



**URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**

**Roberto Camargos**

robertoxcamargos@gmail.com | Universidade Federal de Uberlândia

## **Música rap: um campo de valores a serviço da periferia**

**Rap music: a field of values at the service of the periphery**

**Música rap: un campo de valores al servicio de la periferia**

Resumo | Abstract | Resumen

### ***Rap e hip hop: breves considerações***

Não faz muito tempo o *rapper* Antônio Luiz Júnior, radicado na Vila Arapuá, Zona Sul de São Paulo, concedeu uma longa e importante entrevista à revista *Caros Amigos*. No bate-papo, Rappin Hood, como é mais conhecido, falou de sua infância, das múltiplas experiências religiosas, sobre o envolvimento com a música, da vida na periferia, sobre desigualdades sociais, do preconceito que pesa sobre os negros, sobre política, movimentos sociais e, claro, sobre *rap*.

Das muitas abordagens e leituras do *rap* que fez na ocasião, ao menos uma merece destaque aqui: sua implícita delimitação para a prática do *rap*. De acordo com a resposta que deu a uma das perguntas de Julia Contier, um músico como Marcelo D2, embora faça *rap*, não poderia ser “considerado [um representante] do *hip hop*”. Afinal, ele “veio de uma banda de *rock* e virou *rap*” (*Caros Amigos*, s./d). O que Rappin Hood faz (deixando de lado a questão de D2 ser ou não do *hip hop*<sup>1</sup>), objetivamente, é criar uma distinção entre uma produção musical que nossos ouvidos, via manejo de alguns códigos culturais e musicais, classificariam como *rap* e outra que, portando as mesmas características estéticas, integra também um campo político, cultural e ideológico que organiza a produção e os comportamentos sobre certas bases conceituais e práticas. De um lado, o *rap*, do outro, o *rap* do *hip hop*.<sup>2</sup>

Tais fronteiras não são rígidas, mas elas existem. Não só existem como aparecem aqui e ali (em entrevistas, músicas, clipes, textos) com uma frequência relativamente grande, ora em tons de ironia ora como franco ataque contra “falsos” *rappers* (os que supostamente não são do *hip hop* ou não estão sintonizados com os seus valores), demarcando um lugar e instituindo um elemento de distinção. O *rapper* maranhense Nando, por exemplo, em música que faz uma defesa do *rap* nacional e pontua algumas de suas características, não deixa de formular sua crítica sutil a quem “diz que é do *rap*! [mas] desconhece o *hip hop*” (“930 — código de otário”, s./d.). Assim, em um emaranhado de conflitos/tensões velados e explícitos, busca-se conservar a produção do *rap* sintonizada com alguns valores, uma tentativa de impedir que ele seja visto única e exclusivamente como um tipo específico de música. É o que fica claro na contundente “Fúria verbal” de Thaíde:

<sup>1</sup> Ressalte-se que a concepção implícita nas palavras de Rappin Hood é altamente questionável e que entendê-la demanda refazer os caminhos de algumas tensões existentes entre os *rappers* brasileiros.

<sup>2</sup> Outros pesquisadores já apontaram essa característica do universo *rap*, como é o caso de Walter Garcia, ao discutir uma composição do Racionais MC's: “Começa ‘Fim de semana no Parque’ (Mano Brown), e da fala se passa ao *rap*, uma forma de canção e, em alguns casos como o dos Racionais, um dos elementos do *hip hop*”. Ver GARCIA, 2011, p. 221.

[...] Em minhas veias está o hip hop  
 Com muito break, graffiti, beat box, MC, scratch  
 Deixo para os limitados  
 O tal do movimento rap  
 Que particularmente para mim,  
 Não quer dizer nada [...] (“Fúria verbal”, 2000).

Manter o *rap* vinculado ao *hip hop* demandou, sem dúvida, o empenho dos *rappers*. Isso está atrelado à transmissão de um capital simbólico (que, entre outras coisas, implica reconhecimento, status, renome e prestígio, dimensões fundamentais para a ação daquele que o possui, BOURDIEU, 1992) ligado à experiência cultural deles e à preocupação em fazer a própria história do gênero, delimitando suas características e “impondo”/negociando valores<sup>3</sup>, gostos, disposições estéticas.<sup>4</sup> Esse envolvimento foi decisivo na tentativa de erigir uma visão que “não aceite o *hip hop*/ como um modismo/ como um produto que/ depois de usado irá pro lixo” (“Apenas uma versão”, s./d.). Os *rappers*, como membros da comunidade *hip hop*, trabalharam duro e não pouparam esforços para que “de forma alguma o movimento/ perca sua essência/ que permaneça reto e plano/ em meio à turbulência” (idem).

Tanto foi que Thaíde mais do que dizer que era do *rap*, disse que “eu sou do *hip hop*, sou do *hip hop*” (“Soul do hip hop”, 1994). E, em várias ocasiões, foi além, mostrando a importância que o *hip hop* — como conjunto de valores e como estilo de vida — assumiu em sua vida e na de muitos brasileiros que aderiram e se dedicaram a esse universo cultural. Ele lembra que

[...] Começamos dançando nas ruas e  
 Batendo em latas de lixo  
 Sempre estive com vocês e vocês comigo  
 Não desistiremos assim tão fácil como muitos querem  
 Pois quem se feriu com ferro, com ferro fere  
 Respeitamos os jovens de todas as gerações  
 Mas os jovens b. boys serão sempre os campeões  
 Movimento hip hop, melhor que ti não existe  
 Minha plena certeza não impede de dizer  
 E aproveitando a todos que me ouvem e me assistem

<sup>3</sup> Por exemplo, a ideia de que “o *rap* tem um discurso que os outros [gêneros musicais] não têm [...] o *rap* é social”. Ver *Folha de S. Paulo*, 8 abr. 2005.

<sup>4</sup> Entre elas a tentativa de se barrar o uso ou a resistência à incorporação de certos instrumentos ao *rap*, como a guitarra. Ver o que diz Helião (do grupo RZO) em *Sabotage nós*, 2013.

Eu nasci com você e com você eu vou morrer  
Rap é minha música, break é minha dança  
Hip hop é o movimento que eu aprendi desde criança [...] (idem)

Thaíde não é o único que coloca o *hip hop* como referência na sua organização da vida pessoal, como prática inescapavelmente associada às vivências do cotidiano. Os rapazes do Z'África Brasil vão na mesma direção ao resumir sua ideia com um neologismo: *hiphopologia*. O termo marca a defesa do *hip hop* como esfera/espço de formação moral, política e educacional. Daí cantarem que

Eu falo sério  
Hiphopologia é um privilégio  
Moral, caráter, na humildade é meu critério  
[...]  
Mostro minha cara no movimento hip hop  
Pode se preparar  
Com microfone é minha vez  
Não vim aqui pra pagar comédia  
[...]  
É lógico, a nova era  
Hip hop rua  
Informação, cultura, educação  
É a luta  
Escrita, manifesto o dom do verso  
Fusão, autovalorização  
[...]  
Hip hop, cultura em constante movimento  
A raiz milenar ultrapassando os tempos  
Nos moinhos, nos ventos, na poesia,  
Nos quilombos a saga dos bantos,  
A fé, o amor, a liberdade, os cantos [...] ("Hiphopologia", 2006)

Esses indícios deixados pelos *rappers* acerca de sua prática cultural e musical são relevantes. A partir deles é possível afirmar que o *hip hop* é o campo simbólico sobre o qual se assentam os *raps* que analiso. Tanto é que, por vezes, *rap* e *hip hop* são tomados como termos que remetem à mesma coisa, rótulos distintos para a mesma prática. Essas duas designações são distintas em seu uso *stricto sensu*, mas, generalizadas, passam a compor o mesmo campo semântico, muito frequentemente tomadas como sinônimas. Nessa ótica, o *rap* não se resume a uma prática independente, pois está conectado a um complexo cultural composto por diversas expressões, ainda que, conforme salientou José Carlos Gomes da Silva, entre os "elementos que constituem o movimento *hip hop*, o *rap* [tenha] se destacado como o principal representante" (SILVA, 1998, p. 37).

