Inglaterra*. Ago. 2000. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/rap-do-carandiru-ganha-destaque-na-inglaterra>>. Acesso em: 21 Jun. 2016.

FELIPE: *Peso e frieza*, part. Leandro Pacto Verbal. Produção: 53Records. 2015. Web Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xq1gT1O9uwU>>. Acesso em: 12 mai. 2016.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Outros Espaços* (conferência). In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997

GIMENO, Patrícia Curi. *Poética versão: a construção da periferia no Rap*. 2009. 169 fls. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2009.

GRECCO, Anderson da Costa e Silva. *Racionais Mc's: música, mídia e crítica social em São Paulo*. (Mestrado em História Social) São Paulo, SP: 2007.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 12.ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2013.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. 1998. 277 fls. Tese. (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 1998.

GUIMÊ, Mc: *País do Futebol*, part. Emicida. Direção: Alex Miranda e Fred Ouro Preto. Coordenação Geral: Finson Gallar. Máximo Trator Filmes. 2013. Videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bWnS2dIDgQA>>. Acesso em: 09 nov. 2016.

_____: *Tá patrão*. Direção: Konrad Dantas. Produção: Diego Malla. Máximo produtora. São Paulo, 2011. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=QToec6FkpzY>>. Acesso em 15 jan. 2017.

HAIKAISS: *Infame part. II*, part. Shaw, Sandrão RZO, Prod. Neobeats. Direção: Renato Lucena e Luciano Maekawa. Realização: Esseponto Records & Coletivo Filmes. 2014. Videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ez3kdA8dbfc&feature=youtu.be>>. Acesso em: 09 nov. 2016.

HIP HOP EVOLUTION: Direção: Darby Wheeler. Produção: Scot McFadyen & Sam Dunn, Darby Wheeler, Rodrigo Bascuñán. Banger Films/Netflix. 2016. Série audiovisual.

JAMES, Bob. *Dream Journey*. In: JAMES, Bob. Two. USA, CTI: 1975. MP3, 192 Kbps.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

LAVIGNE, Avril. *I'm with you*, In: Let Go. EUA: Sony, 2002. 1 CD, estéreo.

MC SOFIA: Programa da Fátima Bernardes. Rio de Janeiro: TV Globo. 25 de março de 2016. Programa de Televisão. Disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/4914803/>>. Acesso em 28 abr. 2016.

MAIA, Tim. *Ela partiu*. In: MAIA, Tim. Nobody can live forever: the existential soul of Tim Maia. EUA: Luaka Bop, 2012. MP3, 228 Kbps.

_____. *Rational culture*. In: MAIA, Tim. Tim Maia Racional, vol. 1. Rio de Janeiro: Seroma, 1975. MP3, 192 Kbps.

MARQUES, Gustavo Souza. *O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no Duelo de Mcs*. 2013. 137 fls. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG: 2013.

MARX, Karl. *Para a Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. Covilhã, POR: LusoSofia Press, 2008.

MAYFIELD, Curtis. *Mother's son*. In: MAYFIELD, Curtis. *Got to find a way*. Illinois, US: Curtom Studios, 1974. MP3, 256 Kbps.

MELLO, Carla Cristiane. *Vozes do Carandiru: o rap de cárcere e os estigmas sociais*. 2015. 178 fls. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC: 2015.

MENDONÇA, Carla Maria Camargos. *Moda e estilo de vida no videoclipe de rap*. 2004. 173 fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG: 2004.

_____. *Moda e estilo de vida no videoclipe de rap*. Artigo. In: Achiote, Revista eletrônica de moda. V. 1, n. 2. 2013. P. 1-6. Disponível em: <<http://www.fumec.br/revistas/achiote/article/view/2025>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

MENINAS, As. *Xibom bombom*. In: MENINAS, As. *Xibom bombom*. Rio de Janeiro: Universal, 1999. MP3, 128 Kbps.

MV BILL: *Causa e efeito*. Direção: Ivan 13P e Alexandre de Maio. 13 Produções, 2011. Videoclipe. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=8mEb55pqaYA>>. Acesso em 19 out. 2016.

MUNDIM, Pedro Santos. *Das rodas de fumo à esfera pública: o discurso da legalização da maconha nas músicas do Planet Hemp*. 2004. 158 fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG: 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *Arte engajada e seus públicos*. In: Estudos Históricos [revista]. Rio de Janeiro, n.28, p. 103-124, 2001.

_____. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte. Autêntica: 2005.

_____. *Pretexto, texto e contexto na análise da canção*. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira (org.). *História e imagem*. Rio de Janeiro: Programa de História Social da UFRJ, 1998.

_____. *Seguindo a Canção: engajamento político e industrial cultural na MPB (1959 – 1969)*. São Paulo: Annablume, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. *Música e Política: Percepções da vida social brasileira no Rap*. 2011. 177 fls. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG: 2011.

PATRICK LP: *O tempo voa*. Produção (Beat): Riddle. Edição, Mixagem e Masterização: Elipe. Composição: Patrick Lopes Simões. Filmagem: John Lorenzo e Dian Carlos. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cZagACgnt8c>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

PLATÃO. *Sofista*. In: Diálogos: O banquete; Fédon; Sofista; Político. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

RACIONAIS Mc's. *Capítulo 4 Versículo 3*. In: RACIONAIS, Mc's. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. MP3, 128 Kbps.

_____. *Diário de um Detento*. Direção e Edição: Maurício Eça, Marcelo Corpanni e Tony Tiger. Chroma Filmes. 1997. Videoclipe. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=BElpPiZR-aQ>> Acesso em 20 ago. 2016.

