

Universidade Estadual Paulista

“Julio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

MARIA PAULA ROZA

SEGUE O FLOW

Um estudo comparativo entre Racionais MC's e Costa Gold pelo olhar do
Hibridismo Cultural

São Paulo

2021

MARIA PAULA ROZA

SEGUE O FLOW

Um estudo comparativo entre Racionais MC's e Costa Gold pelo olhar do
Hibridismo Cultural

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Instituto de Artes, Universidade Estadual
Paulista, como parte dos requisitos para a
obtenção do grau de Licenciada em Música.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Margarete Arroyo

São Paulo

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

R893s Roza, Maria Paula, 1999-
Segue o flow : um estudo comparativo entre Racionais MC's e Costa Gold pelo
olhar do hibridismo cultural / Maria Paula Roza. - São Paulo, 2021.
75 f.

Orientadora: Prof.^a Dra. Margarete Arroyo
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Música - História e crítica. 2. Fusão cultural. 3. Rap (Música). I. Arroyo,
Margarete. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 781.649

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

MARIA PAULA ROZA

SEGUE O FLOW

Um estudo comparativo entre Racionais MC's e Costa Gold pelo olhar do
Hibridismo Cultural

Trabalho de conclusão de curso aprovado como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Licenciada em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, pela seguinte banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Margarete Arroyo

Unesp – Orientadora

Prof. Dr. Renato Cardoso

São Paulo, 18 de setembro de 2021.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer a todos os professores, colegas, funcionários e amigos do Instituto de Artes da Unesp que há anos tem me ajudado e inspirado a ser uma melhor musicista, professora, pessoa e agora pesquisadora. E dentre todas essas pessoas incríveis, agradeço principalmente a Margarete Arroyo por ter colaborado tanto com a minha formação e no último ano durante a minha orientação para a realização deste Trabalho de Conclusão de Curso. Obrigada pela paciência e por trazer boas ideias sempre que eu estava perdida!

Ainda gostaria de agradecer muito a minha família e amigos que sempre confiaram e me motivaram a dar meu melhor em tudo.

Por fim eu agradeço a todos que me mostraram o quanto a música pode ser algo encantador e gratificante, inclusive as que me mostraram que o rap transcende um fazer musical. Não importa a distância, vocês sempre estarão bem guardados e acolhidos nas minhas lembranças e no meu coração.

RESUMO

O presente trabalho busca estabelecer uma comparação entre o grupo Racionais MC's (1988-atual) e o grupo Costa Gold (2012-atual), com o objetivo de trazer à tona e refletir acerca das similaridades e diferenças que tomaram forma no rap paulistano nos últimos 30 anos. Para analisar estas transformações eu farei uso dos conceitos, terminologias e os possíveis movimentos em resposta à Hibridização Cultural, como apresentado por Peter Burke (2010) e Maria Elisa Cevalco (2006). Dessa forma, a metodologia utilizada foi a de estudo bibliográfico. Dentre as principais mudanças podemos perceber a inserção de um novo perfil de público e produtores do rap, mudanças com relação a estética e a produção musical, a temática apresentada e, é claro, a forma como a música passa a ser consumida. Percebeu-se que desde a criação do rap a hibridização já estava presente. E esse fenômeno continuaria a permear o rap dentro da cidade de São Paulo, seja ao alcançar entusiastas de diferentes classes sociais, idades ou interesses, que trazem ao rap novas possibilidades, seja ao encontrar a sociedade do século XXI, com novas ferramentas tecnológicas.

Palavras-chaves: Rap paulistano. Racionais MC's. Costa Gold. Hibridização Cultural.

ABSTRACT

The present work intent to establish a comparison between the group Racionais MC's (1988-today) and the group Costa Gold (2012-today), with the objective of bring to light and reflect around the similarities and differences that took form in the rap of the city of São Paulo in the last 30 years. In order to analyze this transformations I will use the concepts, terminologies and the possible movements after the Cultural Hybridity, as presented by Peter Burke (2010) and Maria Elisa Cevasco (2006). In this way, the methodology used was the bibliographic study. Among the main changes we can notice the insertion of a new public and rap producers profile, changes regarding the aesthetic and musical production, the theme presented and, of course, the way the music is consumed. It was noticed that since the creation of rap, hybridization was already present. And this phenomenon would continue to permeate rap within the city of São Paulo, whether by reaching enthusiasts from different social classes, ages or interests, which bring new possibilities to rap, whether by finding the society of the 21st century, with new technological tools.

Keywords: Rap in São Paulo city. Racionais MC's. Costa Gold. Cultural Hybridization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 RAP PAULISTANO: HISTÓRIAS E ESTÉTICAS	12
2 O GRUPO RACIONAIS MC'S.....	19
3 O GRUPO COSTA GOLD	30
4 HIBRIDISMO CULTURAL	39
4.1 Aproximando-me do que constitui o hibridismo cultural	39
4.2 Diferentes nomeações do hibridismo cultural.....	40
4.3 Reações aos encontros culturais.....	42
4.4 Nenhuma cultura é uma ilha	44
4.4.1 Crioulização	45
5 ANÁLISE DOS DOIS GRUPOS ATRAVÉS DA LEITURA DA HIBRIDIZAÇÃO	47
5.1 As origens do rap e sua viagem ao Brasil	47
5.2 A classe e etnicidade dos rappers.....	47
5.3 As forças mercadológicas em ação	51
5.4 A chegada da modernidade.....	53
5.5 A temática abordada	55
5.6 A música	56
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	63
ANEXO I	66
ANEXO II.....	73

INTRODUÇÃO

Quando eu estava no segundo ano da faculdade, em 2018, uma das minhas irmãs me convidou para ir a um show do Criolo. Lembro que seria numa casa de shows da Zona Sul de São Paulo e o ingresso não era completamente inacessível, mas era caro. Nós estávamos muito animadas com a ideia de ir ao show, mas o dia em si não trouxe a mesma alegria. E não foi culpa do Criolo; a música estava incrível, mas lembro de sentir um incômodo muito grande pelo fato de ter ido a um evento de rap e ser uma das únicas pessoas negras da plateia junto com a minha irmã.

Lembro que na época eu estava estudando em aula com a minha orientadora a teoria construção social do significado musical da Lucy Green¹ (2008; 2012) e fiquei sem entender como essa experiência se enquadrava para mim. Eu me identificava com um dos que eu acreditava serem os significados delineados da música (de crítica a realidade) e compreendia o significado inerente, mas não havia sentido aquilo ser uma experiência de celebração, uma vez que eu saíra de lá com tantos incômodos. Isso me fez questionar também se todas aquelas pessoas se identificavam com o delineamento apesar de não pertencerem à classe e etnia sobre a qual o Criolo canta. Mas aconteceu que aquelas pessoas estavam naquela grandiosa casa de shows na Zona Sul de São Paulo, então eles se sentiam sim contemplados pelo delineamento e confortáveis com a situação, ainda que o Criolo desse “um salve” para a periferia presente ocasionalmente.

Então, no ano seguinte, em 2019, eu fui a um outro evento de rap, onde cantaram vários rappers e dentre eles o próprio Criolo. Esse evento ocorreu no estacionamento da Arena Corinthians, e o ingresso foi bem mais acessível. O Criolo fechou o evento e percebi que a escolha de repertório foi bem contrastante entre os dois eventos. Para o primeiro evento, ele havia preparado principalmente o álbum Dilúvio de Solidão, que traz o samba e o choro para dentro do rap, mas no segundo não havia uma música sequer desse álbum. O que ele cantou naquele dia foi um rap mais “seco”, sem parcerias com backing vocals R&B ou instrumental de choro. Isso me fez questionar ainda mais se havia uma adequação consciente para o público a cada evento. E eu, que já conhecia a trajetória dos Racionais, sabia sobre o fato de eles enfatizarem como seu público a periferia e manter um repertório autêntico e solidificado, que não apresentava concessões. Esse foi o

¹ Esta teoria explica que os significados musicais são construídos socialmente e possuem dois aspectos. O primeiro aspecto é o significado inerente, que se refere aos elementos musicais, enquanto o segundo é o significado delineado, que trata-se das múltiplas interpretações que essa música pode ter, seja a partir de leituras a nível social ou individual. Ainda, quando ambos os significados contemplados, ou seja, quando o inerente é compreendido e os delineamentos são positivos, dizemos que a pessoa experimenta numa “celebração”.

derradeiro empurrão para que eu almejasse compreender essas transformações e a inserção de outros perfis dentro do rap, seja como público, seja como produtor.

Creio que estudar o rap num aspecto temporal amplo nos faz compreender não apenas os caminhos (passados, presentes e futuros) de um gênero, como a própria sociedade e a forma como nos relacionamos com a música, e como isso pode ter mudado. Dessa forma, através da pesquisa percebemos tanto transformações exclusivas do rap, quanto às que dizem respeito ao consumo de música, e outros conteúdos de forma geral, e a postura de diferentes grupos sociais frente às mudanças.

Ao escrever o projeto eu pretendia analisar apenas os aspectos de transformação, mas durante as pesquisas iniciais já percebi junto a minha orientadora que não seria possível analisar cada aspecto de forma ampla num único trabalho. Por conta disso, decidimos restringir a pesquisa à comparação de dois grupos populares no ramo e distintos, dentre outras coisas, quanto ao momento de início de carreira. Dessa forma, seria possível apontar os aspectos de transformação, pincelando uma discussão acerca de cada um, mas indicando a possibilidade de uma expansão da pesquisa.

Assim, observar esse fenômeno através da lente do hibridismo cultural me permite ver o que tem se transformado e averiguar de que forma tem ocorrido, como, o porquê e quais os fins possíveis que todas essas transformações podem levar o rap. Através desse referencial teórico foi possível por exemplo contextualizar de que forma o rap chegou ao Brasil e de que forma ele foi levado a outras camadas da sociedade. O procedimento metodológico da pesquisa foi o método bibliográfico.

Ao iniciar a investigação eu buscava discutir e possivelmente solucionar questões como: quem são os consumidores do rap e por quê? Quem são os produtores do rap? O rap pode ser generalizado? Qual o ponto comum que os unifica? Quais foram as transformações dentro do rap nos últimos anos e por que ocorreram? Houve mudanças com relação ao público ouvinte e seus produtores? Houve uma mudança com relação à temática e a recepção da sociedade? Existe um fator de classe social e etnia envolvendo o rap?

Eu tinha como objetivos compreender quem eram os consumidores e produtores atuais do rap, se havia relações de apropriação cultural dentro desse consumo e se de fato os consumidores periféricos tinham acesso a essa música. Entretanto, após uma reformulação da minha metodologia, referencial e estrutura do trabalho, meus objetivos foram alterados.

A pesquisa, então, foi empreendida tendo por novo objetivo geral compreender as transformações que ocorreram no rap paulistano nos últimos anos. Como objetivo específico, busco verificar o que ocorreu para que a nova cena do rap tomasse outra forma, além de investigar e discutir o que foi e o que é o gênero que chamamos de rap, o que de fato o compõe, e quais questões trazem uma maior ambiguidade para a compreensão do gênero e seus compositores.

No intuito de contextualizar e iniciar a discussão, apresento a princípio um breve histórico do surgimento do rap, sua chegada a São Paulo e seus aspectos políticos e estéticos. Em seguida, trago os dois grupos que irei analisar, Racionais MC's e Costa Gold, através do apontamento e definição de aspectos que considero essenciais para a discussão. Exponho então meu referencial teórico, que constitui do Hibridismo Cultural como escrito por Peter Burke e Maria Elisa Cevalco. Segue-se a seção de análise dos dois grupos com base no referencial exposto e o encerramento do trabalho com minhas considerações finais.

1 RAP PAULISTANO: HISTÓRIAS E ESTÉTICAS

O Rap faz parte de um movimento chamado hip hop, que inclui cinco elementos: DJ, MC, break, grafite e o conhecimento². Todos os elementos possuem, e sempre possuíram, competições para avaliar o que há de mais novo e mais interessante dentro da modalidade.

Ao perguntarmos “onde surgiu o rap?” podemos percorrer diversos caminhos que atravessam continentes e séculos pela história, mas a resposta mais recorrente é a de que surgiu no Bronx, em Nova Iorque, em meados dos anos 1970. Não à toa, o gênero foi criado num bairro que trazia a confluência de diversas culturas, que no momento encontravam-se em ebulição; lar de populações negra e latina. Segundo Teperman (2015), o primeiro grupo vivia no país há alguns séculos servindo ao regime escravocrata, enquanto os segundos haviam migrado mais recentemente, após a segunda guerra, em busca de melhores condições de trabalho. Durante os anos 1970, a população do bairro vivia em condições de pobreza e abandono urbano, sendo muitas vezes vítima de terríveis conflitos entre gangues.

Entretanto, isso não impedia que aos fins de semana alguns dos moradores acoplassem “poderosos equipamentos de som a carrocerias de caminhões e carros grandes [...], [que] tocavam discos de funk, soul e reggae, e com isso criavam um clima de festa nas ruas.” (TEPERMAN, 2015, p. 17). Foi nessa época também que os termos ganharam notoriedade. Desde antes já existia o termo DJs, ou *disc jockeys*, que representavam os apresentadores de programas de rádio. A princípio os DJs exerciam a função de controlar os discos e conversar com a plateia entre e durante as músicas, buscando deixá-los sempre animados. Entretanto, a partir da criação de técnicas cada vez mais complexas e elaboradas com os discos, os DJs passaram a se dedicar exclusivamente ao trabalho com os discos. Essa função de falar ao microfone com a plateia foi aos poucos sendo deixada a cargo de outra pessoa, de onde se origina o nome *Master of Ceremony*, também conhecido como MC.

A princípio o MC “pedia que não parassem de dançar, dizia o nome dos dançarinos ou dos amigos, criava apelidos, falava bobagens ou coisas engraçadas e sem sentido, mas com sonoridade divertida.” (TEPERMAN, 2015, p. 18-19) Também era possível que o MC lançasse provocações, que muitas vezes suscitava a resposta do ofendido. Esse costume pode até ser considerado o início do que viriam a ser as batalhas de rima. Alguns ainda tinham o hábito de escrever e então apresentar, sozinhos ou em grupos, pequenos trechos de rimas, feitos em torno

² Esse último elemento foi criado em 1977 por Afrika Bambaata, inserindo no pensamento coletivo a ideia de “um contraponto à redução do rap a um produto de mercado, reforçando sua potencialidade como instrumento de transformação.” (TEPERMAN, 2015, p. 27).

de um refrão. Isso é provavelmente o que viria a originar o freestyle, modalidade que é realizada atualmente de forma improvisada.

Com o crescimento contínuo de entusiastas do hip hop, não demorou até que as gravadoras se interessassem em levar o rap a um público ainda maior. Esse processo, entretanto, não foi dos mais simples, uma vez que o que se fazia dependia muito da forma como o público reagia ao que estava sendo tocado, levando o DJ a fazer mais ou menos repetições.