A defesa desse campo simbólico se dá a partir de memórias e narrativas fundadoras que se converteram em uma espécie de versão autorizada entre os seus adeptos, estabelecendo traços delimitadores e vínculos de identidade.<sup>5</sup> O *hip hop*, nesse entendimento, é parte de um processo, tem uma história e responde a valores e dimensões sociopolíticas que articularam práticas que, gestadas inicialmente de modo relativamente autônomo, convergiram para um plano comum. É o caso do *rap*, do *break* e do *graffiti*, que passaram a compor a base do *hip hop* (que, por estar sempre em processo de formação/transformação, adquire novos elementos/feições a partir do interesse e ação de seus adeptos/praticantes).

Essa visão das coisas ganhou versões hegemônicas que se encontram instaladas no pensamento acadêmico, nos meios jornalísticos e, principalmente, entre os próprios praticantes do *hip hop*. Essas leituras estão assentadas nas memórias de alguns sujeitos que reverberaram inclusive em trabalhos de pesquisa sobre o tema. Em termos gerais, reafirmam o sugerido por Igor e Morgação ao serem instados a esclarecer e definir a cultura da qual faziam parte:

Igor: Vou passar a bola pro irmão Morgação. Ele vai deixar mais ou menos claro o que é o movimento hip hop.

Morgação: O hip hop é uma cultura que nasceu no final dos anos 70 mais ou menos, nos E.U.A., lá no Brooklyn ou no Bronx, formado por quatro elementos: o DJ, ou disc jockey, o MC, que é o mestre de cerimônias, o break, que é o b. boy ou dançarino, e o grafiteiro, que é a arte (BARRETO, 2004, p. 18).

Não vou problematizar questões pontuais acerca da “biografia” do *hip hop*. Até porque isso não importa para os objetivos deste artigo. Aqui, o mais importante não é identificar a sua origem precisa, mas, sim, alguns de seus inúmeros desdobramentos e verificar como certos discursos e práticas se ligaram a ele. Afinal, como destaca Teresa Fradique, que estuda o *rap* em Portugal, “os discursos historicizantes [constituem] elementos de medida

---

<sup>5</sup> Indícios do processo de formação e consolidação de uma “bagagem cultural” entre os *hip hoppers* brasileiros despontam nos depoimentos presentes em *Marco Zero do Hip Hop*, 2014. Neste filme, o *rapper* Kamau argumenta: “É o que eu falo até numa letra minha recente, o alicerce não aparece, mas sustenta”.

fundamentais para definir a cartografia mítica de referência do fenômeno cultural e que ‘impregna’ a sua prática utilitária de atribuição de significados” (FRADIQUE, 2004, p. 341). O mais relevante, então, consiste na aceitação dos argumentos acerca de uma historicidade do *hip hop* e o que ela desencadeou, como o conjunto de valores que são tidos como imprescindíveis e que devem ser cultuados: cultura vinculada à rua, portanto ao espaço público; dimensão comunitária calcada na solidariedade e na irmandade; autoconhecimento e educação voltados para o empoderamento; (auto)valorização dos sujeitos e de seu lugar social; cultura como instrumento de luta e afirmação de negros, pobres e/ou marginalizados em geral. Esses valores, ao longo do tempo, passaram a marcar a distinção entre o que é a cultura *hip hop* (entendida como modo de vida ligado a uma tradição, um conjunto de experiências e lugares sociais) e o que pode ser uma mera manifestação mercadológica de um de seus elementos ou uma prática mimética esvaziada de organicidade porque relacionada a pessoas que não dominam os códigos e/ou não fazem parte da comunidade *hip hop* (o que explica a possibilidade de existir *rap* fora do *hip hop*, conforme já mencionei).<sup>6</sup>

Essa comunidade é composta por adeptos/praticantes do *rap*, do *break* e do *graffiti* e que estão, de alguma maneira, associados a uma trajetória de fazer cultural e de sociabilidade que teve suas primeiras experimentações (como lembram Igor e Morgação) nos Estados Unidos dos anos 1970.<sup>7</sup> Foi lá, em um contexto urbano de crises do processo pós-industrial (desemprego, reestruturação urbana, corte em investimentos sociais), que apareceram, no seio dos setores sociais que mais sofreram com as mudanças (negros

<sup>6</sup> O *rapper* Dudu de Morro Agudo argumenta, em seu livro, que no contexto em que começou a escrever suas primeiras letras precisava enfatizar que o que fazia era *rap* do *hip hop* para não correr o risco de ter seu nome ligado a outras práticas: “eu e o Luciano começamos a escrever algumas letras de *rap* do *hip hop*. Digo assim porque no Rio de Janeiro tínhamos que falar dessa forma — *rap* do *hip hop* — senão as pessoas achavam que era *funk*”. Ver *Enraizados, os híbridos locais*, 2010, p. 42.

<sup>7</sup> A importância dos momentos iniciais pode ser percebida, por exemplo, na canção “E se”, 2010. Nela o *rapper* se mostra relativamente consciente do quanto as experiências atuais são tributárias das vividas naquele contexto dos Estados Unidos dos anos 1970, por mais distantes que pareçam. Não é por acaso que se pergunta: “e se Bambaataa [D] considerado como um dos criadores do *rap*/ ao invés de comprar o primeiro disco/ tivesse comprado uma breja?”

afro-americanos, latinos e caribenhos pobres), essas práticas emergentes. Entre os seus primeiros adeptos estavam também sujeitos que viveram por breves momentos alguns efeitos de uma época de relativa segurança social, mas que cada vez mais sentiam a transição para uma situação mais dura em meio à qual as cidades foram perdendo verbas para serviços que garantiam certa qualidade de vida e a especulação imobiliária cresceu e a renda dos trabalhadores declinou.

Nesse contexto crítico, o *hip hop* — a partir de suas múltiplas práticas — surgiu como uma referência de diversão e poder que começou a se disseminar. Os elementos posteriormente vinculados ao *hip hop* tinham em comum a origem social (de classe e étnica em especial) de seus primeiros praticantes e um diálogo visceral com as contradições do espaço público urbano em que viviam. O *hip hop*, então, nasceu em meio a grandes dificuldades e no bojo de complexas trocas culturais que resultaram em demonstrações públicas das desilusões sociopolíticas e em uma maneira inventiva de tirar proveito daquele território árido. Como diz Silvia Barreto, “por meio do *hip hop*, os jovens disseminam significados que se prestam ao enfrentamento das opressões a que estão sujeitos” (BARRETO, 2004, p. 14). O caso do *rap* ilustra como isso se deu.