_____. *Eu compro*. In: RACIONAIS, Mc's. *Cores e valores*. São Paulo: Radar, 2014. 1 CD, estéreo. MP3 320 Kbps.

_____. *Negro Drama*. In: RACIONAIS, Mc's. *Nada como um dia após o outro dia*, São Paulo: Cosa Nostra, 2002. MP3, 128 Kbps.

_____. *O homem na estrada*. In: RACIONAIS, Mc's. *Raio-X do Brasil*, São Paulo: Zimbabwe, 1993. MP3, 67 Kbps.

RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO/Ed. 34, 2005

_____. *As distâncias do cinema* – Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

_____. *La méthode de l'égalité*. Bayard Éditions, 2012b.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012c.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Os nomes da História: Ensaio de Poética do Saber*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

RAP. In: WIKIPÉDIA, A Enciclopédia Livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Rap>>. Acesso em 19 jan. 2017.

RAP. In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2017. Disponível em:

<<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=rap>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

RASHID: *Cê já teve um sonho?*. Direção: Brian Deka Paupaw. Edição/Finalização: Felipe Borba. Movie Montanha. 2016. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_bgeIrd8I9o>. Acesso em 04 dez. 2016.

RHIANNA. *Cheers (Drink To That)*. In: RHIANNA. Loud. EUA: Def Jam, 2010. MP3, 201 Kbps.

RIGHI, Volnei José. *RAP: Ritmo e Poesia*. Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro. 2011. 515 fls. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) - Universidade de Brasília. Brasília, DF: 2011.

SABOTAGE. *A cultura*. In: SABOTAGE. Rap é compromisso. São Paulo: Costa Nostra, 2000. MP3, 128 Kbps.

_____. *Cocaína*. In: SABOTAGE. Rap é compromisso. São Paulo: Costa Nostra, 2000. MP3, 128 Kbps.

_____. *Introdução*. In: SABOTAGE. Rap é compromisso. São Paulo: Costa Nostra, 2000. MP3, 128 Kbps.

_____. *No Brooklyn*. In: SABOTAGE. Rap é compromisso. São Paulo: Costa Nostra, 2000. MP3, 128 Kbps.

_____. *Rap é compromisso*. In: SABOTAGE. Rap é compromisso. São Paulo: Costa Nostra, 2000. MP3, 128 Kbps.

_____. *Respeito é pra quem tem*. In: SABOTAGE. Rap é compromisso. São Paulo: Costa Nostra, 2000. MP3, 128 Kbps.

_____. *Um bom lugar*. Direção: Beto Brant, Marcelo Trotta, Renato Ciasca e Willen Dias. São Paulo: Cosa Nostra, 2001. Videoclipe Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0z55pSGWSxo>>. Acesso em 10 out. 2015.

SANTOS, George Harrison Sena. *Religiosidade e Educação*: Rap mineiro em perspectiva de libertação. 2014. 234 fls. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG: 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*: numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 1989.

SCHLOSS, Joseph Glenn. *Making beats: the art of sample-based hip-hop*. Middletown, Wesleyan University Press, 2014.

SEGRETO, Marcelo Costa. *A linguagem cancional do rap*. 2015. 150 fls. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de São Paulo, SP: 2015.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular* – São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Bezerra da. *Meu Bom Juiz*. In: SILVA, Bezerra da. *Alô malandragem, maloca o flagrante*, Rio de Janeiro: Sony BMG 1986. MP3, 128 Kbps.

SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: Trajetória social e intelectual de Mano Brown*. 2012. 302 fls. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 2012.

SIMONE, Nina. *I Put a Spell on You*. In: SIMONE, Nina. *I Put a Spell on You*. EUA: Phillips, 1965. MP3, 207, Kbps.

SOUZA, Eugenia Francisca de. *A poética híbrida da pós-modernidade nos RAPs de GOG: poeta periferia*. 2003. 171 fls. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, DF: 2013.

STARR, Edwin. *Easin' In*. In: STARR, Edwin. *Hell Up In Harlem*. California, US: Motown Record, 1974. MP3, 228 Kbps.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Sobre a música*. São Paulo: Madras, 2009.

TAKAHASHI, Henrique Yagui. *Evangelho segundo Racionais MC's: ressignificações religiosas, políticas e estético-musicais nas narrativas do rap*. 2014. 160 fls. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP: 2014.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TRAJANO, Raphael de Moraes. *As materialidades significantes do hip hop: uma análise discursiva do clipe "Causa e efeito"*. In: *Anais do V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFF*. Págs. 400-406. 2014.

_____. *Hip hop – sujeito e(m) movimento: Análise discursiva da imbricação entre as materialidades linguística, imagética e musical em um videoclipe publicado no Youtube.com*. 2016. 308 fls. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ: 2016.

VALESCA POPOZUDA: *Beijinho no ombro*. Direção: Map Style. Pardal Produções, 2013. Videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=73sbW7gjBeo>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

VERNALLIS, Carol. *Experiencing music vídeo: aesthetics and cultural context*. New York: Colombia University Press, 2004.

_____. *Unruly media: YouTube, music vídeo, and the new digital cinema*. New York, NY, US: Oxford University Press, 2013.

VIEIRA, Higor Marcelo Lobo. *Trajetórias individuais e processos coletivos do Rap indígena: Territórios e territorialidades do grupo Brô MC's*. 2014. 84 fls. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal da Grande Dourados, MS: 2014.

VOIGT, André Fabiano. *Há um “giro ético-político” na história?* Artigo. In: Revista Expedições: Teoria & Historiografia, V.6, N.1, Janeiro - Julho 2015. Págs. 109-120. 2015.

_____. *Nem moderno, nem pós-moderno: Jacques Rancière e os regimes de identificação das artes.* Artigo. In: Urdimento, v.2, p. 63-82, dezembro 2014.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22.* São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.