Assim como no Bronx, ao chegar em São Paulo, o rap era realizado com um público ao vivo, que, com um crivo altíssimo, avaliava o que era bom e o que não era. E um lugar central para o encontro de diversas mentes talentosas foi a Estação São Bento. Mas antes disso, havia pela cidade os chamados bailes black. As equipes que promoviam os eventos “alugavam os espaços, forneciam os equipamentos de som e os DJs e divulgavam o evento”, mas muito mais do que isso o evento “criava oportunidades de encontro e diversão para uma parcela da população para a qual não era oferecida praticamente nenhuma opção de lazer” (TEPERMAN, 2015, p. 31). Mas não havia um modelo de evento. Este podia acontecer em estacionamentos, porta de bares ou até em programas de rádio recém-criados. De imprescindível era apenas a música, que contava com samba-rock, funk e soul. Como o acesso a certos bens culturais era mais restrito nessa época, muitos jovens se encontravam pelo centro da cidade para trocar discos e flyers de festas. E como os discos eram bem caros, sobrava a opção de ouvir os *singles* mais recentes do exterior em algumas rádios.

Os dançarinos de break foram alçando-se para o reconhecimento a largos fôlegos; muito rapidamente os b-boys tornaram-se fenômenos pelas pistas de dança das boates. Isso trouxe a eles notabilidade, que levou a criação de concursos inclusive na TV. Logo esses jovens, espalhados por toda a cidade, criaram um ponto de encontro fixo: a estação São Bento do metrô. Tinham então as longas tardes de sábado para ficarem se desafiando nos pisos lisos da estação. E o que começou com percussões corporais pela estação e caixas de som, logo se transformou em praticamente um evento completo. Pouco a pouco MCs foram surgindo com seus microfones para animar ainda mais o público. A presença de novos MCs até levou a criação de uma minissérie na TV Cultura chamada *Lucy Puma*.

Pouco a pouco, porém, os encontros passaram a ser divididos; os b-boys permaneciam na São Bento, enquanto os MCs marcavam seu ponto de encontro na Praça Roosevelt, também região central de São Paulo.

Essa crescente levou à criação de duas práticas culturais. A primeira delas foram as posses, coletivos que incluem membros dos elementos do hip hop, além de pessoas simplesmente interessadas, que, juntas, organizam e participam de shows, festas, campanhas

de solidariedade, oficinas, discussões e debates. Muitas vezes essas posses eram ligadas a instituições ou associações, como o Sindicato Negro, Fundação Abrinq e o Instituto Gol de Letra, por exemplo.

A segunda prática criada foram as rádios comunitárias. Elas surgiram nos anos 1980 pela necessidade observada de criar canais de comunicação. Mas, da mesma forma como um funk precisa primeiro ser aprovado nos bailes funk para ter notoriedade, “um rap só pode ‘acontecer’ se tocar nas rádios comunitárias”, conforme cita Teperman (2015, p. 88). Essa fala é reiterada por Mano Brown (2007), ao dizer que “Periferia é onde tem mais critério, mais bom gosto para a música. É onde se analisa mais, se ouve mais e se dá mais atenção.” Entretanto, as condições eram precárias. Segundo Teperman, a Rádio Favela de Belo Horizonte improvisava como muitas outras para permanecer no ar: “como não havia energia elétrica na favela, a rádio operava com um transmissor à bateria e um toca-discos a pilha” (2015, p. 88-89). Dessa forma a periferia não era mera consumidora de um estilo, mas produtora e distribuidora.

Essa também foi a época dos primeiros CDs a serem lançados. Como Teperman bem nos conta, “a gravadora Eldorado organizou uma coletânea com b-boys da São Bento que, além de dançar, também cantavam rap. ‘Hip Hop cultura de rua’, lançado em 1988, foi o primeiro disco de rap que ganharia repercussão nacional, vendendo mais de 30 mil cópias e se tornando referência” (2015, p. 37).

Em seu início o rap foi produzido, principalmente, por selos independentes, e foi isso que permitiu que ele se tornasse um bem de consumo. Como afirma José Carlos Gomes da Silva,

Hoje parece sustentado por uma rede de profissionais ligados a diferentes ramos da cultura black, desde a própria música, produção e organização de eventos, estética, etc. Trata-se de um setor que durante muitos anos foi marginalizado pela grande indústria e o marketing. [...] Sabe-se que em função do preconceito racial a indústria brasileira não vê a população negra como consumidora por isso jamais se preocupou em atendê-la com produtos específicos, muito menos em associar os produtos comercializados à imagem do negro. (1998, p. 112).

Por fazerem parte de grupos desprivilegiados, os produtores trabalhavam orientados por questões étnicas e sociais. Mas não apenas os produtores se preocupavam com essas questões. Não por acaso,

os rappers paulistanos começaram a se pensar como parte de uma história comum marcada por exclusões e conflitos que aproximam os afrodescendentes na diáspora em diferentes contextos. [...] A partir de referenciais externos os rappers passaram a

representar de forma mais intensa o desejo da juventude negra em exprimir questões relativas à discriminação ocorridas internamente. (SILVA, 1998, p. 97).

Personalidades negras, especialmente as norte-americanas, (além de elementos simbólicos afro-brasileiros) foram objeto de grande admiração e inspiração para esses rappers, de forma que “foram retomados no sentido de reforçar a autoestima do grupo. Alguns discos foram quase integralmente dedicados à temática do ‘orgulho negro’ como forma de enfrentar positivamente a exclusão.” (SILVA, 1998, p. 120) Dessa forma, a música, muito além de apenas enfrentar o preconceito, traz também os mecanismos de exclusão e rompe com os estereótipos, buscando sempre uma autoafirmação positiva.

O rap acabou sendo um reduto para jovens desprivilegiados, em sua maioria também negros, de expressarem sua situação de excluídos através de símbolos, linguagens e referências nacionais, locais e internacionais.

Contudo era inevitável que o rap não acabasse por ser visto com interesse pelas grandes gravadoras e produtoras. Para Juliana Dutra (2007, p. 35),

o rap também foi assimilado pela indústria fonográfica gerando um duplo movimento: de um lado, o rap que dissemina os valores da sociedade de consumo e, de outro, o rap que permanece ligado a sua origem como expressão do movimento Hip Hop e seu conteúdo de crítica ao racismo e à exclusão social.

Entretanto, seria reducionista e equivocado presumirmos que o rap foi um gênero unânime desde seu princípio, embora desde o começo haja a fala de que “isso não é rap”, dita sempre quando conveniente.

Mas afinal, o rap pertence a alguém? Pertence a um grupo? Existe um rap correto ou oficial? Para muitos as respostas destas questões são seguras e evidentes, mas a história nos mostra que generalizar o rap pode ser uma tarefa capciosa.

É legítimo destacar a periferia das grandes cidades como o nascedouro do rap, mas é igualmente importante destacar que essa vigorosa produção cultural passou a exercer importante influência em outros circuitos, para além do controle de seus produtores ‘originais’. (TEPERMAN, 2015, p. 95).

Desde seu início o rap já contava com diversas vertentes que surgiam por diferentes partes do país. É importante dizer já de início que muitas vezes os próprios rappers mudam de estilo, ou então ele passa por mudanças decorrentes simplesmente do tempo e da visão dos artistas. Mas um que pode ser considerado um dos mais antigos é o gangsta rap. Esse estilo “é caracterizado por batidas pesadas e sombrias e letras politicamente engajadas e agressivas, retratando os

aspectos mais duros da realidade social em comunidades desprivilegiadas.” (TEPERMAN, 2015, p. 97) Muitos rappers se enquadram nesse estilo, e dentre os paulistanos mais antigos podemos destacar o Racionais MC’s, Facção Central, 509-E, RZO, Realidade Cruel, DMN, MV Bill e Trilha Sonora Do Gueto.

Essa fase trouxe um rap extremamente combativo, que buscava a mudança mais do que apenas a retratava; embora essa forma de trazer a justiça não fosse necessariamente correta em termos legais. Como trata Teperman (2015, p. 102), “[s]ão muitos os casos na história do rap em que os limites entre o retrato da realidade e a incitação ao crime ficaram turvos.” Em muitas das músicas destes grupos podemos encontrar falas que foram interpretadas na época não apenas como confrontantes, mas como apologias à violência, à criminalidade e ao tráfico de drogas. Isso levou o grupo Facção Central, por exemplo, a ter um clipe censurado, além de ter de responder judicialmente pela acusação de “incitação ao crime”.

Muitos são os que podem ser considerados Gangsta rap na atualidade³, embora esse confronto direto tenha se diluído em diferentes medidas entre os rappers.

Já um outro estilo que, segundo Teperman (2015), tem um pouco de resistência em aceitar sua denominação, é o rap ostentação. É frequente ouvirmos falar de funk ostentação que, ao vangloriar-se do que possui, muitas vezes traz uma ideia de que “a favela venceu”. Talvez pelo fato de o rap ter como uma “premissa original” que trata-se de uma música feita por pessoas em desvantagem socioeconômica para outras tais como elas, além de falar exatamente contra o sistema (político, policial, social, etc), esse termo não é bem visto, e por muitos esse tipo de rap não seria “rap de verdade”. Nas palavras de Teperman (2015, p. 104), “a temática da ostentação desperta muitas críticas da parte de quem entende que isso representa uma traição ao que é visto como um princípio fundamental do rap: a crítica a uma sociedade desigual, racista e injusta.”

Dentro dessa categoria podemos encontrar os grupos Costa Gold, Cacife Clandestino, Haikaiss e Hungria Hip Hop. Entretanto, esse enquadramento não reflete necessariamente a falta de conteúdo crítico ou reflexivo, mas sim uma concessão maior com relação ao sistema e a presença de elementos de ostentação em vídeoclipes e nas próprias letras.

Teperman ainda enfatiza a relação que essa vertente terá com o mercado, muito diferente dos primeiros gangsta rappers, que buscavam distância da mídia.

A consolidação do subgênero rap ostentação corresponde a um momento de transformações históricas no Brasil, marcado pela ampliação do poder de consumo

³ Podemos citar Emicida, Rashid, Djonga, Projota, entre outros.

das classes médias e baixas. O rap se tornou não apenas mais plural - no que diz respeito às várias bandeiras político-ideológicas que se associam ao gênero - como tendeu a baixar a guarda com relação às instituições que representam o status quo, como a mídia e mercado. Além das particularidades estilísticas, e sem prejuízo de certa carga crítica que carrega em suas letras, a chamada nova escola se caracteriza pela fluência com que trata o rap como negócio. (TEPERMAN, 2015, p. 117).

Também encontramos por todo o território nacional outras vertentes como o rap gospel, o rap indígena, o trap, o rap feminista, entre outros. Importante mencionar, com relação ao último subgênero citado, que apesar de as letras de muitos dos raps de outros estilos serem combativas ou reflexivas, também predomina nestes a misoginia e a homofobia. Seja através de letras e clipes que objetificam e ofendem esses grupos, seja através da aceitação de mulheres cantando apenas as partes mais melódicas das músicas, ou mesmo através do seu boicote dentro do mercado.

O rap é um gênero musical em geral feito com uma base quaternária, no qual os tempos fortes (primeiro e terceiro) levam o grave som do bumbo, enquanto os tempos fracos (segundo e quarto) recebem o agudo som da caixa. Essa base em seu início consistia em “gravar músicos tocando em loop em trecho de um sucesso recente da música disco e reunir jovens MCs que pudessem colocar suas rimas sobre a base.” (TEPERMAN, 2015, p. 25) E embora isso ainda seja usado em alguns casos, predominou-se a presença dos DJs criando uma base a princípio com o manejo de vários discos de forma simultânea e posteriormente com o uso de sons eletrônicos criados ou sintetizados no computador.

Uma das partes fundamentais do rap é, é claro, sua letra. O rap é conhecido por suas rimas faladas, mas isso não pode ser generalizado, tendo em vista rappers recentes que usam uma mistura de canto e voz falada em suas músicas, podendo ser citado como um dos principais percussores o Criolo. As rimas, entretanto, são em sua maioria encontradas ao fim das estrofes, seja numa estrutura ABCB, AABB, ABC; mas também podem aparecer rimas ao fim de cada verso, rimas dentro de um mesmo verso, e muitas outras variações. Entretanto as estrofes raramente são métricas e não precisam respeitar o encaixe de sílabas tônicas com a métrica musical, embora haja exemplos formidáveis desse tipo de encaixe. De forma geral, o rap não apenas usa a voz falada, mas tenta ainda se expressar de forma a parecer-se com a fala, mas não ignorando o padrão rítmico da base. Por isso, muitas vezes existem pausas ou palavras e frases ditas de forma mais rápida ou prolongada, no primeiro caso podendo também mostrar a virtuosidade do cantor. Também é por isso que não há seções ou mesmo frases melismáticas.

Uma seção, porém, que fica um pouco mais livre, embora toda essa estrutura já tenha sido explorada de diversas formas, é o refrão. Muitos raps apresentam refrões, que podem ser

um espelho do resto da música ou uma seção contrastante. Na música “Respeito é pra quem tem” do RZO, por exemplo, aparece no refrão uma voz contrastantemente doce cantando no fundo. Em exemplos mais contemporâneos temos o Projota cantando “O homem que não tinha nada”, em parceria com a Negra Li, e o Emicida cantando “Hoje cedo”, em parceria com a Pitty. Em ambas as músicas as cantoras foram convidadas para fazer o refrão de forma cantada e suave, muitas vezes até com uma base diferente, contrastando então com o restante da música feita por eles.

O fato é que, a partir da década de 1970 e da forma como era possível, o rap se espalhava. Além dos eventos de hip hop, falava-se de rap em algumas revistas, como a Rap Brasil e a Rap Nacional, mas também em Fanzines e jornais de bairro. Movendo-nos para os anos de maiores avanços tecnológicos encontramos outros meios para ter acesso à música; com a chegada da internet passam a existir sites dedicados ao rap. Se olharmos então para os últimos anos vemos a importância do YouTube e de plataformas de streaming para a difusão de todo tipo de música. Isso torna não apenas o consumo de rap muito mais fácil, mas também possibilita que essa música seja levada a muitos outros públicos. A presença da tecnologia, cada vez mais presente na vida das pessoas, permitiu que mais rappers independentes surgissem usando recursos de gravação próprios, realizando sua divulgação própria através de redes sociais, pequenos eventos e até pela venda de CDs nas ruas da cidade.

2 O GRUPO RACIONAIS MC'S

O Racionais MC's é um grupo de rap paulistano criado em 1988. O grupo mantém sua formação até hoje, contando com quatro membros que iniciaram suas carreiras muito jovens (com cerca de 18 anos): Mano Brown, Ice Blue, KL Jay e Edi Rock.

Apesar de o grupo contar com 33 anos de carreira, excluindo-se os momentos em que se separaram para investir em suas carreiras solos, nessa pesquisa serão abordados principalmente os 10 primeiros.

Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira), provavelmente o mais conhecido dentre os membros, é cantor e letrista do grupo, além de oriundo das periferias da Zona Sul de São Paulo. Pertencente a uma família de músicos, Ice Blue (Paulo Eduardo) também é um cantor do grupo e oriundo da mesma região. KL Jay (variação de seu nome, Kleber Geraldo Lelis Simões, com a palavra DJ), o DJ do grupo e morador da periferia da Zona Norte da Capital, já ouvia desde muito jovem, pelas rádios, a música negra americana. Por fim, Edi Rock (Edivaldo Pereira Alves), também nascido na Zona Norte, é um cantor do grupo e “poeta”, segundo o site oficial do Racionais.

Para Teperman, apesar de Mano Brown e Edi Rock dividirem a autoria das letras, “foi o primeiro quem acabou por tomar o lugar de liderança no que diz respeito à imagem do grupo. Mais do que isso, Brown ocupa uma centralidade no rap que dificilmente encontra igual nos outros gêneros de música.” (2015, p. 65).

O grupo se reuniu de forma espontânea e, após uma audição no centro da capital⁴, firmou-se, garantindo de cara uma participação com duas faixas (“Tempos Difíceis” e “Pânico na Zona Sul”) no primeiro Disco da série “Consciência Black”, lançado em 1989, pelo selo Zimbabwe Records. No ano seguinte lançariam seu primeiro álbum pelo mesmo selo: o Holocausto Urbano, que contava com seis faixas, dentre elas “Hey Boy” e “Racistas Otários”.

Dois anos depois, é lançado o álbum “Escolha seu caminho”, com apenas quatro faixas: “Voz Ativa” (em três versões diferentes) e “Negro Limitado”. E em 1993, é lançado o álbum “Raio-X do Brasil”, com uma festa de lançamento na quadra da Escola de Samba Rosas de Ouro, recebendo 10 mil pessoas. O CD continha as músicas “Fim de Semana no Parque” e o “Homem na Estrada”.

⁴ Fonte: <https://www.racionaisoficial.com.br/timeline/?p=608>. Acesso: 29 jun. 2021.

O último álbum a ser lançado nessa década foi o “Sobrevivendo ao Inferno”, em 1997, pelo selo Cosa Nostra. Esse disco traz 12 músicas, dentre elas “Diário de um Detento”, “Capítulo 4, Versículo 3” e “Tô Ouvindo Alguém Me Chamar”.

Em seu livro, Teperman (2015, p. 66) diz que

Por meio de intensa divulgação nas dezenas de rádios comunitárias da periferia e de centenas de apresentações em clubes, casas de shows e vários tipos de palcos improvisados nas “quebradas”, o Racionais causou um impacto difícil de dimensionar na juventude das favelas e periferias do Brasil.

Um fato muito característico do Racionais em seu início de carreira, foi o de que eles mantinham uma distância constante da grande mídia, de grandes gravadoras ou qualquer tipo de circuito promocional. Teperman conta que o grupo “passou vinte anos sem contratar serviços de assessoria de imprensa, só criou um site oficial em 2014 e tende a recusar a maior parte dos pedidos de entrevista e dos convites para aparição em programas de televisão.” (TEPERMAN, 2015, p. 73). O autor ainda ressalta que

Não se trata apenas de um discurso presente na produção artística do grupo, mas também de um modo de ação ou inserção social - recusa renitente aos convites da grande mídia e aos contratos publicitários, fidelidade aos meios de produção (gravadoras, mídia, espaços de apresentação) de sua própria classe. (p. 81).

Para Silva (1998) essa foi uma conduta que passou a ser generalizada pela cidade de São Paulo, e isso não foi por acaso. “Visto no contexto mais amplo do rap, trata-se de uma postura coerente com a proposta musical em geral, pois a ênfase na localidade, a crítica à violência policial, ao racismo, à exclusão social é recorrente entre os rappers em outros contextos.” (P. 89)

E, apesar de fugirem deste tipo de exposição, tornaram-se rapidamente um fenômeno de vendas em diferentes camadas da sociedade, além de uma referência central no rap nacional. Para eles, “Permanecer radicado nesse mercado periférico fortalece uma canção que é feita da ‘substância viva da existência’”. (GARCIA, 2004, p. 175)

Quando entrevistado pelo programa da TV Cultura de São Paulo Roda Viva⁵, em 2007, Mano Brown afirmou que “A pirataria me dá notoriedade, põe a minha música na rua”, uma

⁵ Há mais de 30 anos no ar, é um dos mais tradicionais programas de entrevista da TV brasileira. Trata-se de um espaço plural para a apresentação de ideias, conceitos e análises sobre temas de interesse da população, sob o ponto de vista de personalidades notórias.
Fonte: <<https://cultura.uol.com.br/programas/rodaviva/>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

vez que esse tipo de venda divulgava o grupo e possibilitava que mais pessoas tivessem acesso às suas músicas.

Conceder uma entrevista ao canal TV Cultura foi uma novidade que deve ser ressaltada. Na ocasião, o Mano Brown justificou que havia concordado em participar por ser um grande fã do programa. Mas, para Patrícia Lauretti (2016), "A participação dele se deu nesse ano em que a mídia tinha trabalhado a inserção dos Racionais MC's de uma maneira muito polêmica", isso em parte por conta do incidente ocorrido na Virada Cultural⁶, a ser melhor retratado mais a frente. Essa fala, nos dá a entender que ele estaria apelando para a mídia que sempre criticou para buscar defender a imagem do grupo.

Na mesma entrevista (MANO BROWN, 2007), quando lhe perguntam sobre a principal diferença entre o rap feito nos Estados Unidos e o rap feito no Brasil, Brown diz que "Hoje eles [rappers americanos] usam a mídia a favor deles. Eles usam a máquina, a máquina é podre e eles estão fazendo... Já que é podre e não vai melhorar, eles fazem o dinheiro vir para o lado deles."

Após o lançamento de "Nada como um dia após o outro dia", em 2002, o grupo revisou suas posições, e, com o tempo, "flexibilizaram sua relação com a mídia e ampliaram o registro de suas produções artísticas," (TEPERMAN, 2015, p. 84) Essa mudança não seria surpreendente se considerássemos que "o radical passa por cima do antagonismo entre as classes e tende com frequência à harmonização e à conciliação." (TEPERMAN, 2015, p. 85)

Após o sucesso de *Sobrevivendo ao Inferno*, o grupo assinou um contrato de distribuição com a Sony. Ao que Ice Blue justificou dizendo que "‘É inviável administrar a vendagem de 1 milhão de cópias’ [...]. O Racionais vivia na pele a contradição entre ser uma cultura de rua, e, ao mesmo tempo, ser um valioso produto de mercado." (TEPERMAN, 2015, p. 73).

Já na década de 2010, o Racionais passou a atuar em um novo círculo de apresentações, como eventos promocionais e festivais organizados ou patrocinados por grandes empresas. Para justificarem sua participação, disseram que haviam feito para tentar obter o máximo de dinheiro dos patrocinadores. Sobre isso, Teperman critica a posição dos Racionais, dizendo que "Não aceitar contratos publicitários nem convites para grandes eventos, denunciando o

⁶ A Virada Cultural é um evento anual criado em 2005 "para refletir o espírito tipicamente paulistano de uma cidade que 'nunca para', [...] [oferecendo] atrações culturais para pessoas de todas as faixas etárias, classes sociais e gostos que ocupam, ao mesmo tempo, a mesma região da cidade."

Fonte: <https://www.capital.sp.gov.br/turista/atracoes/eventos/virada-cultural>. Acesso em: 14 set. 2021.

comprometimento das empresas com a situação geral de desigualdade na sociedade, é uma posição revolucionária. Cobrar cachês altos para fazê-lo, não.” (2015, p. 84)

Em resposta a isso, em sua entrevista para a TV Cultura (MANO BROWN, 2007), Mano Brown diz que “Na verdade, as contradições só acabam quando morre, né? [...] Hoje eu estou de [tênis] Nike no pé, mas eu já xinguei muito a Nike por aí. Entendeu? Mas eu também descobri que a Adidas não me dá nada se ficar falando mal da Nike, entendeu? Eu derrubo uma e levanto a outra”.

Além deste enfrentamento à mídia, desde o início da sua carreira o Racionais expressa em muitas de suas músicas o rompimento com uma visão conciliatória (visão está presente em músicas de outros rappers como o Gabriel Pensador, por exemplo). Essa posição, que traz o enfrentamento de classes, é manifestada através de “letras que descrevem o playboy, figura que encarna o jovem rico, como inimigo” (TEPERMAN, 2015, p. 79). Além disso, a “recusa a símbolos da burguesia (status e fama, carro e grana)” (TEPERMAN, 2015, p. 79) corrobora com esse posicionamento.

Em 1994, o grupo, segundo Brown contra a sua vontade, se apresentou em uma boate badalada dos Jardins, frequentada por jovens da região. Na época, Brown afirmou à Folha de São Paulo: “Não vou sair dizendo pra playboyzada: ‘Não escuta nossas músicas’. Mas deixo bem escuro - e não claro - que a música que faço é para o povo da periferia.” (TEPERMAN, 2015, p. 81)

Walter Garcia, em seu artigo, tece uma reflexão acerca do público do Racionais, imaginando quem os escuta e possíveis motivações para isso. Em certo momento, ele diz que “as experiências cantadas pelo grupo impossibilitam uma audição distanciada, impassível, pois acredito que elas não dizem respeito somente às camadas de baixo, e sim a toda nossa sociedade.” (GARCIA, 2004, p. 171) A partir daí ele traça dois possíveis perfis que podem ou não se interessar pelas músicas do grupo.

O primeiro perfil é o de alguém que vive a realidade por eles narrada. A pessoa que “reconhece imediatamente nas letras a sua própria experiência não só dança a música como também pode se encantar com esses recursos, mesmo quando a apreciação emocional permanecer em primeiro plano.” (GARCIA, 2004, p. 171).

Já o segundo perfil, corresponde a alguém que não possui vivências como as expostas nas músicas.

Quem não se identifica com os temas cantados pelo Racionais, então, talvez se assuste escutando palavrões, gírias ou que “a fúria negra ressuscita outra vez”, após estatísticas comprovarem a exclusão social de negros e moradores de periferia no

Brasil (“Capítulo 4, versículo 3” , de Brown). A consequência é que esse ouvinte talvez se ofenda e interrompa a audição. Ou, ao contrário, talvez se solidarize com uma realidade diferente da sua. (GARCIA, 2004, p. 171).

Walter Garcia conclui que independente de qual grupo a pessoa provém, o Grupo será avaliado a partir dos pensamentos e posicionamentos dela em relação a mensagem transmitida na letra. De forma que a questão musical é por vezes ignorada em detrimento desta primeira.

Essas duas posturas [de se reconhecer ou não] inevitavelmente levarão a julgamentos de que o Racionais é ruim ou é bom como consequência da antipatia ou da simpatia despertadas não exatamente pela obra, mas pela mensagem que ela defende. De fato, é claro o propósito do Racionais de fazer da sua obra não só uma diversão mas também um instrumento de crítica e de ação. (GARCIA, 2004, p. 171).

Como vimos anteriormente, Mano Brown afirmava que a música dos Racionais era feita para a população periférica. Entretanto, em entrevista à TV Cultura (2007), Mano Brown compreende, embora não pareça apoiar, a escuta de pessoas de outras classes sociais como uma forma que encontram de entender, e conhecer melhor, o mundo em que vivem.

Então, ele [“playboy”] tem que se informar sobre o mundo que cerca ele para ele poder sobreviver. Então, o Racionais, o rap, até o rap americano, todas essas coisas dessa cultura, é um meio do cara se integrar ao mundo e saber o que a rapaziada está pensando. Porque os cara se vestem desse jeito, o que a gíria fala, qual é que é, “pá”. É normal? É normal desde que música é música, todo mundo... Você não vai por um selo “proibido playboy comprar CD”, entendeu? Mas já existiram outros movimentos que os playboys curtiam também e nem por isso eles nos beneficiaram em nada. (MANO BROWN, 2007).

Por esse trecho podemos entender que ele vê com certa indiferença a presença dos “playboys”, já que não espera que eles ajudem em qualquer luta travada por essa população que o Racionais representa. Ainda, em sua reticência, lembra-nos que essa presença de pessoas de outras classes sociais ou mesmo etnias, não é um fato inédito no mundo da música. “Rose (1994) fala sobre o tema, afirmando que qualquer manifestação musical liderada por negros, como o rock, o blues, o jazz e o rap, só se torna massivamente popular quando atinge as camadas brancas da sociedade.” (SANTOS, 2019, p. 22).

Além de um posicionamento político forte, o grupo exerceu, na década de 1990, uma participação política a ser considerada. Após o lançamento do primeiro álbum, ainda em 1992, o grupo participou de um projeto da Secretaria da Cultura, intitulado RAPensando a Educação⁷.

⁷ Tal projeto, criado em 1992 pela secretária de Cultura Marilena Chauí, voltou a funcionar em 2019. Desta vez o projeto ocorreu em CEUs da capital, onde se discutia o livro do Racionais “Sobrevivendo ao Inferno”, além de receber a visita de ilustres rappers, tais como os membros do Racionais, Negra Li, Eliane Dias e Rico Dalasam.

Nesse projeto os rappers convidados iam até as escolas públicas discutir com os estudantes questões como violência policial, racismo, miséria e o tráfico de drogas. Esse foi apenas o primeiro passo para que o grupo passasse a contribuir com movimentos sociais, participando de campanhas de solidariedade, como a campanha do Agasalho, além de organizar e aderir a passeatas.

Ainda, Mano Brown, em entrevista ao Roda Viva, tece um discurso a favor da educação pública. Uma vez que ele mesmo estudou apenas até a oitava série do ensino fundamental, por não ter se adaptado à escola, ele vê as estruturas dos CEUs⁸ de São Paulo como “um sonho”. Além disso, defende que todos tenham condições justas e igualitárias de acesso ao ensino superior, e, por isso, é um defensor de cotas raciais. Refletindo sobre o quão longe as pessoas poderiam chegar, diz que o que limita essa linha de chegada são as condições: “Quando você não tem condições, aí você se torna um problema. Entendeu? Então, a cota para negro é o mínimo.” (MANO BROWN, 2007).

Como destacado no capítulo anterior, muitas vezes as letras não caminhavam necessariamente de acordo com a lei. Em 1994, um dos seus shows, no Vale do Anhangabaú, “foi interrompido pela polícia militar e os integrantes foram detidos e levados ao 3º Distrito Policial” (TEPERMAN, 2015, p. 69), pois, segundos os PMs, “as letras das músicas do grupo ‘incitam a violência’”. Por vezes uma certa agitação do público, aliada a intervenções policiais, podiam inspirar respostas violentas, como aconteceu na Virada Cultural de 2007. Na ocasião houve um conflito entre parte do público e policiais, deixando algumas pessoas feridas, apesar do esforço do grupo em tentar acalmar os fãs. Seja por isso ou por qualquer outro motivo, os shows de rap escassearam na Virada Cultural a partir do ano seguinte e os Racionais só voltaram a aparecer no evento em 2013.