Ele surgiu em espaços com significativa presença de negros e latinos. O pontapé inicial é atribuído aos jamaicanos que por lá chegaram entre os anos 1960 e 1970, carregando na bagagem práticas socioculturais sintonizadas com elementos da diáspora africana e tradicionais entre parte dos habitantes dos seus lugares de origem. Ao aportarem justamente nos lugares em que a crise social e econômica e as transformações urbanas apresentavam contornos mais perversos, jovens marginalizados introduziram naquele contexto urbano práticas novas que, em alguma medida, mostravam sua interface com as questões que afetavam diretamente a vida da população mais pobre. Deixavam, inclusive, transparecer algumas

estratégias e inventividades que serviam tanto para demonstrar o descontentamento como pra enfrentar aquela realidade.

No interior desse processo, os costumes musicais jamaicanos do *sound sistem*, que se misturou com experiências de canto-falado, operaram em território estadunidense formas de sociabilidade que criaram condições para que algumas experiências urbanas fossem aos poucos articuladas após se “contaminarem” mutuamente. O antropólogo Hermano Vianna passa por essa questão e pontua:

Enquanto acontecia a febre das discotecas, nas ruas do Bronx, o gueto negro/caribenho localizado na parte norte da cidade de Nova York, fora da ilha de Manhattan, já estava sendo arquitetada a próxima reação da ‘autenticidade’ black. No final dos anos 60, um disc-jockey chamado Kool-Herc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos ‘sound systems’ de Kingston, organizando festas nas praças do bairro (VIANNA, 1988, p. 20).

Essa inovação funcionava como um sistema de som móvel que propiciava reuniões, encontros e experimentações com música e dança em espaços abertos. Assim, nas ruas e praças, valendo-se de músicas gravadas, DJs começaram a desenvolver algumas técnicas e aprimorar outras. Esses DJs não se limitavam a tocar os discos. Eles, que faziam uso criativo dos aparelhos de que dispunham, mixavam trechos de canções, improvisavam transições e cortes, lançavam mão de colagens e dos *beats* das músicas construindo novas frações rítmicas.

Os eventos animados pelos *sounds systems* eram chamados, de *block party*. Nessas festas, entre uma música e outra, aconteciam intervenções de um locutor ou do próprio DJ. O historiador Danilo Rabelo descreve da seguinte maneira esse hábito que migrou da Jamaica para os EUA: “a presença dos *disc jockeys* (DJs) nas festas de *sound system* era reforçada pelos gritos e discursos que eles faziam para animar a pista de dança. [...] suas intervenções [eram] muito mais declamadas que cantadas” (RABELO, 2006, p. 332). Aí estaria a “origem” do *rap*, que tem na reconfiguração constante de práticas, valores, costumes e objetos culturais de diferentes temporalidades e contextos sua característica central.

Nesse processo, o *rap* (que passaria a ser pensado como um componente da cultura *hip hop*, congregando os DJs e os MCs) “nasceu” com os DJs que começaram a discotecar em festas públicas (ou *block party*) em Nova Iorque. No início, os papéis de DJs e MCs não eram rigidamente delimitados, algo que dependeu de um processo de formação cultural em que os DJs começaram a se dedicar quase que exclusivamente à alimentação sonora via aparelhos reprodutores e os MCs à emissão das mensagens cantadas/faladas. Essa nova maneira de fazer música ganhou corpo como “uma forma que combina tradições orais afro-americanas com sofisticadas modalidades tecnológicas de reprodução do som” (KELLNER, 2001, p. 232).

Como assinalado em outro trabalho,

esse momento, eleito como aquele em que o rap aparece, é bastante nebuloso, porque até então limitava-se a uma prática confinada a seus locais e sujeitos de produção, o que dificulta a clara identificação de percursos e o trabalho de captar detalhes do caminho por ele trilhado. Foi na época em que se gravaram os primeiros raps, no fim da década de 1970 e nos anos 1980, que essa linguagem pôde circular de modo mais amplo em rádios e outras mídias. Alcançando várias partes do mundo em consequência dos suportes físicos (discos, fitas e imagens), o rap foi se tornando, aos poucos, mais inteligível como prática emergente e com dimensão social relativamente diferente da que havia assumido em momentos anteriores (CAMARGOS, 2015, p. 36).

Esse movimento perpassou o consumo cultural de formas diversas. O *rap* e os outros elementos do *hip hop* se difundiram no mercado cultural e do entretenimento de modo bastante pulverizado, obedecendo a fluxos de informação dificilmente mapeáveis. Suas principais práticas (ou melhor, aquilo que gente “de dentro” e “de fora” designa como integrante desse universo: *break*, *rap*, *graffiti*) chegaram mais ou menos ao mesmo tempo a outros cantos do mundo, como no Brasil, possibilitando que os receptores tomassem contato com suas várias dimensões, ainda que não estivessem conscientes disso. Com isso se processaram negociações e apropriações em torno das práticas e das fragmentadas informações e memórias do *hip hop*, que foram incorporadas criativamente ao

cotidiano das pessoas, com assimilações pontuadas por múltiplas referências (inclusive as nacionais e/ou regionais).

### **O rap chega no Brasil: práticas culturais e atribuição de sentidos**

As práticas isoladas de canto, dança e consumo/fruição cultural que foram difundidas desde os Estados Unidos possibilitaram a construção de uma identidade *hip hop* também em território brasileiro (onde ele aportou por meio dos bailes *black*, filmes, revistas, clipes, discos) à medida que os seus praticantes locais começaram a entender que elas faziam parte de uma cultura urbana que expressava experiências de opressão, luta e lazer nos espaços das grandes cidades — sobretudo nos redutos de maioria negra e pobre. A totalidade de seus significados, evidentemente, não estava dada. Com o passar do tempo, os sujeitos envolvidos foram tomando consciência disso e preenchem certas lacunas com questões próprias: transformaram certas características em valores-chave do *hip hop*, converteram práticas em conceitos e formataram os referenciais de consolidação da prática no Brasil. Essas pessoas foram importantes não apenas como praticantes, mas, também, como mentoras intelectuais para os significados/sentidos do *hip hop*.

Momentos da trajetória do *rap* no Brasil permeiam, por exemplo, as lembranças do *rapper* Thaíde e algumas de suas composições, que ajudaram a fixar entre os praticantes e o público ouvinte uma importante lição histórica acerca desse universo sociocultural por meio da oralidade e da musicalidade. É o caso, entre outras, de “Verdadeira história”, que transmite aos ouvintes uma leitura sobre o *rap* brasileiro, uma vez que remete a valores, sentimentos e acontecimentos/fatos vividos pelos adeptos do *hip hop* no país. Nela se faz menção às principais práticas dessa cultura, como que a indicar que para o compositor os seus vários elementos integram uma mesma história:

[...] Um começo inesperável  
Batendo em latas de lixo

E hoje estamos aqui  
(Nos orgulhamos disso)  
A responsabilidade é nossa  
E a alegria é sua  
DJs, MCs e dançarinos de rua  
A cada dia que passa  
Aumenta nossa família  
Nos transmitindo assim  
Novas energias  
[...]  
Vamos fazer esse país voltar a ter memória  
Quem está falando sou eu  
A verdadeira história [...] (“Verdadeira história”, 1994).

De olhos postos na experiência brasileira, pode-se afirmar que, mais que o *rap*, o *hip hop* é que foi apontado como valor identitário por excelência. Foi o conceito inventado (no sentido de uma apropriação que injeta novos significados) por *rappers*, grafiteiros e *b. boys* (como são conhecidos os dançarinos de *break*) para fazer frente a possíveis apropriações descaracterizadoras de suas práticas. Assim, as mais destacadas pessoas, no que diz respeito ao entendimento do que é/era e da história do *rap* (ou do *hip hop*), são os próprios *rappers*, que se julgam depositários de todo conhecimento sobre ele e os sujeitos legítimos para sua construção e propagação.

Uma síntese bastante complexa em torno da ideia de *hip hop* foi apresentada por um *rapper*, Macerlo Gugu. Alimentado por essas memórias que circulam no meio *rap* e com a possibilidade de olhar em perspectiva mais ou menos trinta anos de *hip hop* no Brasil e no mundo, ele conseguiu juntar várias referências que dão conta de traduzi-lo poeticamente e, ao mesmo tempo, realçar o entendimento de um possível elemento articulador e essencial, já que sentencia que o *rap*, o *break*, o *graffiti* e qualquer outro componente associado não é nada sem os valores e ideias gestados no âmbito do *hip hop*. A citação é longa (embora corresponda somente a aproximadamente <sup>1</sup>/<sub>4</sub> da totalidade da composição), porém elucidada como Gugu (a partir de noções compartilhadas no universo *rap*) opera essa definição do *hip hop*, arrolando, mesmo que por alto, marcos históricos e simbólicos próprios desse mundo:

[...] Eu sou o hip hop, o piso xadrez,  
O popping, o locking e minha esperança são vocês  
Eu sou os DJs, as pick ups, as agulhas, os riscos  
A primeira loja que Kool Herc comprou um par de discos  
Sou mestre de cerimônia que eternizou o tempo e o espaço  
Igual uns freeze de Crazy Legs, Sugar Hill Gang, 8 compassos...  
Sou T La Rock no "mic", sou Nike Air  
Throw your hands up and wave like you just dont care  
Sou Wild Style, Freestyle, DJ Hollywood, South Bronx  
Sound System, Melle Mel, Furious Five, Tags, Bombs  
Sou Busy Bee, Kool Moe Dee, Jay Dilla, Baskiah  
Sou quem é, quem já veio e quem ainda vai chegar  
Sou Run Dmc, Chuck D., New York, Cali,  
Tupac, B.i.g, Krs, Nas, Jay Z  
Mas eu posso te afirmar uma parada: eu, sou todos eles  
Eles todos sem eu não são nada  
Sou DJ Primo, Dina Di, Sabota, Jam Master Jay  
Eu gritei Fight the power e Hip Hop Horay  
O.p.p., Pete Rock e as block party  
Tirei a glock da mão dos moleques e fiz clássicos [...]  
Sou old school, new school, C. L. Smooth,  
And They remenisces over you  
Erykah Badu, Zulu, MC Lyte, Lil Wayne  
Ganhei o mundo e nem me chamo Cidadão Kane  
Sou Bambatta, Grand Master Flash, Doug e Fresh,  
Marley Marl, Daimon Dash  
Os flashes e o que faz do mundo um eterno show  
"Theses are the breaks", Kurtis Blow  
Minha Tribo é De La Soul, tem Black Panthers, Rob Like Whoa,  
Notorious Big, Big Pun, Wu Tang, Fat Joe e Snoop Dogg  
[...]  
Pode me chamar de flow, eu sou, você é, nós somos  
Seremos e fomos, sejamos, vivamos  
[...]  
O rap é e sempre foi uma coisa só  
É impossível dividir o rap no Acid Pro  
Esquece bairro, mídia, indústria, preconceito,  
Esquece quem ta falando que o rap  
Tem que ser feito desse ou daquele jeito  
[...]  
Seja To the Hip da Hop dont stop, Das Efs,  
Da Youngstas, Da Bush Babies real Hip Hop  
Esqueça o Uo Uo is the sound the la police  
Porque é por essas que Speed e Big L rest in Peace  
Pra eles tanto faz se a gente se matar entre nós  
Ou viciado em crack  
Pra eles foi um a menos, pra nós foi Tupac  
[...]  
Esse nosso amor é incomum  
Porque nós somos o Hip Hop  
E todos nós somos só um [...] ("Gil Scott Heron", 2013).

Neste trecho há alusões a muitos *rappers* e *raps*, aos grafiteiros, à dança, roupas/marcas e a muitas outras referências que compõem o imaginário<sup>8</sup> e a bagagem cultural daqueles que apreciam o *hip hop* a partir de qualquer um de seus elementos. Em linhas gerais, o que se está dizendo é que o sucesso e a relevância deles estão atrelados a valores, práticas, ideias e ações que o *hip hop* passou a representar para parte da sociedade. Sob esse aspecto, talvez, “The breaks” (1979) ou as *tags*, *bombs* e mesmo alguns trabalhos de Baskiah (hoje reconhecidos no meio artístico) ou as canções de Sabotage ou Dina Di não teriam a importância que adquiriram e certamente já teriam caído no esquecimento.<sup>9</sup> É o lugar que ocupam na memória e na história do *hip hop* que os mantém na ordem do dia, como referência para os que “estão chegando” ou como um elo entre “quem já veio e quem ainda vai chegar” (“Gil Scott Heron”, 2013). Semelhante visão é explicitada por MC Gaspar:

pra mim [hip hop] se resume em estilo de vida, entendeu? Então, eu vejo muito hoje a grande indústria, esse poder hegemônico que tem, capitalista, de se apropriar das culturas de massa, então, a gente vê muitos se apropriando da nossa cultura, entendeu? Só que querem transformar, por exemplo, a música rap [...] em produtos, que servem apenas pra indústria e pro entretenimento, entendeu? E as vezes chega de uma forma que as pessoas não sabem historicamente a origem que tem por trás disso [...] hip hop pra nós é estilo de vida [...] rap é uma coisa que qualquer um faz. Qualquer um hoje pode fazer um rap [...] agora hip hop, não, você tem que viver (Rapbox, ep. 52).

O que vimos nesse processo foi a construção e consolidação de um gênero musical que, como sublinhou Herom Vargas em reflexão sobre os “valores” da canção popular, é “um sistema de códigos que ultrapassa a música em si para abarcar as várias outras linguagens que se hibridizam” (VARGAS, 2014, p. 8). Esse esforço de tentar mostrar o que é o *hip hop*, de validar e compartilhar certa concepção acerca de seus significados, é o desdobramento de algo

<sup>8</sup> Uso a expressão imaginário à maneira de Cornelius Castoriadis, ao frisar que “falamos de imaginário quando queremos falar de alguma coisa ‘inventada’ — quer se trate de uma invenção absoluta (‘uma história imaginada em todas as partes’), ou de algum deslizamento, de um deslocamento de sentido, onde símbolos já disponíveis são vestidos de outros significados, de outras significações que não são suas significações ‘normais’ canônicas.” CASTORIADIS, 1982, p. 154.