“A posição do Racionais com relação ao poder público, ou o Estado de direito, é carregada de ambiguidade.” (TEPERMAN, 2015, p. 70). Em muitas letras e falas do grupo podemos encontrar várias narrativas acerca de ladroagem, tráfico e uso de drogas, como em “Eu sou 157” e “Tô ouvindo alguém me chamar”.

Em entrevista ao programa Roda Viva, Mano Brown (2007) expõe muito sobre a sua visão com relação à criminalidade. Em certo momento pede que as pessoas chamem os

Disponível em: <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=27138>> Acesso em: 16 abr. 2021.

⁸ “Os Centros Educacionais Unificados, mais conhecidos como CEUs, são equipamentos educacionais implantados em São Paulo pela primeira vez em 2002 [...] com o objetivo de promover uma educação à população de maneira integral, democrática, emancipatória, humanizadora e com qualidade social.”
Fonte: <https://educacao.sme.prefeitura.sp.gov.br/centroseducacionaisunificados/>. Acesso em: 02 set. 2021.

traficantes de comerciantes, e ressalta que essas pessoas muitas vezes são parte da família ou dos amigos. Nesse momento, o rapper ainda reflete sobre as razões que levam um “comerciante” a ser preso e não um comerciante de bebidas, que inclusive não é visto com um estigma ou qualquer tipo de recriminação pelos olhos da Lei ou da sociedade, embora ambos levem à morte. Chega inclusive a dizer que essa questão de criminalização tem relação direta com a racialidade e classe de cada um dos “comerciantes”.

Já com relação a assaltantes, ele dirá que:

Eu chego a dizer que eu nem considero eles desonestos, né? Dentro da realidade das armas que eles têm para lutar, do que eles aprenderam como meio de sobrevivência, eles são honestos” e ainda acrescenta que “a nossa sociedade é criminosa. É omissa. Ela é cega quando quer, surda quando quer. Omissão é crime, né? (MANO BROWN, 2007).

Nesse momento ele ressalta as dificuldades encontradas pela população periférica. Como descreve, muitas vezes as crianças crescendo nessas regiões verão dois tipos de adulto: um envolvido com a criminalidade e prosperando de certa forma, enquanto que o segundo tipo, são os heróis, que “estão cada vez mais humilhados [...] ser herói não vale tanto à pena.” (MANO BROWN, 2007).

Ele ainda dirá na entrevista:

Eu sou criminoso sem ser. Ou sou. Entendeu? Talvez eu seja, realmente. Na verdade nós somos. Todo mundo aqui é criminoso. Quando a gente aceita o Brasil que a gente vive e a gente tira onda, vai tomar cerveja, comer pizza, fazer samba: nós somos todos criminosos. (MANO BROWN, 2007).

Como Mano Brown diz, ele não é considerado frente ao sistema judicial como um criminoso, mas para a sociedade ele pode ser visto como um. Algumas pessoas que ouvem suas músicas podem também interpretá-las como um ato violento, um tipo de criminalidade, ou mesmo uma forma de defender e compactuar com a mesma. Para Paula Miraglia (apud TEPERMAN, 2015, p. 72), a violência

entra e sai da vida de pessoas que não tem nenhum tipo de vínculo formal com a criminalidade organizada, às vezes com uma sutileza perversa, acionando praticamente todas as esferas da vida em comunidade a ponto de ser tomada como um grande pano de fundo para a própria existência.

Ao mesmo tempo, o rapper denuncia a ineficácia do sistema judiciário e penitenciário. O primeiro ele acusa de parcialidade, dizendo que “A lei não é pra todo mundo. Nunca vai ser

para todo mundo”. Enquanto que entende que o presidiário “É gente que estaria fazendo muito melhor para a sociedade na rua, lá dentro [na prisão] eles estão inutilizados. O sistema inutilizou eles.” (MANO BROWN, 2007).

Mas, apesar de uma impressão à primeira vista talvez contraditória, para Walter Garcia (2004, p. 171) os

Racionais tratam no fundo de um só tema: a violência que estrutura a nossa sociedade. O grupo canta a violência que estrutura as relações entre os familiares (quando há abandono, agressão física ou moral), os amigos (quando há traição), o homem e a mulher (quando há traição ou prostituição), o traficante e o viciado.

Num nível mais político o grupo

Também canta que a relação entre as classes sociais é sempre violenta: o tráfico e o crime (novamente), o racismo, a miséria, os baixos salários, a concentração de renda, a esmola, a publicidade, o alcoolismo, o jornalismo, o poder policial, a justiça, o sistema penitenciário, o governo existem por meio da violência. (GARCIA, 2004, p. 172).

O grupo elenca e articula todos esses acontecimentos diários, afirmando que são consequências do próprio sistema capitalista. E apesar de todos esses problemas sociais, o grupo “não canta com medo: canta com a cabeça levantada, como quem está pronto para revidar tudo” (GARCIA, 2004, p. 172).

Mas em suas músicas também podemos encontrar fontes de felicidade, orgulho e alento. Para Garcia (2004, p. 171), a paz, nas músicas do Racionais, é encontrada na diversão com os amigos, na lealdade, no dinheiro “honesto”, na liberdade, na religião, no encontro de uma identidade e no próprio fato de estar vivo, contrariando as estatísticas.

Em parte, pode-se entender o sucesso do grupo exatamente pelo fato de que eles tratam de assuntos comuns ao Brasil inteiro, narrando a realidade de toda uma camada social, que predomina em número e sente diariamente na pele os conflitos e discriminações. Para Teperman, o grupo tende a

fazer música reivindicando identidades de raça e de classe e convertendo “humilhação em orgulho”. Ao descrever a periferia “de forma positiva, como o espaço da igualdade e da solidariedade, firmadas na miséria e apesar da violência” ocorre não apenas uma enorme identificação entre pessoas de todo o Brasil quanto a criação de uma certa identidade. (2015, p. 68).

Para Garcia (2004, p. 174), “As canções do Racionais são basicamente narrativas.” É comum que suas canções tracem uma linha de pensamento, ou história, de forma linear, ou ainda entrelaçando narrativas e narradores.

Escolhi analisar neste trabalho a canção, de pouco mais de 11 minutos, “Tô Ouvindo Alguém Me Chamar” (ver anexo 1). Parte do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997, ela é um ótimo exemplo do entrelaçamento narrativo mencionado anteriormente. Além disso, a música em questão foi escolhida por sua alta taxa de visualizações. É possível encontrar facilmente sete versões diferentes da música no YouTube, que somam aproximadamente 30 milhões de visualizações. Embora apenas Mano Brown a cante, ela possui duas linhas narrativas. A primeira seria o próprio eu lírico em uma situação entre a vida e a morte, e a segunda seria ele narrando, de forma não linear, o que o fez chegar naquele momento.

A personagem sem nome que narra a história conta sobre sua inserção no crime após ter saído de casa. Ao conhecer Guina, um assaltante que tinha dinheiro, automóveis e mulheres interessadas nele, decide acompanhá-lo em seus assaltos, envolvendo-se em situações de latrocínio e uso de drogas. Em certo momento o Guina diz pra ele que “não sabia bem o que era o amor”. Tendo vindo de uma família muito pobre com um pai alcoólatra, Guina ingressou na criminalidade já muito cedo por falta de opção, embora fosse muito inteligente, buscando uma rápida e garantida ascensão financeira. Durante a música, o eu-lírico relata três crimes em que participou. Após o segundo, a personagem começa a ficar paranoica; ouvindo gritos e choros, não confiava mais em ninguém. Conta o quanto perdeu o contato com sua família após sair de casa para conquistar seu lugar, saída essa que foi motivo de decepção a todos, inclusive ao seu irmão que agora deveria estar se formando em direito, contrariando às expectativas. No último dos crimes narrados um colega de 16 anos é morto, fazendo com que ele decidisse que iria parar. O eu-lírico volta então às crises de paranoia, mas, dessa vez, acompanhado pela decepção de ouvir correndo o boato de que o Guina estaria preso após ter sido delatado por ele. Decide sair numa noite para ir tomar um ar e enquanto admirava a paisagem noturna e seus transeuntes, vê dois homens o seguindo. Poucos momentos depois ele está no chão, após receber pelo menos quatro tiros. Nesse momento ele promete que se saísse dali vivo iria mudar. Em seus últimos momentos, o eu-lírico ouve a voz de um homem o chamando, sente sede, mas ninguém na multidão vem ajudá-lo.

A letra, de forma geral, narra o quão fácil é tomar o caminho da criminalidade morando na periferia e o quão difícil torna-se sair dela; além do quanto nós somos o que os outros fazem de nós, ou a forma como a sociedade nos vê.

A batida é formada por quatro compassos quaternários que se repetem com algumas variações por toda a música. KL Jay a fez usando como base o início da música Charisma, de Tom Browne. No início podemos ouvir também um trecho da música "Do It To Me Now", da The Fatback Band, tocada como uma música de fundo no cenário trágico em que o eu-lírico se encontra, que é seguido por acordes no piano e notas longas (no que lembra um naipe de cordas), que sugerem uma ideia de suspense (ideia musical que volta durante alguns momentos de maior tensão na música).

Ainda adicionou ao sample o marcante som de um monitor cardíaco que ao fim chega a um som constante, indicando a morte. Além deste, o fundo é constituído por duas paisagens sonoras, uma representando os sons de um assalto (gritos, tiros, passos), e a outra os momentos finais do narrador: os sons de uma risada, um bebê chorando, uma ambulância e da respiração arfada do eu-lírico, abandonado na rua para morrer.

Garcia (2004, p. 175), cita a ideia de figurativização de Tatit, onde existe um “vínculo entre a fala e o canto; ela ocorre quando o desenho melódico está adequado à entoação das palavras e frases cantadas, isto é, quando o canto ‘adere com perfeição aos pontos de acentuação do texto’”. Para ele, isso é parte do motivo pelo qual as músicas do grupo são tão significativas e representam tão bem o que desejam apresentar.

Com relação aos aspectos musicais, Garcia (2004, p. 176) ainda dirá que

a melodia do rap se constrói apenas pelo ritmo, enquanto as notas musicais são substituídas pela sonoridade da letra (entoação, rimas, assonâncias, aliterações) e pelo timbre do rapper (o timbre sugere a altura da emissão de acordo com o fundo musical). Fundamentalmente, o jogo rítmico entre a voz e o acompanhamento é a garantia de que cantar rap não é o mesmo que declamar um poema sobre um fundo musical: o rap quer passar uma idéia sem deixar de envolver todo o corpo do ouvinte.

As letras, destacadas pela melodia natural, mas ainda assim regular (uma vez tende a se repetir entre diferentes performances), têm muitas vezes seus acentos coincidentes com os acentos musicais. É em parte isso que muitas vezes nos faz mexer-nos de um lado para o outro, ou marcar a batida com os pés ou cabeça ao ouvir um rap.

Entretanto, o rap do Racionais é uma música para dançar? Para Garcia (2004, p. 176),

Não que o embalo seja descartado, mas é evidente a intenção de dar maior ênfase às palavras, e isso só se intensificou desde o primeiro disco. Acrescente-se o fato de que, enquanto as letras são complexas, longas e detalhadas, o acompanhamento musical é concentrado e reiterativo, alterando-se mais pela supressão que pelo acréscimo de elementos.

De forma geral, podemos perceber com essa breve explanação o quanto os Racionais cresceram como indivíduos e artistas durante os anos, após os mais variados tipos de críticas que receberam. Passaram de um grupo de jovens adultos, em seus 18 anos, a grandes influenciadores após mais de 30 anos de carreira.

(inicialmente o grupo queria ‘ser intelectual, falar umas palavras difíceis’, com ‘medo de ser mal interpretado, medo da música ser vulgar’). Também a sintaxe popular é empregada contra o preconceito lingüístico e a favor da comunicação com a periferia. Com essa matéria-prima, os versos criam realidade e adquirem força crítica, extraindo daí a sua poesia. (GARCIA, 2007, p. 177).

Foi a partir dessa intenção de serem ouvidos e compreendidos que o grupo alcançou um sucesso absoluto por todo o Brasil, tocando as pessoas com suas músicas. Música essa que alcançou diversos ouvintes, de diferentes classes sociais, gostos e credos, por todo o país. O grupo tanto aborda a realidade de maneira crua e dura, quanto através do rico uso de figuras de linguagens variadas, o que cria um texto com múltiplas camadas de interpretação.

3 O GRUPO COSTA GOLD

O grupo Costa Gold teve como formação original três rappers paulistanos e um DJ paulista. Um dos rappers, que é constantemente indicado como responsável pela criação do grupo e de muitas das suas ideias, é o Predella.

Lucas Predella é um jovem, atualmente em seus 25 anos, oriundo do bairro da Pompeia, na Zona Oeste da capital paulista. Ao começar o grupo, Predella tinha apenas 17 anos, mas sua trilha no rap começou bem antes⁹. Aos dez anos ele frequentava eventos de Hip Hop na Zona Norte da Capital, onde teve contato desde cedo com Projota, Rashid, e alguns dos membros do atual Terceira Safra. A partir daí, Predella começou a fazer freestyles e gravações com colegas rappers, além de colaborar com a carreira de outros, por exemplo vendendo CDs do Emicida¹⁰.

Aos poucos, porém, Predella foi tomando um rumo diferente de seus colegas da Zona Norte, o que fez com que eles se distanciassem¹¹. Já em sua fase adolescente, o rapper monta o seu primeiro grupo de rap, o “Astucia Crew”, formado por ele e seus amigos da Pompeia¹². Em pouco tempo o grupo é dissolvido e Predella passa a frequentar a Batalha do Beco, no bairro da Vila Madalena, que tinha como organizadores os MCs Chayco e Adonai. Aos poucos, Predella torna-se próximo de ambos e convida Adonai a participar do grupo que ele estava pensando em criar. Adonai, a essa época estava em seus 20 anos e vinha da região do Butantã¹³.

Adonai conheceu Nog a partir de suas aparições na Batalha¹⁴, embora ele ainda fosse iniciante no rap. Adonai passou então a convidá-lo para ir ao estúdio onde ele e Predella gravavam, até que ele fosse oficialmente convidado para fazer parte do grupo¹⁵. Caio Nog vinha da região da Lapa e estava também em seus 20 anos na época

O último dos membros a entrar para o grupo foi o DJ Cidy, nascido em São Sebastião. Ele e Nog estudavam na mesma faculdade e o segundo, após vê-lo tocando e apresentá-lo ao grupo, convidou-o a entrar. Desde os 14 anos Cidy já se interessava pelo papel de DJ e a partir

⁹ COSTA GOLD, 2015b.

¹⁰ PREDELLA, 2021.

¹¹ COSTA GOLD, 2015b.