<sup>9</sup> Em outras palavras, como mercadoria, por exemplo, tudo isso (as músicas, as roupas, as artes etc.) tem prazo de validade; mas como referência e parte da história do *hip hop*, não.

extremamente valioso entre os seus adeptos, em especial os *rappers*: a vontade de manter “nas próprias mãos” a sua história, o entendimento sobre sua prática, seu lugar social, seus significados. Alimentados por esses valores e sentimentos, os *rappers* brasileiros enfrentaram estigmas sociais e se colocaram no campo das disputas narrativas relativas a diversos campos e assuntos. A cidade, o espaço público, o direito à cidade e seus equipamentos públicos viraram *fronts* permanentes de batalhas em que as representações da periferia viraram objeto de intensa disputa.

### **Periferia, apesar dos pesares**

Em 1994, Gog lançou o álbum *Dia a dia da periferia*. O disco foi cercado de grande expectativa após o nome do *rapper* se tornar relativamente conhecido no circuito nacional de *rap* pelo fato de antes disso a Discovery haver posto em circulação quatro de suas canções na compilação *Peso pesado* (1992), sem falar da boa aceitação de seu primeiro LP, *Vamos apagá-los... com o nosso raciocínio* (1993). Com esse novo LP, Gog emplacou algumas músicas que foram praticamente convertidas em hinos cultuados entre os ouvintes do gênero: “Dia a dia da periferia”, “Assassinos sociais” e “Brasília periferia”.

As composições enfaixadas em *Dia a dia da periferia*, no geral, não diferem do que era predominante nos meios do *rap*. Todas elas enfocam a vida social e promovem leituras do cotidiano, com olhar especialmente voltado para o que acontece nos lugares mais pobres, onde moram gente simples, trabalhadores e trabalhadoras, pessoas comuns — os “josés e marias [que] valem muito mais” (“Brasília periferia, parte 2, 1998). Tanto é que Gog, que já se anunciara como “a voz do Brasil”, coloca na primeira faixa desse seu disco que “o som é [o] dia a dia da periferia” (“Dia a dia da periferia”, 1994) e envereda pela vida rotineira de seus moradores:

[...] Às 4:30 da matina  
A rotina se inicia  
Arroz, feijão, na marmitta fria  
Mas fazer o quê?

Se a lei aqui é sobreviver  
 Todo dia é mais um dia D  
 Será que um dia isso vai se inverter? [...] (idem)

Em sua crônica cantada, o compositor transpõe para o campo artístico experiências de um lugar no qual “as chances de sobrevivência/ é verdade/ aqui são poucas” (idem) e “os problemas sociais [...] minam como pragas” (idem). Ele narra os dramas daqueles que “ralam o dia inteiro por uma merreca de grana” (idem) e explica que “todo esse mal/ a gente assimila/ transforma em poesia/ dia a dia da periferia” (idem).

A representação da periferia, vista pelas lentes de Gog passa pelo esgoto que escorre a céu aberto, pela ferocidade de um mundo brutal, pelo descrédito sofrido pelos seus moradores. O lugar, em que pesem algumas ressalvas, é conhecido como “um verdadeiro inferno” (idem), o que volta à pauta do autor em “Brasília periferia”. Nesta música de quase dez minutos, Gog promove uma “viagem” pelo entorno da capital federal, ampliando sua leitura da periferia ao juntar indícios que vai colhendo pelo caminho. Como se estivesse saindo do Plano Piloto de Brasília para sua longa jornada, ele adverte:

[...] Aqui a visão já não é tão bela  
 Brasília periferia, Santa Maria é o nome dela  
 Estupros, assaltos: fatos corriqueiros  
 Desempregados se embriagam o dia inteiro  
 A boca mais famosa é um puteiro  
 Onde o que só rola, me desculpem os roqueiros, os metaleiros  
 É só rap, forró e samba  
 Os verdadeiros sons do gueto [...] (idem)

Na sequência de sua visita às quebradas, a narrativa do *rapper* avança até a cidade satélite de Gama. Lá, “a fama é o drama sensacionalista/ jornais, revistas: ‘segunda sai a próxima lista’/ pânico na população” (idem). Em seu rolê, no qual leva o ouvinte no banco de passageiros, a quem é oferecida uma aula de cartografia social, Gog informa que “em Taguatinga a coisa anda séria/ brigas, tiros/ no City e no Primavera o clima tá tenso/ os bailes foram até suspensos/ [...] em todo show tem derramamento de sangue” (idem).

Embora as referências aí contidas sejam muito gerais e panorâmicas, a viagem visa dar conta de um largo espectro:

[...] Lago Azul, Céu Azul, Pacaembu  
Cruzeiro do Sul, Val, Pedregal  
Cidade Ocidental  
Na divisa do Estado,  
Cresce a passos largos vários bairros  
Amontados  
Nova Esperança, Boa Vista  
Parque Andorinha, Alagados  
E não é só... [...] (idem)

Consciente das complexidades que envolvem a vida social, o *rapper* sabe que para pensar a periferia — bem como qualquer outro setor da sociedade — não são suficientes generalizações fáceis. As observações que fez, no entanto, levaram-no a identificar recorrências, elementos em comum e a existência de uma sensibilidade popular que lhe permitiu formular ideias a partir de tudo aquilo que coloca as populações periféricas em sintonia, mesmo que não se deva desconhecer determinadas especificidades desse ou daquele local. Por isso ele canta:

[...] Mas só pra te lembrar  
Periferia é periferia em qualquer lugar  
É só observar  
Baú sempre lotado, vida dura  
Cheia de sonhos  
Não importa, seja em Varjão, na Agrovila  
Ou em Santo Antônio [...] (idem)

Cria-se aí uma relação entre o particular e o geral, potencializando o grau de abrangência das considerações feitas pelo *rapper* de tal forma que, independentemente do lugar (periférico) em que se esteja, percebem-se elementos de identificação que transcendem as fronteiras dessa ou daquela cidade ou região. E essa visão é partilhada por muitos outros *rappers*.<sup>10</sup> A experiência da periferia como espaço marginalizado, marcado pela violência, crime, existência de uma “lei do cão”, miséria, falta de serviços públicos adequados, não é uma peculiaridade das narrativas desse *rapper*

<sup>10</sup> Evidentemente existe aí uma licença poética largamente mobilizada pelos *rappers*. Para alguns questionamentos sobre tais generalizações ver ÁVILA, 2006.

brasiliense. Ela foi captada em inúmeros *raps* — da mesma época e posteriores — que enfocavam facetas distintas da realidade periférica. Mas, nos discursos dos *rappers* a periferia não aparece tão somente como espaço da violência, dos problemas sociais, de integração perversa à ordem do capital. Apesar de todos esses pesares, neles se exprime também um vasto repertório que se concentra no amor à periferia. A dureza das representações destacadas até aqui contrasta com outras que, sem negá-las em nada ou mesmo incorporando-as, reposiciona a periferia no universo do *rap*.

O que passa, então, a ser privilegiado é a identificação dos sujeitos com o lugar em que tanto o real quanto a imaginação se dão as mãos e se confundem. A referência aos “trutas”/“manos” e às “quebradas” nas letras das composições, a posituação dos valores que regem a vida comunitária, a ênfase na existência de uma sociabilidade vista como horizontal e respeitosa, a projeção de uma imagem heroica para os moradores como “guerreiros” e “batalhadores”, fomentam o reconhecimento e a legitimidade de sentimentos de pertencimento. A força que essa abordagem adquiriu encontra ecos nas palavras de Ice Blue, que declarou, não sem um rasgo de grande otimismo, que “com o *rap* a gente conseguiu fazer o moleque da favela não ter vergonha mais da roupa que veste, de falar onde mora, de ser preto” (*Folha de S. Paulo*, 13 dez. 2000).

As músicas que integram esse campo tematizam a periferia e/ou a favela com vistas à criação de vínculos com o espaço periférico, fazendo frente a perspectivas que — condensadas nos estigmas e nas imagens negativas exploradas sobretudo nas páginas policiais e nos programas sensacionalistas dedicados à violência urbana — promovem a negação e a vergonha de fazer parte desse complexo social. A estratégia adotada pelos *rappers* envolveu, via de regra, a afirmação — de si e de seu local de origem/moradia — de um orgulho inabalável. Um elemento a mais no esforço desses atores

sociais em pensar o seu mundo, lutando por sua concepção do que são e, mais do que isso, do que desejam ser.

O Código Negro, por exemplo, mesmo narrando todos os cenários de ruína social e econômica que muitos moradores de periferia vivenciam, inclusive a relação com a *playboyzada* que sobe o morro em busca de drogas, não virou as costas para ela. Os componentes do grupo não se deixaram contaminar pelos sentimentos de aversão ao lugar. A precariedade/perversidade da vida narrada pelos *rappers* é como que neutralizada, pelo menos parcialmente, pelo sentimento de pertença que impulsiona a circulação de outros valores, presentes na crença de que

[...] Periferia  
 Não importa o lugar  
 Esse é o nosso paraíso, véi  
 Periferia  
 Não importa o lugar  
 Esse é o nosso paraíso, véi [...] (“Periferia nosso paraíso”, s./d.).

Caso semelhante é o do grupo Dignos do *Rap* em Movimento ou, simplesmente, DRM. Ele, que também dissecou a vida da periferia em várias de suas músicas, desce aos detalhes: dá conta do aspecto das habitações, das atividades dos moradores, da geografia dos lugares, das redes de sociabilidade, do humor e comportamento das pessoas. Em uma de suas crônicas, que contém algum sangue e um ou outro episódio de violência, não opta pela fuga — a exemplo do que fez o Racionais MC’s, que na voz de Brown afirmou que “é muito fácil fugir/ mas eu não vou” (“Fórmula mágica da paz”, 1997) — e sim pelo reconhecimento de que aquele mundo é o seu. Sem nenhum embaraço o DRM vê beleza naquilo que normalmente é desqualificado como feio: “eu amo minha favela/ [...]/ você é muito bela/ [...]/ eu faço parte dela” (“Eu amo minha favela”, s./ind.).

Nesse ponto o ZÁfrica Brasil desempenha um papel significativo. O grupo, que tem seu quartel general instalado no Capão Redondo, não se limitou a propagar a existência de um sentimento positivo em relação à periferia ou de reivindicar pertencimento. Algumas de suas composições polemizam com as

imagens dominantes no mundo *rap*, fazendo de sua própria produção musical o palco de algumas lutas de representação. Em “Mano, chega aí”, os músicos convidam os ouvintes a conhecer — “dando um rolê pela quebrada” (“Mano, chega aí”, 2006) — aspectos não muito explorados da periferia no campo das narrativas, sejam elas artísticas, jornalísticas e/ou televisivas. Põe-se em relevo o lado da curtição, da fantasia, da festa e dos laços de amizade e afeto que brotam e se solidificam mesmo em território árido. Jogando com as aparências, o Z’África Brasil cria um clima aparentemente desligado das posturas engajadas, como se seu posicionamento diferisse de modo radical de outras tantas composições: “só quero tirar uma onda com o meu povo/ ouvir um som do gueto, um *rap* bem loco/ colar na banca firmeza e dar risada de monte/ tipo aquelas fitas que rola com as maloca do Bronx/ tipo aquelas viagem, prosa, verso, festa” (idem).

O grupo estava ciente do estranhamento que versos como esses poderiam causar entre aqueles que não imaginam o *rap* para além da cartilha política que se tornou hegemônica durante os anos 1990 e com a qual, até certo ponto, se identificavam. Mas, para além do engajamento, importava-lhe desconstruir fórmulas redutoras e cristalizadoras das representações da periferia. Daí se justificarem: “esse som/ não é pra fugir da realidade/ porque aqui não é só sofrimento/ se souber/ dá pra curtir à vontade” (idem).

Nesse processo, o Z’África Brasil, ao mesmo tempo em que reafirma seu compromisso social (afinal, “prosegue o som, prosegue o sonho/ prosegue a sede por justiça”), ratifica o vínculo com o lugar e reivindica a existência de outras dinâmicas, paralelas àquelas já mencionadas e que são dominantes em muitos *raps*. É o momento de exaltar o lado bom da vida, algo digno de comemoração, o que representa um elemento de resistência em um contexto social em que, simplificando as coisas, “é a nossa destruição que eles querem/ física e mentalmente, o mais que puderem” (“Negro limitado”, 1993). Assim, celebrando outras maneiras de experimentar a vida social, o grupo defende sua identidade periférica:

[...] A vida é difícil aqui  
 Mas dá pra ser feliz, quem diria  
 Eu tenho orgulho e bato no peito  
 Sou da periferia  
 [...]
 Sou periférico  
 A gente leva um lero  
 Eu tô na fita, tô na paz  
 Tô esperto  
 [...]
 No momento as minhas frases são positivas  
 Misture Gog e Thaíde  
 E se alimente de ritmo e poesia  
 Saudações aos morros e as favelas  
 Saudação a todos os rappers  
 Que fazem parte delas  
 [...]
 Ainda há tempo pra curtir  
 E pra sonhar [...] (“Mano, chega aí”, 2006)

Essa identidade periférica — uma mescla de realidade e desejo — se mostra conectada a valores como superação, garra e persistência, que sobressaem na concepção do morador de periferia como trabalhador, honesto, humilde, generoso e solidário com as pessoas que o cercam. Aliás, no discurso dos *rappers* se monta e se alimenta a ideia de uma vida coletiva — com certos traços idílicos — que contrasta com o estilo de vida das classes dominantes, visto como individualista e predatório. Assim, mergulhados em dificuldades e problemas estruturais — “tanta arma, muita miséria, pouca escola/ não tem justiça, véi” (“Enquanto houver grana”, 1995), avisa o Cirurgia Moral —, os moradores da periferia se apegaram à humanidade — o “calor humano” a que se refere Mano Brown em “Fim de semana no parque” e que o DMN considera que “na periferia é sem limites” (“Us preto rimador”, 2013) entre os “manos”, “minas”, “tiozinhos” e “tiazinhas”. Disso tudo resta a conclusão que Gog tira: “nem tudo anda mal” (“Dia a dia da periferia”, 1994). Noutras palavras, seria possível complementar, citando Thaíde, que “a tradição do rap brasileiro é falar sobre problemas sociais, mas a gente não tem que falar só de coisas ruins, temos que mostrar que temos coisas boas”.