¹² PREDELLA, 2021.

¹³ COSTA GOLD, 2014.

¹⁴ Batalhas de rima, ou de freestyle, são competições onde os rappers improvisam a fim de vencer seu oponente. Geralmente elas são divididas por rounds curtos e cabe ao público fazer o máximo de barulho para o rapper que merece a vitória, competindo ao júri decidir quando estiver muito acirrado. São destacadas por Teperman (2015) as batalhas da Santa Cruz e a Rinha de MCs, mas fora de São Paulo encontramos muitas outras, inclusive para intitular os campeões regionais e nacionais.

¹⁵ NOG, 2017b.

daí foi comprando seu equipamento, para iniciar sua carreira como DJ tocando em festas, geralmente de forma gratuita.¹⁶

Apesar de Predella já ser conhecido no meio, o grupo não tinha a mesma credibilidade¹⁷. Segundo Nog (2021), as batalhas não tinham tanto reconhecimento nessa época, de forma que decidiram largar as batalhas e ir atrás de novos cenários. Muitas vezes iam até shows de outros rappers para um momento com o microfone, a fim de realizarem seus freestyles.¹⁸ O Cidy também conseguia com que seus colegas se apresentassem nos eventos em que era convidado.¹⁹

Como o grupo tinha muitas músicas, logo começaram a gravar seus CDs e vendê-los, a princípio de mão em mão, por cinco reais cada. Nessa época também investiram na criação de um canal do YouTube e uma página no Facebook²⁰.

Logo nesse início de carreira, em 2012, o grupo já ingressou no Damassaclan²¹, descrito por eles mesmos como “uma união entre alguns rappers da nova escola²², alguns dizem que DMC significa Disciplina, Música e Caráter. Antigamente era só Haikaiss e Astucia Crew. Hoje envolve ZRM, Costa Gold, Tubaina, Doncensao, James Ventura, Audioclan, Familia Madá, entre outros.”²³ O grupo ainda faz parte do Damassaclan, que se reúne mensalmente (NOG, 2017a).

Alguns anos depois, em 2014, Adonai saiu do grupo. Segundo os demais membros (COSTA GOLD 2015b), sua saída foi pacífica e consensual. Em entrevista (Prado, 2020), Adonai deixa claro que “eu culpo mais os moleque do Costa pela minha saída, mas eu não tenho nada contra os caras [...] os caras falaram inverdades, falaram coisas de mim nas minhas costas, e eu não tive a oportunidade nem de contestar essa fita”. Justifica sua saída também pelo fato de o grupo decidir não pagar pelos *royalties*.

Dentre as influências do grupo, eles mesmos (PREDELLA, 2016) destacam a música brasileira de forma geral, o rap brasileiro e o rap americano. Apontam como seus favoritos nomes como Notorious BIG, Mano Brown, Criolo e Eminem, que segundo Nog (2021) é um “cara branco respeitado no meio”.

¹⁶ DJ CIDY, 2018.

¹⁷ PREDELLA, 2016.

¹⁸ NOG E PREDELLA, 2021.

¹⁹ DJ CIDY, 2018.

²⁰ PREDELLA, 2016.

²¹ COSTA GOLD, 2015a.

²² A nova escola, como já apresentado em Teperman (2015, p. 73), representa os rappers do final dos anos 2000, que “teriam sucesso na criação de novos sistemas de gestão do rap como *negócio*”.

²³ Fonte: <https://www.facebook.com/MafiaDamassaClan/posts/1099030880133563/>. Acesso: 05 mai. 2021.

Seu primeiro CD lançado foi o Plow, em 2012, com apenas cinco faixas, dentre elas Ms. Finesse. Esse foi o disco que os lançou no mercado. Em seguida viria a Trilogia Ciclo Vicioso, onde cada álbum representaria uma fase dentre as transformações deles (COSTA GOLD, 2015a).

O primeiro álbum da trilogia foi o Efeito Dominó, lançado em 2013, e representava a imaturidade deles ao encontrar diversos problemas. Neste álbum encontramos Senhorita Mete o Loco e Efeito Dominó, além de seu primeiro videoclipe caseiro sob a canção Alquimia Marginal.

O segundo álbum da trilogia foi lançado em 2014 e intitulado Epifania. Essa fase representaria para o grupo (COSTA GOLD, 2015a) a “sacada” que tiveram para reconhecer e lidar com os problemas, após um surto de lucidez. O disco conta com 12 faixas, e dentre elas os hits Nós Por Nós e O Prazer Foi Meu.

Para finalizar a trilogia temos então o disco Posfácio, que encerra a participação de Adonai no grupo. Esse CD pretendia representar o resultado da trilogia: a chegada da maturidade e a atitude que terão a partir deste amadurecimento. Em Posfácio, temos a canção homônima, Alameda Weed, NegoTuSabe?, e a primeira versão de N.A.D.A.B.O.M e TheCypherDeffect, que conta atualmente com 84 milhões de visualizações no YouTube. Esse seria o maior disco deles, contando com 17 faixas no total.

Com o fim da trilogia, o grupo (COSTA GOLD, 2015a) havia decidido esperar um pouco para lançar o próximo álbum, mas com a saída de Adonai foram forçados a antecipar o lançamento a fim de mostrar o perfil do grupo após e apesar de sua partida.

Foi então que lançaram o 155, o disco que realmente alavancou suas carreiras. Esse disco define para eles “o que acreditam” após aquele grande amadurecimento. O título vem do fato de quererem “roubar a atenção do público” (COSTA GOLD, 2015a). Nele encontramos as faixas Anjos e Demônios, Vago, 155, A História de João Gatilho e Das Arábias, este último, mesmo sem videoclipe, com 50 milhões de visualizações no YouTube.

O disco 300 ou .300 foi lançado no fim de 2017 com um total de 12 músicas. O título foi inspirado na história da guerra entre persas e gregos. Como os demais, esse álbum conta com a parceria de outros rappers como Matuê, Cyntia Luz, Froid e Menestrel. Feeling, Copo Roxo, Grimme, Crônicas, Sexy Lady e Pá Pá Pá Pá, são algumas das músicas.

Em seguida, o grupo lança dois álbuns em parceria com o grupo Cacife Clandestino. Essa parceria, criada de forma espontânea e rápida, ficaria conhecida como Cacife Gold. Dentre as músicas podemos destacar Mãos ao alto e Supreme e Bape.

E, finalmente, o último álbum lançado até o momento foi AUGÉ, lançado entre 2020 e 2021, com 13 faixas ao todo. Neste álbum podemos destacar as músicas The Cypher Deffect 2, N.A.D.A.B.O.M parte 3, Ciclone, UAU! e 4:25.

Em entrevista (COSTA GOLD, 2014), Léo Casa 1 pergunta a opinião do grupo sobre a seguinte afirmação: “O rap tá tomando umas proporções maiores, né? Tá ficando pop. Assim, tem uns grupos pops, tem uma galera fazendo um sonzinho bem comercial mesmo, com... só que com base no rap, né? Querendo rimar”. O grupo responde que essa é justamente a sua proposta. Ainda reiteram que a música do Costa Gold é muito acessível e comercial, afirmando que é possível, além de ser consequência, fazer dinheiro com “rap decente” e mandando a mensagem certa. Adonai ainda diz que o mercado tem se adaptado para o rap e que é possível fazer uma música para se dançar sem perder a essência. E Predella conclui dizendo que

o rap precisava disso há muito tempo, cara. Esses caras... eles sempre quiseram isso: ter uma condição no bagulho sem perder a essência, sem abrir as pernas, tá ligado? Fazer o bagulho e não ter que pôr a calça apertada pra ganhar o dinheiro da mídia. Dar o papo reto, conscientizar a molecada mais nova, tá ligado? E mano, fazer o din com isso.

Algo que alegam (COSTA GOLD, 2015b) acerca do conteúdo de suas músicas são os ataques e “zoações” realizados contra outros rappers, seja por apresentarem ideologias diferentes, virem de diferentes regiões do país, conflitos pessoais e etc. Nog (2017a) ainda diz que “[n]as últimas do Costa [álbum 300], usamos os ‘ataques’ que sofremos de outros MCs gratuitamente para compor e quase fizemos um álbum inteiro”. Justifica essa necessidade de retrucar tanto como pelo interesse de criar uma oposição, quanto pelo dever de defender sua própria imagem. É muito comum na cena de rap atual existir uma disputa entre rappers, seja por diferenças de estilo, região, pensamento, perfil ou situações mais pessoais, expressas diretamente em suas músicas.

Contam também, em outra entrevista (COSTA GOLD, 2015a), sobre a multiplicidade de formatos (storytelling, por exemplo) e teores (mais sérios ou não) de compor suas músicas. Fazem apenas questão de manter a autenticidade e realidade das narrativas, permanecendo fiéis à forma como eles vivem (COSTA GOLD, 2015b). Ainda dizem que buscam renovar suas músicas a cada ano (PREDELLA, 2016).

Em 2017, quando perguntaram ao Nog (2017a) se havia uma forma correta de se fazer rap, o rapper respondeu “Claro que não. O jeito certo é aquele que dá o retorno que você quer. Tem muito MC que dá ideia pra gente de 12 anos, tem MC que acha que é padre e só dá ideia certa”. Alguns anos depois, em 2021, Predela e Nog, disseram que existem certas demandas

esperadas de todos os rappers. Para eles, é essencial que os jovens rappers, independentemente de sua vertente, estudem e respeitem a velha escola²⁴, responsável pela inserção do rap em São Paulo. Além disso, é esperado destes uma boa conduta e a inclusão e valorização da cultura hip hop como um todo.

De forma geral, o grupo desde o seu início até os dias atuais mantém uma linha temática similar. Dentre os assuntos mais abordados estão: o uso, venda ou tráfico de drogas, as mulheres (em geral apresentadas de forma objetificada e sexualizada), bebidas, conteúdo sexual e sua autoafirmação. Esta pode ser com relação ao talento do grupo (como no trecho a seguir “Predella sabe fazer rap?/Sim, sei! Ô se eu sei!/Eu só preciso de um mic/E as batidas do DJ Cidy!” da canção “Nego tu sabe?”), à própria masculinidade, virilidade e coragem, além de, mais tarde, tornar-se também uma afirmação de defesa contra os insultos de outros rappers (Como em SulTáVivo, onde se defendem da crítica contra Baco Exu do Blues na canção Sulicídio, dizendo “Pega babaca que a diferença é única, é/Eu tenho quatro discos, mil hits/E você não tem nem quatro músicas/Vocês tão querendo ibope com meu bonde”). Com o tempo também vem a temática da ostentação, representada pela “posse” de muitos dos temas já citados e outros novos, como carros, dinheiro e joias. Algo que também aparece em algumas de suas músicas, mas de forma bem mais reduzida (em Ciclone e Crônica, por exemplo), são comentários políticos, em crítica ao governo, à polícia e alguns políticos específicos.

Em geral as músicas do grupo têm um tamanho relativamente curto, variando entre 3 e 6 minutos. Usam principalmente o canto falado, mas também fazem uso de voz cantada em algumas músicas e trechos específicos, como é comum em raps na última década. É possível perceber também algumas mixagens da própria voz dos cantores em alguns momentos.

Escolhi para analisar neste trabalho a música UAU!²⁵ que, apesar de ter sido lançada em agosto de 2020 já conta com mais de 24 milhões de visualizações no YouTube e encontra-se no top 2 de músicas populares do grupo na plataforma de streaming Spotify, com mais de 20 milhões de reproduções.

A música Uau!, de cerca de 3 minutos, é composta por um refrão, cantado pelo Nog, que inicia a música e é então repetido mais duas vezes, e duas seções de flow²⁶ que intercalam os refrões. A primeira dessas seções de flow é interpretada pelo Nog. Nessa seção, o rapper aborda de forma fluida questões como a própria virilidade, o quão cansativo é o trabalho de um

²⁴ A velha escola, como definido por Teperman (2015), é composta por rappers do fim do século XX.

²⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u0JXO5oZsyQ&ab_channel=TvCostaGold. Acesso em: 24 mai. 2021.

²⁶ Flow ou levada é a forma com que o rapper canta seu texto encaixando-o no beat. Também usa-se esse termo para descrever os momentos em que os rappers trazem seu texto fora do refrão.

rapper, mas também como isso traz uma boa remuneração consigo. Conclui seu flow falando que as crianças sentem admiração por ele e reitera um pouco mais de sua identidade, desprezando coisas que o fazem mal (inveja, x9) e enaltecendo coisas que o fortalecem (o gueto, a CB - uma moto).

O segundo flow é feito pelo Predella após a primeira repetição do refrão. Em seu flow ele inicia com temas sexuais e logo parte para afirmar sua identidade (como uma pessoa excepcional) em oposição ao perreco (pessoa mentirosa ou briguenta). Logo ele começa um speed flow (quando um rapper rima em alta velocidade mostrando sua virtuosidade) onde discorre sobre seu consumo de álcool e volta aos temas sexuais. Um pouco depois ele insulta, sem apontar nomes, um rapper que usaria rimas não autênticas e com baixa qualidade. Predella, que já havia dito que odiava a política, fala sobre a falta de moradia de algumas pessoas enquanto o presidente (Bolsonaro) está doente e negligenciando a população. E nesse momento ele encerra seu speed flow para ressaltar mais uma vez seu efeito sob as mulheres, elogiar seu bairro de origem (Vila Pompeia) e o momento em que a maconha “bate” (faz efeito).

Vem então a segunda repetição do refrão que encerra a música. O refrão versa sobre o eu-lírico se olhando no espelho e se admirando com a própria aparência, dentro do padrão de beleza citado, de forma que quem o largou agora se arrepende. Ainda vai elogiar o beat da música e uma mulher, com ideias de sexualização, e finaliza com uma referência à dança.

O beat, ou seja, a batida que serve de base para os versos, foi criada de forma muito rica pelo André Nine. Dentro da base contínua encontramos sons eletrônicos, junto com a mixagem do som de um instrumento de percussão, que lembra um tamborim, e um suspiro no fim de cada repetição. Durante a música encontramos vários sons literais relacionados ao que está sendo dito na música, como o som de uma faca ao dizer “cabelin na régua”, o som de um sabre de luz ao dizer “mestre Yoda”, sons de copos ao falar de whisky, sons de palma em toda repetição dessa palavra, entre outros. As vozes também sofrem pequenas alterações, principalmente para explorar o stereo (sensação de direita e esquerda no som), além de criar uma faixa sonora duplicando a voz durante o flow e trazer algumas onomatopeias vocais, que surgem em momentos específicos como em resposta ao flow. Também, é relevante ressaltar que os bumbos que aparecem na música são espelhados no clipe através de uma vibração da imagem.

O clipe traz muitos elementos do break por toda a música. Os dez dançarinos aparecem desde o começo até o final da música, de forma que o holofote alterna entre sua coreografia, o flow dos rappers e a interação entre ambos.