É, então, investindo nos “detalhes [que] surpreendem quem nunca botou nenhuma fé na gente” (“Dia a dia da periferia, 1994) que Gog e outros *rappers* concedem destaque, aqui e ali, a aspectos que

julgam positivos no âmbito social e espacial da periferia. Nessa linha “Tik tak”, do Doctor MC’s, celebra o dia dos manos que estão “curtindo na nossa área sem receio/ [...] na quebrada onde só tem gente bamba” (“Tik tak, 2001); “Us mano e as mina”, do Xis, que tematiza um lugar onde “o lema é tê idéia” e “não tem caô você tá c’os cara certo” (Us mano e as minas, 2000); “De onde venho?”, do Consciência X Atual, homenageia “essa gente/ que no lugar da gravata, prefere ser decente” (“De onde venho”, 2001); “Amigo de infância” e “Periferia tem seu lado bom”, do Consciência Humana, cantam a época em que “empinávamos pipa no morro/ se esquecendo de tudo e até daquele humilde almoço” (“Amigo de infância”, 1998), reconhecendo que

[...] Periferia também tem seu lado bom  
E uma parte deste lado bom está a feira  
A capoeira, o samba  
E o carnaval ainda é nosso  
Olodum, maculelê, futebol,  
Dignidade, humildade, rap nacional (“Periferia tem seu lado bom”, 1998).

Por outro lado, “Clãnordestinamenteafro”, do ClãNordestino, nos põe diante de um MC “descendente de um pai analfabeto” e que agora se orgulha de “escrev[er] a história do jeito mais correto”, ou seja, à luz da “pretitude resistente da periferia” (“Clãnordestinamenteafro”, 2003). Todas essas músicas aqui elencadas contrariam os que pensam que o *rap* apenas canta a violência; elas revelam também aspectos de vivências “sem treta, sem sangue” (“Mano, chega aí”, 2006).

Ferréz dá sua cota de participação nessa empreitada com “Periferia lado bom”. Ele, que, anteriormente, “nem queria fazer show [por achar] entretenimento demais” (*Folha de S. Paulo*, 16mar.2004), já havia tematizado/explorado determinados aspectos positivos da periferia em seus livros *Capão pecado* (2000) e *Manual prático do ódio* (2003) e os retomou na forma de *rap* para salientar que

[...] Periferia tem seu lado bom  
Manos, velas, futebol no campo  
Meninas com bonecas  
E não com filhos  
Planejando assim um futuro positivo

Sua paz, é você que define  
Longe do álcool, longe do crime  
A escola é o caminho do sucesso  
[...]  
Periferia lado bom  
O que você me diz?  
Altos motivos pra  
Te deixar feliz  
[...]  
Vamos planejar um futuro positivo [...] (“Periferia lado bom”,  
2004).

Nessa visão um pouco rósea do seu entorno social, o *rapper* e escritor estava interessado em divulgar e registrar, por meio do *rap*, que a ternura não tinha sido expulsa de Capão Redondo. Mas, como toda e qualquer representação de aspectos sociais não é simplesmente um reflexo da realidade e sim uma elaboração, a composição de Ferréz é sobretudo uma manifestação de vontade e uma intenção de compreender e tornar compreensível uma faceta da periferia. Nisso, não se deve perder de vista que, como argumenta Stephen Greenblatt, “uma dada representação não é apenas o reflexo ou produto das relações sociais, mas também uma relação social em si mesma, ligada à compreensão grupal, às hierarquias, às resistências e aos conflitos existentes em outras esferas da cultura nas quais ela circula” (GREENBLATT, 1996, p. 22).

Renan, do grupo Inquérito, é outro bom exemplo, pois processa os sentimentos presentes na identidade periférica e organiza, à sua maneira, os signos mais fortes dessa identificação, como a humildade, o senso de justiça e a união dos moradores. Ele se reconhece nos espaços, na vida, nas pessoas, nas lutas cotidianas e traduz as suas emoções em palavras que dão vazão à satisfação em fazer parte dessa rede de valores e amores. Na sua composição, diferentemente de outros casos em que se percebe a referência a um lugar particular, é o sentimento em relação à periferia (como ideia, como conceito) que está em jogo:

Eu sou peri-feri-a’í  
Em cada poro  
No corre a milhão, manão  
Sem tacógrafo  
Favela até o fim, com F maiúsculo  
Vacilou é assim, fica minúsculo

Tem que ter pulso, firme  
Tem que ser justo, humilde, nobre  
Não pode querer pagar de pã  
O mundo roda e ninguém sabe  
O dia de amanhã  
Por isso em toda quebrada que eu vou  
Sei que o respeito é a lei [...] (“Favela até o fim”, 20005)

Como é possível notar, esse mundo contraditório e nada homogêneo conquista sujeitos já acostumados a seguir complexos códigos sociais locais: “é só não misturar as coisas/ que fica tudo ok”, avisa Renan. E as ideias que concorrem para torná-lo suportável são “construídas através da acção colectiva e preservadas pela memória coletiva, constituem fontes específicas de identidades [que] consistem em reacções defensivas contra as condições impostas pela desordem global e pelas transformações, incontroláveis e em ritmo acelerado. Elas constroem abrigos, mas não paraísos” (CASTELLS, 2003, p. 79). Nesse contexto, a vida pulsa como num movimento pendular entre sufocos e alegrias. “Favela até o fim”, do Inquérito, procede a um inventário poético que oscila entre bons e maus momentos da vida nas periferias e extrai daí identidade pessoal de um morador do local:

[...] Favela,  
O medo do esgoto mora ali perto  
Viela,  
Secos esgotos a céu aberto  
Barracos,  
Com fio descascado sem conduite  
Telhados,  
Rachados, goteiras na Brasilit  
Igreja, boteco, bingo  
Feira de domingo  
Quermesse  
Roda de samba, forró, baile de rap  
Fliperama, campinho, lazer  
Aqui é assim  
Não tem clube nem piscina com trampolim  
E mesmo assim nós somos felizes  
Pode por fé  
Até aqui várias cicatrizes  
Mas tô de pé  
Filho legítimo da periferia  
Se duvidar é só fazer o DNA [...] (“Favela até o fim”, 2005).

O *rap*, ao longo das últimas duas ou três décadas, desenvolveu uma rica história e tradições próprias na forma de representar os

espaços sociais dos quais brotou. Isso envolveu, como vimos, maneiras de nutrir e enriquecer, por meio da produção de imagens da periferia, uma identidade periférica positivada. Quando Thaíde cantou animadamente “embarque nessa máquina/ viaje nesse som” (“Expresso favela”, 2006), por exemplo, ele se conectava a essa ideia geral de que “o pobre também tem que ter autoestima” (“Muitas histórias pra contar, 2003). Mas se sabe com convicção que “autoestima não bate à porta” (“Não dê sua cara a tapa”, 1998). Talvez por isso muitos *rappers* tenham investido tanto no assunto.