No programa Manos e Minas, da TV Cultura, os rappers do grupo contaram que recebem críticas tanto positivas quanto negativas, de forma que todas devem ser ouvidas e “absorvidas na medida certa”.

Em outra ocasião, Nog (2017b) ainda diz que quando faz as músicas “com o coração” e chegam críticas isso o afeta muito, principalmente em dias em que está mais vulnerável. Chegou já a entrar em contato com esses “haters de internet” e, no ato, a pessoa se contradizia e retificava sua fala. Conclui dizendo que as pessoas tendem a ser muito mais violentas na internet do que seriam pessoalmente, não medindo as consequências de suas falas. Expressa ainda que quando você se torna famoso, “Muita gente [fica] te olhando e imaginando muita coisa sobre você, menos o que você é. [...] essa geração é desbocada. Acha que é invisível, fala qualquer merda na internet pra ganhar likes.” (NOG, 2017a).

Uma das perguntas feitas no Manos e Minas (COSTA GOLD, 2015a) foi se o grupo recebe críticas por fazerem rap mas não serem oriundos da “quebrada”, ao qual o grupo respondeu que eles são de origem humilde apesar de não serem da periferia. Segundo eles, muitos rappers de periferia os incentivaram e aceitaram seu trabalho, e esse acolhimento serviu como uma anuência para eles.

Nog (COSTA GOLD, 2015a) ainda complementou que ouviu músicas pela ideia do rapper, pelo som, pela forma que ele fala, pelas influências da pessoa e seu raciocínio, mas nunca pelo lugar de onde ele veio. Apesar disso, ressalta que sente muito respeito pelo pessoal da periferia, que transformou o rap no que ele é hoje.

Um dos temas constantemente abordados em suas músicas são as drogas. Quanto a isso, o grupo admite abertamente que fazem uso de maconha e algumas outras coisas (COSTA GOLD, 2015b). Predella (2021) já inclusive relatou que foi dependente químico ainda na adolescência e durante essa fase teve que largar a escola e ficar um ano recluso em casa e em clínicas de reabilitação. O lançamento do Costa Gold ocorreu logo depois dessa fase, quando o rapper tinha apenas 17 anos.

Quando insinuaram que o grupo poderia fazer apologia ao uso de drogas, em especial entre os mais jovens, Predella (2016) disse que ele provavelmente os influencia, entretanto é responsabilidade dos pais orientar seus filhos. Segundo ele, a música do Costa Gold é feita para maiores de 18 anos, e cada pessoa deve ouvir, compreender e retirar da música o que é bom para si.

Em entrevista (COSTA GOLD, 2015b), Léo Casa 1 pergunta ao grupo se já sofreram preconceito por serem brancos. Ao que Predella prontamente responde que é o que mais sofrem

no meio. Diz ainda que isso está mais “aflorado” do que nunca, uma vez que antes de fazerem sucesso esse não era um dado relevante, mas após o mesmo eles são altamente criticados. Ainda dirá que o público do rap é hipócrita por ora odiarem e ora amarem seus ídolos.

Nesta mesma ocasião, Nog afirmou que no Brasil o tema preconceito é muito delicado por ser velado, o que levaria as pessoas a não compreenderem realmente suas dimensões. Diz que muitos Rappers jogam as ideias de racialidade de forma “leviana”, o que força essa ideia no público de rap, de maneira direta ou indireta. O rapper nesse sentido teria muito poder, e, como para ele um dos sentidos do rap é união, é preciso ter cuidado ao falar, uma vez que o problema vai muito além do que eles desenham (sendo a desigualdade social um desses problemas, por exemplo). Continua afirmando que as pessoas tratam o que cada um pode ou não fazer de forma banal, embora seja um problema muito mais sério. E conclui dizendo que existem pessoas brancas e pretas na favela, mas alguns ainda insistem em criar uma diferença.

Apesar destas falas, o grupo ainda aponta que sabem lidar bem com o preconceito, uma vez que sabem quem são e o que fazem. Ainda imaginam que a sua música é feita por um motivo maior, o que faria com que superassem essa barreira.

Dois anos depois, a pergunta é refeita ao Nog (2017a): “Há uma crítica sobre o Costa Gold fazer um ‘rap branco’, sem mensagem. Concorda que isso existe? O que você pode falar sobre isso?”. E dessa vez Nog responde o seguinte:

Eu concordo em partes. Vivemos numa sociedade preconceituosa classicamente falando. Há um preconceito sim e ele é velado, mas esse bagulho é uma das maiores palhaçadas que já ouvi, porque, sim o rap é de origem negra, e se a história do mundo fosse ao contrário eu não teria tanto orgulho de ter feito uma união como a que fiz. Música não tem cor, tem o áudio. Se as pessoas sabem quem eu sou, não é porque sou branco e sim porque meu som é bom e isso é fazer rap. Essa “segregação” é um preconceito inverso. Você não pode querer julgar uma pessoa porque seus antepassados sofreram, eu não tenho nada a ver com isso. Isso é tosco. Sempre soubemos que temos que representar muito mais por ter origens diferentes que a maioria do rap.

Atualmente o grupo conta com um site²⁷, que contém uma pequena seção de vendas e informações escassas. Como já foi dito, o grupo criou uma página no Facebook e YouTube logo no início de suas atividades. A página do YouTube²⁸ permanece a mesma e possui mais

²⁷ Disponível em: <https://costagold.com/>. Acesso em: 23 mai. 2021.

²⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC6uSZ3kHv-95dk4GhO_WViA. Acesso em: 23 mai. 2021.

de 3 milhões de inscritos. A página do Facebook²⁹, também alimentada periodicamente, dispõe de mais de 1 milhão de seguidores. Ademais, o grupo possui atualmente uma página recente no Instagram³⁰, atualizada com frequência, que conta com 700 mil seguidores.

²⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/laCostaGold>. Acesso em: 23 mai. 2021.

³⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/costagold/?hl=pt-br>. Acesso em: 23 mai. 2021.

4 HIBRIDISMO CULTURAL

Neste capítulo exponho o referencial teórico que fundamentará a análise proposta. As ideias sobre hibridismo cultural são de dois autores: Peter Burke (2010) e Maria Elisa Cevalco (2006).

Início introduzindo o conceito de hibridismo cultural. Em seguida faço uma pequena listagem das diferentes maneiras em que ele pode aparecer e sob quais nomenclaturas, além de dar alguns exemplos. Por fim discorro sobre os possíveis resultados para as hibridizações no longo prazo.

4.1 Aproximando-me do que constitui o hibridismo cultural

Peter Burke (2010, p. 10) afirma que “[n]ão existe uma fronteira cultural nítida ou firme entre grupos, e sim, pelo contrário, um *continuum* cultural.”

O hibridismo, longe de ser exclusivo de nosso momento da globalização, se dá sempre que diferentes civilizações entram em conflito, em combinação ou em síntese. Para Cevalco (2006, p. 133), “o trânsito entre culturas, tão celebrado em nossos tempos ditos pós-modernos, é um aspecto quase inescapável da produção cultural — e, por esse ângulo, falar em culturas híbridas é redundante e banal.”

Entretanto, estamos num período em que tais encontros culturais tendem a ser mais frequentes do que nunca e, para Cevalco (2006, p. 137), a globalização é um dos fenômenos que permitirá o surgimento da diversidade, do pluralismo e da diferença. Mais do que isso, tais possibilidades estariam dando uma chance aos grupos periféricos e abandonados pela história. Durante a história encontramos facilmente grupos ou populações inteiras que tiveram suas culturas ou tradições destruídas ou minimizadas. Entretanto, atualmente, através dos mecanismos da globalização e uma sociedade um pouco mais aberta à diferença, podemos ver a reconstrução ou o ressurgimento destas tradições outrora devastadas. Além disso, os encontros destas culturas ressurgentes com culturas que não passaram por esse processo são benéficos em geral, e possibilitam a criação de novas manifestações. Para Burke (2010, p. 17), toda inovação não passa de uma adaptação e todos esses encontros culturais proporcionam respostas criativas a problemas existentes.

O hibridismo cultural tem sido uma importante ferramenta para a análise de diversos aspectos da vida em sociedade, como as artes, a culinária, as religiões, as filosofias e os idiomas. Mas também é possível observarmos esse fenômeno em níveis mais individuais.

Burke menciona que pode haver “indivíduos híbridos”, “quer os que já nasceram nesta situação por suas mães e pais serem originários de culturas diferentes, quer os que se viram nela mais tarde, de bom grado ou não, por terem sido, por exemplo, convertidos ou capturados” (2010, p. 36).

4.2 Diferentes nomeações do hibridismo cultural

Burke (2010) também se dedica a nomear as diferentes terminologias usadas para se referir à hibridização cultural. A primeira delas seria a imitação, onde artistas e escritores, por exemplo, imitavam os estrangeiros, causando emulações, num sentido positivo, ou “macaqueações”, num ponto de vista negativo.

Já a apropriação ou espoliação, tomado por vezes como plágio se ocorrido no Ocidente, para Basil de Cesara (apud BURKE, 2010, p. 42) trata-se de uma conduta onde as personagens “nem abordam igualmente todas as flores, nem tentam carregar por inteiro aquelas que escolhem, mas pegam aquilo que é adequado ao seu trabalho e deixam o resto intocado”. Para Edward Said (apud BURKE, p. 44), “A história de todas as culturas é a história do empréstimo cultural.” Nesse caso, seria difícil denominarmos possuidores de uma cultura ou culturas originais, uma vez que ela está sempre sendo modificada. Inicialmente a ideia destas trocas foi vista como algo ruim, como se um grupo tomasse emprestado algo que já tivesse na primeira cultura. Entretanto, mais tarde, no século XX, isso ganha um significado positivo, como se apenas através do empréstimo houvesse criação cultural.

Na aculturação ou assimilação cultural uma cultura subordinada adotaria características da cultura dominante (BURKE, 2010, p. 44), enquanto na transculturação haveria uma mão dupla de trocas entre a cultura dominante e a cultura subordinada.

Em Cevasco também há referência a algo que lembra bem o conceito de aculturação. Entretanto, tendo a globalização como forma de difusão das diferenças, as ideias de imposição cultural teriam caído por terra, segundo Canclini (apud CEVASCO, 2006, p. 135), uma vez que

a densa rede de decisões culturais e econômicas leva a assimetrias entre os produtores e os consumidores e entre os diversos públicos. Mas essas desigualdades não são quase nunca impostas de cima para baixo como pretendem os que estabelecem oposições maniqueístas entre classes dominantes e dominadas, ou entre países do centro e da periferia.

É importante salientar também que Canclini escreveu o trecho acima em um período anterior à digitalização do consumo cultural. Atualmente, para discutirmos o consumo de

música, é necessário considerarmos a presença e o funcionamento das plataformas de streamings, que muitas vezes dão uma ilusão de um consumo “infinito”, mas que acaba por limitar essa possibilidade a partir da própria programação do aplicativo. Em outras palavras, manteria a imposição cultural se não considerarmos as teorias de recepção, nas quais o consumidor não teria apenas uma escuta passiva.

Já a acomodação refere-se a adaptar o conteúdo ou a obra para a plateia (BURKE, 2010). Esse termo foi muito utilizado para práticas religiosas em momento de conversão, especialmente quando a forma como ela aconteceu deu a impressão de que não havia ocorrido uma troca, mas uma complementação. O termo também tem sido empregado para analisar o diálogo entre dois sistemas intelectuais, o da elite e o popular, por exemplo. Além disso, é frequentemente empregado em análises de etnicidade já que expressa consciência da multiplicidade e da fluidez da identidade, fazendo com que ela possa ser modificada, ou pelo menos apresentada de distintos modos em diferentes situações.

Em Burke, temos o processo de fusão (também chamado de mistura) onde ocorre uma fusão harmoniosa; enquanto, em total oposição, o sincretismo é designado quando os pesquisadores buscam deplorar tentativas de união de duas religiões.

Já o termo hibridização em si se referiria a variedade de linguagens num mesmo texto, ou contos folclóricos adaptados a seus diferentes ambientes culturais.

A criouliização, por fim, se refere a uma interação que usa “como base suas afinidades ou congruências. Duas línguas em contato se modificam e ficam mais parecidas assim ‘convergem’ e criam uma terceira, que frequentemente adota a maior parte de seu vocabulário de uma das línguas originais e sua estrutura ou sintaxe da outra.” (BURKE, 2010, p. 61).

Entretanto, dentro de cada uma dessas diferentes formas de convergências, existem problemas a serem encarados.

No caso da "apropriação", por exemplo, o grande problema é descobrir a lógica da escolha, o fundamento lógico, consciente ou inconsciente, para a seleção de alguns itens e a rejeição de outros. No caso do sincretismo, além da lógica da escolha, o que precisa ser investigado em especial é até que ponto os diferentes elementos são fundidos (como quem já usou um mixer de cozinha sabe, há graus de fusão). Quanto ao hibridismo, é um termo escorregadio, ambíguo, ao mesmo tempo literal e metafórico, descritivo e explicativo. (BURKE, 2010, p. 54-55)

A tradução cultural também apresenta lados positivos e negativos. Traduções ocorrem quando, por exemplo, ao pesquisar ou explorar outra cultura tentamos traçar paralelos com o objeto analisado, a fim de encontrar semelhanças e compará-lo com o conhecido. Acomodações religiosas, feitas pelos jesuítas por exemplo, são um tipo de tradução. Esse termo

pode ser adotado como positivo ao contrastar com termos como “mal entendido ou tradução incorreta”, caso também difícil de avaliar. Além disso,

Só porque muitas tentativas de tradução cultural foram feitas não quer dizer que os elementos da cultura sejam plenamente traduzíveis. De fato, pensando na possível direção da pesquisa futura poderia ser frutífero que os scholars prestassem mais atenção àquilo que em uma dada cultura mais resiste à tradução, e ao que se perde no processo de tradução de uma cultura para outra. (BURKE, 2010, p. 60).

Para Burke (2010, p. 65), uma

razão para se manter um rico vocabulário neste domínio é que a variedade de situações, contextos e locais nos quais ocorrem encontros culturais torna necessário um vocabulário apropriado para sua análise, distinguindo entre encontros de iguais e de desiguais, por exemplo, entre tradições de apropriação e resistência, e entre locais de encontro, da metrópole à fronteira.

Nem sempre, porém, os processos ocorrem da mesma forma pelo mundo todo. Em certas ocasiões a nova cultura pode ser forçada enquanto em outro local a mesma pode ser introduzida através de acomodações. Em outras situações as pessoas que forçariam sua cultura podem acabar se apropriando de coisas encontradas no novo território (BURKE, 2010, p. 68).