## Referências

- ÁVILA, Milene Peixoto. **Periferia é periferia em qualquer lugar?** Antenor Garcia: estudo de uma periferia interiorana. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006.
- BARRETO, Silvia Gonçalves Paes. **Hip hop na região metropolitana do Recife:** identificação, expressão cultural e visibilidade. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- CAMARGOS, Roberto. **Rap e política.** São Paulo: Boitempo, 2015.
- CASTELLS, Manuel. **A era da informação:** economia, sociedade e cultura, vol 2: O poder da identidade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade.** 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- Dudu de Morro Agudo. **Enraizados, os híbridos locais.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.
- FELIX, João Batista de Jesus. **Hip hop:** cultura e política no contexto paulistano. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- FRADIQUE, Teresa. **Escalas de prática e representação:** a música *rap* enquanto projecto de imaginação espacial. In: PAIS, José Machado, BRITO, Joaquim Pais de e CARVALHO, Mário Vieira de (coords.). **Sonoridades luso-afro-brasileiras.** Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.
- GARCIA, Walter. Sobre uma cena de “Fim de semana no Parque”, do Racionais MC’s. **Estudos Avançados.** 25 (71), São Paulo, 2011.
- GRENBLATT, Stephen. **Possessões maravilhosas:** o deslumbramento do Novo Mundo. São Paulo: Editora da USP, 1996.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia:** estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.
- MAGALHÃES, Maria Cristina Prado Fleury. **Hibridações locais e processos identitários:** o *rap* em Goiânia e Aparecida de Goiânia. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira e BACAL, Tatiana (orgs.). **A MPB em discussão:** entrevistas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
- RABELO, Danilo. **Rastafari:** identidade e hibridismo cultural na Jamaica, 1930-1981. Tese (Doutorado em História) — Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e cidade pós-industrial no *hip hop*. In: HERSCHMANN, Micael (org.). **Abalando os anos 90: funk e hip hop:** globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo:** música, etnicidade e experiência urbana. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

VARGAS, Herom. Música popular e crítica: sobre critérios de análise da canção popular nas mídias — o caso de “Ai se eu te pegou”, de Michel Teló. **Revista EcoPós**, v. 17, n. 3, Rio de Janeiro, 2014.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

### Documentos/fontes

“930 — código de otário”. Nando. São Luis: s./d. (independente).

“Amigo de infância”. Consciência Humana. CD *Entre a adolescência e o crime*. São Paulo: ONErpm, 1998.

“Apenas uma versão”. Bandeira negra. CD *Transformação*. Cabo Frio: s./d. (independente).

“Brasília periferia, parte 2”. Gog. CD *Das trevas à luz*. São Paulo: Zâmbia, 1998.

“De onde venho?”. Consciência X Atual. CD *Obra de arte*. São Paulo: Abracadabra, 2001.

“Clãnordestinamenteafro”. ClãNordestino. CD *A peste negra*. Hortolândia: Face da Morte, 2003.

“Dia a dia da periferia”. Gog. LP *Dia a dia da periferia*. Brasília: Só Balanço, 1994.

“E se”. Rashid. CD *Hora de acordar*. Niterói: Um só caminho, 2010.

“Enquanto houver grana”. Cirurgia Moral. CD *A minha parte eu faço*. Brasília: Discovery, 1995.

“Eu amo minha favela”. DRM, s./ind.

“Expresso favela”. Thaíde. CD *Apenas*. São Paulo: Tratore, 2006.

“Favela até o fim”. Inquerito. CD *Mais loco que u barato!* Campinas: 2005 (independente).

“Fórmula mágica da paz”. Racionais MC's. LP *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

“Fúria verbal”. Thaíde e DJ Hum. CD *Assim caminha a humanidade*. São Paulo: Trama, 2000.

“Gil Scott Heron”. Marcelo Gugu. CD *Até que enfim Gugu!* São Paulo: 2013 (independente).

“Hipopologia”. Z'África Brasil. CD *Verdade e traumatismo*. São Paulo: Livin Astro, 2006.

“Mano, chega aí”. Z'África Brasil. CD *Antigamente quilombo, hoje periferia*. São Paulo: Livin Astro, 2006.

“Não dê sua cara a tapa”. Facção Central. CD *Estamos de luto*. São Paulo: Sky Blue, 1998.

“Periferia lado bom”. Ferréz. CD *Determinação*. São Paulo: Caravelas, 2004.

“Periferia nosso paraíso”. Código Negro. CD *Código negro*. Florianópolis: s./d. (independente).

“Periferia tem seu lado bom”. Consciência Humana. CD *Entre a adolescência e o crime*. São Paulo: ONErpm, 1998.

- "Soul do *hip hop*". Thaíde e DJ Hum. LP *Brava gente*. São Paulo: 1994 (independente).
- "The breaks". Kurtis Blow. LP *Kurtis Blow*. EUA: Mercury, 1979.
- "Tik tak". Doctor MC's. CD *Mallokeragem Zona Leste*. São Paulo: Sony Music, 2001.
- "Us mano e as mina". Xis. CD *Seja como for*. São Paulo: 4P, 2000.
- "Us preto rimador". DMN. CD *9 anos depois... epílogo*. São Paulo: s./ind., 2013.
- Entrevista com Rappin Hood. *Caros Amigos*, s./d.
- Ferréz estreia no rap avesso ao sucesso. Pedro Alexandre Sanches. *Folha de S. Paulo*, 16 mar. 2004.
- Hip hop no caminho*. Alessandra Kormann. *Folha de S. Paulo*, 7 jun. 2004.
- Marco Zero do Hip Hop*. Direção: Pedro Gomes. Brasil: independente, 2014. 1 DVD (son., color.).
- Não adianta só sonhar. *Folha de S. Paulo*, 13 dez. 2000.
- RapBox*, ep. 52: trocando ideia com Z'África Brasil, s./d.
- Rappin Hood lança segunda parte de trilogia. Thiago Ney. *Folha de S. Paulo*, 8 abr. 2005.
- Sabotage nós*. Direção: Guilherme Xavier Ribeiro. Brasil: GuardaChuva/MTV Brasil, 2013, 1 DVD (son., color.).
- SILVA, Reginaldo Ferreira da (Ferréz). *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.
- SILVA, Reginaldo Ferreira da (Ferréz). *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- "Verdadeira história". Thaíde e DJ Hum. LP *Brava gente*. São Paulo: 1994 (independente).

## Resumo

O presente artigo analisa como os rappers foram reunindo elementos, selecionando indícios, capturando traços/rastros de experiências para consolidar uma perspectiva de explicação histórica para certos processos sociais e investiram na construção de uma leitura para o rap (especialmente como é praticado no Brasil a partir de finais dos anos 1980) que, mais do que situá-lo como prática musical, fez sobressair sua existência como campo de valores e modo de vida. Esses valores e modos de vida foram fundamentais para a maneira como esses sujeitos lidaram com o espaço urbano, ressignificando em muitas composições, por exemplo, a periferia.

**Palavras-chave:** Rap. Rappers. Campo cultural.

## Abstract

This article analyzes how rappers were gathering elements, selecting clues, capturing traces / experiences trails to consolidate a perspective of historical explanation for certain social processes and invested in building a reading for rap (especially as it is practiced in Brazil from rather than situating it as a musical practice, made it stand out as a field of values and way of life. These values and ways of life were fundamental to the way these subjects dealt with the urban space, resignifying in many compositions, for example, the periphery.

**Keywords:** Rap. Rappers. Cultural field.

## Resumen

Este artículo analiza cómo los raperos reunían elementos, seleccionaban pistas, capturaban rastros / trayectorias de experiencias para consolidar una perspectiva de explicación histórica para ciertos procesos sociales e invirtieron en construir una lectura para el rap (especialmente como se practica en Brasil desde En lugar de situarlo como una práctica musical, lo destacó como un campo de valores y modo de vida. Estos valores y formas de vida fueron fundamentales para la forma en que estos sujetos trataron el espacio urbano, resignificándose en muchas composiciones, por ejemplo, la periferia.

**Palabras clave:** Rap. Raperos. Campo cultural.