Alguns lugares do mundo, dentre eles o Brasil, tem o que Burke (2010, p. 68) chamaria de “tradição de apropriação”. Já, outros lugares e povos teriam a tendência de incorporar elementos estrangeiros em sua cultura, como a cultura hindu. Junto a estes, as metrópoles e as fronteiras podem também ser consideradas locais favoráveis a trocas culturais. Este cenário é chamado por Burke (2010, p. 70) de “Zona de comércio”, onde dois grupos (de diferentes origens) se encontram, interagem e realizam trocas, muitas vezes atribuindo valores e até simbologias diferentes para cada “item”. A partir destas trocas que ocorrem em torno da metrópole frequentemente são criadas novas culturas.

Não fica claro se, ao se referir a pessoas “de diferentes origens”, Burke estaria se referindo a pessoas de culturas diferentes ou regiões diferentes, mas acredito que podemos usar para ambos e mais alguns, como contextos sociais e identidades. Entretanto, ele ressalta que, embora os pesquisadores falem muito sobre o hibridismo entre culturas, pouco se fala do mesmo entre classes. Diz que eles têm “muito pouco a dizer sobre interações entre a classe média e a classe trabalhadora, quer estas interações tomassem a forma de imitação quer de rejeição.” (BURKE, 2010, p. 74).

4.3 Reações aos encontros culturais

Partindo então do pressuposto de que a troca decorre da interação, precisamos analisar quais são as possíveis reações a esse cenário. Burke então nos listará quatro possibilidades ou estratégias.

A primeira delas é a de aceitação. “Em termos mais gerais, a história da cultura do mundo nos séculos XIX e XX poderia ser escrita em termos de 'ocidentalização'.” (BURKE, 2010, p. 77-78) E com isso Burke se refere a uma tendência de o mundo todo abraçar (de forma imposta ou não) a cultura europeia, e mais tarde a estadunidense. Entretanto, ele (2010, p. 79) reitera que o pressuposto de que a “troca cultural é sempre um reflexo de tolerância e mente aberta” é algo que deve ser questionado.

A segunda é a estratégia de resistência, onde a fronteira é defendida a todo custo. Muitas vezes as culturas se definem por oposição a outras, o que faz com que as pessoas busquem ao máximo negar qualquer envolvimento ou semelhança. E da mesma forma como algumas culturas são amplamente receptivas, outras são igualmente resistentes. Num passo ainda mais radical, a segregação pode se tornar uma purificação cultural ou étnica.

A terceira possibilidade é a de segregação. “Neste caso, a linha divisória é traçada não entre ela mesma e a outra, mas no interior da cultura doméstica, desistindo da ideia de defender o território inteiro e se concentrando em manter parte dele livre de contaminação por influências estrangeiras.” (BURKE, 2010, p. 88) A segregação também pode levar a algo chamado de “vida dupla” quando uma comunidade em distintos momentos segue seus costumes originais (em momentos de lazer) e em outros momentos segue a cultura estrangeira (em geral em cumprimento aos costumes de seus trabalhos).

Com o tempo, a prática de segregação torna-se a quarta e última possibilidade: a adaptação. Na adaptação, os artefatos trocados ou impostos são incorporados à tradição local. Em outras palavras, “A adaptação cultural pode ser analisada como um movimento duplo de des-contextualização e re-contextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma a que se encaixe em seu novo ambiente.” (BURKE, 2010, p. 91) Dentro da adaptação também pode ocorrer o processo de circularidade, onde um item que foi incorporado a outra cultura volta, com alterações, ao local inicial. Também é possível destacar que esse processo não ocorre por si só; para que se realize precisamos dos tradutores, pessoas responsáveis pela tradução e incorporação.

Ainda, para interpretarmos os fenômenos de hibridização atuais, seja qual for, podemos usar a hermenêutica negativa, “cujo trabalho é o da desmistificação ou destruição das ilusões que envolvem nossas tentativas de fazer sentido da experiência”, ou a positiva, “que abre acesso a uma restauração do significado”(CEVASCO, 2006, p. 135). Isso nos mostra que por mais

imparcial que o pesquisador procure ser, ainda assim é impossível alcançar uma neutralidade absoluta.

4.4 Nenhuma cultura é uma ilha

Além de compreender como se dão os encontros culturais é importante verificarmos o que ocorre com as culturas híbridas ao pensarmos a longo prazo. Burke deixa explícito que nenhuma cultura é uma ilha, ou seja, a longo prazo nenhuma cultura permanece intacta, e mesmo a segregação só pode durar por um período curto. “Por conseguinte, as tradições são como áreas de construção, sempre sendo construídas e reconstruídas, quer os indivíduos e os grupos que fazem parte destas tradições se deem ou não conta disto.” (BURKE, 2010, p. 102) Algumas culturas podem ter sofrido hibridizações mais intensas enquanto outras sofreram menos, entretanto todas podem ser consideradas híbridas. Ainda recentemente um fenômeno comum que tem ocorrido é o “renascimento étnico”, em que culturas, oprimidas pelo imperialismo, colonialismo e a escravidão, têm buscado reaparecer, já com alterações agregadas, como o hip hop nos anos 1970, por exemplo.

As mudanças concatenadas que hoje descrevemos como "globalização" são principalmente tecnológicas e econômicas. A tecnologia, especialmente a tecnologia de comunicação, hoje se altera com tanta rapidez que a maioria de nós fica tonta. As instituições ficam para trás a despeito da necessidade de serem adaptadas ao mundo em mudança. Ainda mais lentas são as mudanças de atitude, especialmente daquelas atitudes ou suposições fundamentais que - seguindo os historiadores franceses novamente - irei descrever como "mentalidades". Mudanças de mentalidade são necessariamente lentas (BURKE, 2010, p. 103-104).

Em decorrência de todas essas mudanças que tomam forma tão rapidamente é quase natural que haja um movimento chamado “contraglobalização”. A partir da ameaça às identidades tradicionais, ocorre uma tentativa de ênfase da cultura local, seja restabelecendo velhas culturas, seja destruindo as novas. Entretanto, essa resistência, embora intensa, está fadada ao fracasso se o intento é impedir uma transformação. Já, se considerarmos o longo prazo, esse movimento terá o poder de transformar a cultura futura.

Uma possibilidade bem realista dentro desse cenário de hibridização que vivemos é que num futuro não tão distante todos seremos biculturais. Nessa hipótese, todos nós falaremos um idioma mundial e um local, migrando entre culturas distintas durante o mesmo dia; e todo local será considerado de alguma forma uma fronteira.

Um passo subsequente é a homogeneização global, em que muitos críticos temem que perderemos o sentimento de pertencimento a algum lugar, num mundo feito apenas de “não-

lugares”. É possível observarmos sinais do surgimento de uma cultura global. Em primeiro lugar isso pode ser observado através dos próprios mecanismos da globalização que permitem que qualquer um acesse a cultura de um lugar qualquer estando a milhares de quilômetros de distância. “No nível do indivíduo há mais escolhas, mais liberdade, uma ampliação de opções. No nível global, o que vemos é o oposto, uma redução da diversidade” (BURKE, 2010, p. 108). É inegável que ainda temos culturas muito restritas a determinadas localidades e que trazem dentro dela referências locais que são imprescindíveis para a sua compreensão. Entretanto, muitas obras contemporâneas têm buscado, no intuito de contemplar um número maior de consumidores, trazer significados e referências mais genéricas, ou que se relacionem com características “inerentes” ou comuns ao ser humano e ao cotidiano. Dessa forma pessoas de todo mundo podem se identificar com aquilo ou pelo menos conseguir criar paralelos com a sua realidade local.

Entretanto, “[o]s partidários da homogeneização frequentemente não levam em conta a criatividade da recepção e a renegociação de significados discutidas anteriormente, ou a importância do narcisismo das pequenas diferenças” (BURKE, 2010, p. 112). Burke ainda completa que, apesar de parecer realista a previsão de que todos estarão falando inglês e assistindo à mesma programação de TV em 2050, outros idiomas, culturas e religiões continuam tão vivos quanto nunca, por isso é difícil acreditar numa homogeneização completa.

4.4.1 Crioulização

A ideia de mistura cultural é para Burke um meio de caminho entre a tendência de purismo e o pensamento de que há uma cultura em vias de dominar todas as outras. Por uma perspectiva negativa temos as perdas culturais que são sofridas a cada encontro, mas é inegável o quanto estes estimulam e resultam em coisas novas.

Para analisar essas tendências Burke acha apropriado nos apoiarmos no conceito de Crioulização, abordado anteriormente, que trata-se de uma “teoria dialética de mudança cultural na qual ideias, objetos ou práticas de fora são absorvidas ou ‘ordenadas’ por uma determinada cultura, mas que no decorrer do processo (quando um determinado limiar crítico é ultrapassado) a cultura é ‘reordenada’.” (2010, p. 114).

De forma similar Cevalco (2006, p. 136) coloca que:

Vimos que o ressurgimento de noções como hibridismo cultural dá notícia de um dilema real, reposto com força total pelo desenvolvimento tecnológico: estão dadas as condições técnicas para a criação coletiva de uma riquíssima cultura mundial, baseada na troca e na interação das diferenças, uma cultura que enfim tornaria a noção abstrata de humanidade concreta.

A autora verá então duas possibilidades à sua frente. A primeira é a de lutarmos para que nossa cultura nacional seja assimilada por essa tendência hegemônica global, “que aproveite as oportunidades de trocas culturais proporcionadas pela Terceira Revolução Industrial”. Enquanto a segunda concerne à seguinte dúvida:

deveríamos nos concentrar em proteger as culturas mais frágeis do rolo compressor da cultura global, que é erroneamente chamada de cultura de massas, como se fosse efetivamente produzida pelas massas ou para as massas, e não, como realmente acontece, imposta a partir de um ou dois centros metropolitanos através de grandes monopólios de comunicação, todos voltados para a circulação e reforço de uma visão redutora e homogeneizada dos desejos e aspirações humanas, uma visão que serve primordialmente para suprir as necessidades do sistema?

5 ANÁLISE DOS DOIS GRUPOS ATRAVÉS DA LEITURA DA HIBRIDIZAÇÃO

O presente capítulo tem por objetivo analisar as similaridades e diferenças entre os dois grupos com base nos conceitos vinculados à hibridização cultural. Entre elas estão: a origem do gênero musical, questões sociais e étnicas, questões do mercado, modernização, temática da poesia e características musicais.

5.1 As origens do rap e sua viagem ao Brasil

O rap pode ser considerado um gênero híbrido desde sua origem, já que se formou a partir da convergência cultural de populações americanas, latinas e afro-americanas. Ao chegar ao Brasil, o rap é adaptado e assimilado a partir das músicas que tocavam em algumas rádios e de álbuns importados. Sua chegada também foi potencializada pela estreia de filmes, que se referiam não apenas ao rap quanto às manifestações do hip-hop de forma geral. E apesar de ter chegado primeiramente ao Rio, rapidamente essa manifestação alcançou São Paulo, onde organicamente tomou forma na Estação São Bento, difundindo-se por palcos em toda a cidade.

Para Janaina Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano (apud TEPERMAN, 2015, p. 64), a “definição hegemônica” de rap no Brasil é: “uma manifestação cultural das periferias das grandes cidades, que envolve distintas representações artísticas de cunho contestatório”. A primeira publicação do livro em que as autoras trazem essa citação foi em 2001, mas mesmo nessa época já era possível ver exemplos de rappers que divergiam desta definição. Entretanto, como veremos adiante, atualmente temos ainda mais exemplos de rappers que não apenas não têm uma relação significativa com a periferia quanto não realizam performances de cunho contestatório.

Mano Brown, um dos rappers do Racionais MC's já dizia que não havia discurso certo ou errado e os meninos do Costa Gold, como grandes fãs do Racionais, também não se preocuparam em manter o rap como o encontraram. Dessa forma, diversos MCs têm buscado reinventar o rap, ao se apropriar desse material e sua história e questioná-lo, remodelá-lo e ressignificá-lo para suas diversas vivências e realidades.

5.2 A classe e etnicidade dos rappers

Em seu início, o rap tinha a população negra e pobre como os responsáveis pela sua produção e distribuição (SILVA, 1998). Essa população desejava intensamente comunicar os

problemas que enfrentavam, como a discriminação, por exemplo, além de reforçar o orgulho de ser negro. E apesar de haver uma intensa participação desta população no nascimento do rap no Brasil, sempre houve a participação de rappers brancos.

A atuação de rappers brancos, sem vínculo com as comunidades pobres que estiveram na origem do rap acabou sendo determinante para a disseminação do gênero. Segundo Tricia Rose, [...] ‘o rap só se tornou massivamente popular ao atingir as ‘camadas brancas’ da sociedade. Afinal, artistas brancos que imitam estilos negros acabam tendo maiores oportunidades econômicas e acesso a públicos mais amplos. (TEPERMAN, 2015, p. 58-59)

Muito se discute sobre o fato de Gabriel pensador ter sido o primeiro rapper a atingir a marca de 200 mil discos vendidos no Brasil na década de 1990. E os principais motivos que incitam certa revolta é o fato de o rapper ser branco e de classe média, mantendo, por toda a sua carreira, uma certa distância dos ciclos mais comuns de escuta e criação, como as rádios comunitárias e os palcos das periferias.

José Carlos da Silva (1998, p. 93-95) explica que o

crossover implica em tentar adaptar uma expressão musical ao mercado. Essa prática resulta necessariamente em rupturas com o grupo de origem. [...] pois a estratégia que visa o mercado mais amplo impõe redefinições no sentido original da música. [...] Na medida em que a arte é apropriada desta maneira, a sociedade de classe consome as possibilidades de contestação dessa arte e sua função potencial como resistência cultural.

[...] o rap tem se mantido como a primeira expressão musical criada pelos negros e para os negros que nunca precisou das técnicas cover ou crossover para ser comercializável no mercado dominante’. Desde as primeiras gravações, a produção seguiu a trajetória independente portanto fora do sistema fonográfico controlado pelas grandes gravadoras, o que certamente contribuiu para sua maior autonomia. [...] espaço permanente de crítica cultural.

Como destacado por Rose, o rap popularizou-se entre distintas camadas sociais principalmente devido a presença de rappers, muitas vezes brancos, que estabeleciam cada vez mais “concessões”. Creio que a visão de José Carlos da Silva, se limite ao momento histórico em que ele escreve, enquanto Rose, por falar a respeito do rap americano, já passava por uma fase que se assemelha mais com a atualidade brasileira. De fato, na época em que Silva escreveu, a cena rapper ainda estava se desenvolvendo e tinha como expoentes muitas pessoas negras – em geral homens –, como os próprios Racionais. Ainda assim, ele reconhece que o primeiro rapper a “estourar” nas paradas foi justamente Gabriel, o Pensador.

Os Racionais não apenas pertenciam a população negra como efetivamente levantavam questões étnicas e de classe – o que são duas coisas que por vezes se confundem aqui no Brasil – com frequência tanto em suas músicas (como no clássico Nego Drama, por exemplo) quanto

nas entrevistas já citadas. E ao mesmo tempo em que empoderavam muitos jovens negros pelo Brasil, também passaram por situações delicadas em diferentes ocasiões. Como exemplo temos uma fala de Mano Brown dizendo que ele, assim como os demais membros do Racionais, é visto como “bandido” mesmo sem ser (MANO BROWN, 2007).

Entretanto, o Costa Gold vem na direção oposta, reforçando a tese de Rose de que “qualquer manifestação musical liderada por negros, como o rock, o blues, o jazz e o rap, só se torna massivamente popular quando atinge as camadas brancas da sociedade” (SANTOS, 2019, p. 22). Mas não podemos negar que os Racionais, bem como outros grupos do mesmo período, alcançaram uma posição de fama no âmbito nacional num momento em que a tecnologia não trabalhava tanto a seu favor quanto hoje.

O que o Costa Gold enfrenta hoje, por outro lado, está diretamente relacionado a esse excesso de tecnologia e a ascensão de uma discussão cada vez mais engajada no que diz respeito à racialidade. Tem sido difundido em alguns cenários do rap, através de músicas e comentários de fãs, a ideia de que os rappers brancos estariam se apropriando culturalmente do rap, uma vez que os rappers negros que cantam os problemas sociais seriam seus verdadeiros e únicos detentores. E mais do que isso, estariam lucrando com um material a que não teriam direito.

Mazer e Müller (2018, p. 4) definem muito bem essa questão ao dizer que

Há quem defina o rap como um gênero musical comercial e festivo e seja acusado de banalizar seu propósito revolucionário. Outros, chamados de “guardinhas do rap”, apontam que o gênero é parte de um programa mais amplo de intervenção social, buscando conferir um sentido propriamente ideológico, uma questão de gosto, mas também de posicionamento. As discussões incluem a defesa do rap puro, verdadeiro, cujos elementos estéticos envolvem a poesia ritmada, a ausência de melodia e, sobretudo, protegido da hibridação com outros gêneros musicais.

A disseminação disso tem feito com que os membros do Costa fossem atacados pelas pessoas que defendem o pensamento. E, em resposta, os membros tendem a dizer que a “música não tem cor”, que ninguém pode impor o que alguém pode ou não fazer e que as pessoas não devem julgar alguém “porque seus antepassados sofreram”, alegando ainda que sofrem de “racismo inverso” (NOG, 2017a). Em outros momentos, justificam sua presença no rap afirmando ter mensagens e músicas ainda mais significativas já que tem origens diferentes da maioria dos outros rappers, ou mesmo dizendo que receberam de um rapper negro permissão para fazer sua música.

O “racismo inverso”, também chamado de racismo reverso, já foi amplamente estudado e discutido tanto de forma informal, quanto pela academia e mesmo através de instâncias da

jurisprudência. Em um processo iniciado em 2018 em que o acusado teria cometido “racismo reverso” tem-se como veredito que:

“Não existe racismo reverso, dentre outras razões, pelo fato de que nunca houve escravidão reversa, nem imposição de valores culturais e religiosos dos povos africanos e indígenas ao homem branco, tampouco o genocídio da população branca, como ocorre até hoje o genocídio do jovem negro brasileiro. O dominado nada pode impor ao dominante” (BRASIL apud Damasceno, 2021).

Deve ter-se em vista ainda que “uma interpretação extensiva que concluísse pela existência de racismo reverso corroboraria ainda mais para se assentar a situação de vulnerabilidade das pessoas em situação de vulnerabilidade que realmente sofrem racismo.” (Damasceno, 2021) A fala dos membros do Costa Gold nos mostra então não apenas uma certa ignorância com relação às discussões mais recentes mas também uma falta de compreensão do cenário em que eles, especialmente como membros da cena do rap, estão inseridos.

A ideia de apropriação se refere ao ato de tomar para si uma parte específica de uma cultura, deixando as demais de lado. Se considerássemos que o Costa Gold, como um grupo externo (supondo que de fato o rap *pertencesse* a população negra), tomou para si a sonoridade do rap, bem como o seu nome, deixando para trás o lado combativo do rap, seríamos capazes de afirmar que eles de fato se apropriaram culturalmente do rap? Já verificamos que as pessoas caucasianas desde a origem do rap contribuem e fazem parte do movimento, assim como vimos que, apesar de serem uma minoria menos conhecida, o Costa Gold possui músicas combativas e críticas.

Também com o Costa Gold podemos observar que há uma mudança da classe social envolvida. Tem-se que o “nascido” oficial do rap paulistano são as periferias, mas também observa-se o encontro destes moradores no centro da cidade (TEPERMAN, 2015, p. 95). A partir daí verificamos a necessidade dos moradores periféricos de locomoverem-se até o centro ou a outras regiões para poderem usufruir desta cultura, assim como encontramos nestes rappers sempre uma ênfase no seu local de origem, e no caso de São Paulo isso se dá com a referência dos bairros. E essa territorialização pode ser encontrada desde os Racionais (na música V.L. “Aqui é Capão Redondo, tru” ou em Da ponte pra cá “A lua cheia clareia as ruas do Capão”), até o Costa Gold (em TheCipherDeffect “Pompeia, bica de pedra!” ou em 155 “Quer me trombar? Só passar lá/Eu tô na laje da bica de pedra”), passando por inúmeros outros rappers.

Ainda ressalta-se que a produção do rap também exerceu influência em outros círculos culturais, longe das periferias, que desde seu início apropriaram-se deste e o transformaram

(TEPERMAN, 2015, p. 95). Nesse sentido, o Costa Gold pode se enquadrar como um desses que não se identificam como oriundos da periferia, mas sim dos bairros da Pompeia e da Lapa. Para Mano Brown (2007), o aumento no número de rappers, que agora vêm de diversas partes de São Paulo, era positivo, uma vez que faria com que “o peso virasse” para eles, fortalecendo o movimento rapper.

Como já apresentado no primeiro subitem deste capítulo, existe a constante fala de que “[a] cultura hip-hop tem apresentado um caráter de permanente busca por representatividade e sua história envolve ativismo” (LEAL apud MAZER e MÜLLER, 2018, p. 3). Entretanto, com cada vez mais grupos que já não se identificam com assuntos de denúncia de discriminação racial ou posição social, esse caráter não é um fator comum, mas específico de certas vertentes do rap. Nesse sentido, percebo que muitas vezes são criadas estas definições, excluindo as vertentes “embranquecidas”, com a intenção de fortalecer a luta desses rappers, em geral negros e oriundos da periferia, que historicamente têm tido sua cultura recalcada, tomada ou transformada.

5.3 As forças mercadológicas em ação

Uma mudança radical entre o Racionais e o Costa Gold se refere ao modo com que cada um dos grupos se relaciona com o mercado e conseqüentemente com a mídia. Como vimos, o Racionais MC's buscava a todo custo se distanciar da mídia, evitando dar entrevistas ou aparecer em programas. Ao mesmo tempo eles buscavam produzir e distribuir sua produção por meios alternativos, recorrendo aos profissionais também periféricos, além de ter como público-alvo seus semelhantes, abstenendo-se de realizar performances para pessoas de outras classes sociais. Entretanto, dentro da própria carreira do grupo é possível notar mudanças paulatinas e pouco significativas se comparadas às de outros artistas. Vemos, por exemplo, que o grupo passou a fazer entrevistas, recorrer a grandes gravadoras e distribuidoras, comparecer a grandes eventos, aceitar patrocínios de empresas e mesmo ceder à maré tecnológica que veio com o novo século. Pelas próprias palavras de Mano Brown, “[n]ão tem como você esticar o chiclete 25 anos falando das mesmas coisas, como se elas não tivessem mudado” (Rap Nacional apud TEPPERMAN, 2015, p. 82).

A partir das transformações que ocorreram no Brasil nos últimos anos, como o aumento do poder aquisitivo por parte da população e a ampliação de acesso a informações através das tecnologias emergentes, possibilitou-se um maior consumo musical por parte da população. A ampliação de consumidores em geral leva a um movimento de adequação ao público, que não seria necessária se o público consumidor se restringisse a uma população local e específica.

Para isso, uma das saídas encontradas para não excluir a nova leva de fãs, é tornar a música mais genérica, evitando referir-se a situações muito específicas ou a opiniões muito particulares ou peculiares. Mesmo que limitássemos esses novos consumidores à cidade de São Paulo, ainda seria necessário que o material musical se tornasse muito mais genérico ou então que tratasse de algo comum a todos, como seres humanos, assim como geralmente se faz em processos de homogeneização global. E essa necessidade de se adequar a grupos cada vez mais amplos, que já não compartilhavam das mesmas experiências e conhecimentos, fez com que os rappers, aos poucos, passassem a compor uma música que já não tinha o mesmo teor contestatório. Essa mudança foi evidenciada por uma perda da explicitação da realidade e da força do discurso. Para se adaptar ao mercado, muitas vezes os rappers foram, e têm sido obrigados a diluir o “teor crítico concentrado que o rap pôde ter nos primeiros anos da década de 1990” (TEPERMAN, 2015, p. 97). Dessa forma, os rappers deixavam parte de seu ideal inicial de lado no intento de se unir “às instituições que representam o *status quo*, como a mídia e o mercado” (TEPERMAN, 2015, p. 117).

A forma como o Costa Gold se relacionou com o mercado foi, desde seu início, um vínculo declarado e estratégico. Já em sua primeira entrevista, é possível vê-los dialogando com o mercado, dizendo que estariam dispostos a se adaptar desde que não precisassem abrir mão de tudo.

Nas falas de Predella, é possível ver a ideia de ficar famoso como uma possibilidade de disseminar um discurso, embora esse discurso poucas vezes vá contra a ideologia de mercado que o permita existir. Enquanto isso, temos outros rappers, como Djonga, que usariam o próprio mercado para disseminar sua crítica a ele (e tudo que traz consigo como consequência). Na canção Junho de 94 ele menciona essa contradição dizendo que: “Antigamente eu só queria derrubar o sistema/Hoje o sistema me paga pra cantar, irmão”³¹.

Uma vez questionado por que Mano Brown (2007) compunha, este respondeu que “[p]rimeiramente, a necessidade. Se eu não cantar rap eu não como.” Se para Mano Brown cantar já era uma questão de profissão e sobrevivência, para essa nova geração, chamada de nova escola do rap, a música passa a tratar-se cada vez mais como um negócio (TEPERMAN, 2015, p. 117). O rap como é realizado hoje é conhecido por muitos do meio como rap game. Sendo assim, “quando um rapper inicia sua carreira com o objetivo de ter algum sucesso, ele entrou no Rap Game. Entrou no jogo. Esse é o cenário do rap em si e é um cenário competitivo” (URBAN MAG).

³¹ Fonte: <https://www.letras.mus.br/djonga/junho-de-1994/>. Acesso: 15 jul. 2021.

Para Mazer e Müller (2018, p. 3) “os jovens vêm manifestando suas demandas identitárias e de transformação social de forma ativa e plural por meio do consumo cultural”. Além disso, “[a]s pessoas deixam de apenas ouvir música para consumir música, no sentido comercial” (GOMES et al., 2015, p. 3). Discutiremos mais à frente a respeito do consumo e se ele de fato representa o que as pessoas gostariam de consumir. Entretanto, é possível concluir, a partir das citações e das falas acima, que o fortalecimento dessas mudanças recentes só é possível mediante o consumo das pessoas, que incentivam os produtores a continuarem com a mesma estratégia ou adaptarem-na de acordo com as respostas do próprio mercado.

5.4 A chegada da modernidade

A modernização foi e ainda é um objeto de grande interesse a antropólogos e historiadores que buscavam compreender melhor os diferentes fenômenos de hibridização na atualidade. Quando Mano Brown (Rap Nacional apud TEPERMAN, 2015, p. 82) diz que era um outro mundo quando o grupo começou a fazer rap, e que, em 2012 (momento em que ele falava), as informações chegavam muito rápido, requeria uma abordagem diferente do que era feito antes, ele talvez não soubesse o quanto isso aumentaria em quase dez anos. Uma das principais diferenças a ser observada entre os dois grupos analisados é exatamente a modernização e as transformações tecnológicas que tomaram forma nos últimos trinta anos.

O surgimento das mídias em formato digital “proporcionou o consumo de áudio de qualidade a baixo custo e a produção musical de forma independente. O barateamento e fácil acesso a softwares digitais de gravação e edição de som contribuíram para a democratização da produção de conteúdos multimidiáticos” (GOMES et al., 2015, p. 2).

O que podemos observar é que atualmente, com o maior poder de compra por parte da população e com o desenvolvimento de dispositivos cada vez mais completos e softwares gratuitos, o processo de produção musical tem se tornado cada vez mais acessível, inclusive para jovens amadores. Nos dias atuais, é possível, por exemplo, produzir música e gravar vídeos dentro de estúdios caseiros, apenas com o uso de dispositivos como celulares, com menos riscos de prejuízo do resultado final quanto seria décadas atrás. Se formos comparar, por exemplo, em termos de discografia, o Costa Gold em seus atuais sete anos de carreira, quase iguala o Racionais MC's em termos de CDs e singles lançados em 30 anos de carreira.

“Enquanto valoriza sua comunidade de origem e a negritude, o hip-hopper incorpora novos modos de fazer rap, por meio do compartilhamento da cultura global” (MAZER e MÜLLER, 2018, p. 9). Ainda, outra coisa que a tecnologia permitiu foi uma rede global de compartilhamento de informação. Isso pode ser usado para trocas e apropriações culturais (em

geral de rappers estadunidenses), mas também pode permitir empréstimos em nível regional ou local.

A partir deste advento, a crítica agora é recebida diretamente através da internet, seja nas redes sociais dos grupos, seja pelas diversas seções de comentários a que seus conteúdos são submetidos. Isso permite um diálogo direto entre fãs e rappers que não existia antes; diálogo tal que por usar como meio a internet em geral tende a se apresentar de uma forma desumanizada, permitindo críticas ríspidas, uma vez que não há consequências reais para o que se é dito. Outros fenômenos que ganharam força através da rápida comunicação online foram as disputas entre rappers e brigas entre fãs, como já abordados.

E assim como citado, a música deixou de ser apenas ouvida para ser consumida, o que tem sido feito através das plataformas de streaming, como o Spotify, o YouTube e o Deezer, por exemplo. Eles são “descritos como portais de consumo, promoção e circulação de conteúdos sonoros, operando também como mídias sociais, ou de modo articulado a estas” (KISCHINHEVSKY, VICENTE e DE MARCHI, 2015, p. 303), proporcionando “uma experiência adequada aos valores que condicionam o consumo de conteúdos digitais.”

Com a desmaterialização do consumo de música – que deixou seu aspecto físico para migrar aos poucos para o formato digital – ocorreu a viralização da pirataria (GOMES et al., 2015). Como uma forma de controlá-la, buscando ainda criar uma plataforma com “grandes quantidades de arquivos de forma imediata, personalizada e interativa, em diferentes dispositivos”, surgem as grandes empresas de streaming de áudio.

Assim, por um lado, avançam no tratamento dado aos usuários, adotando o acesso dos arquivos digitais, em vez de sua posse, por preços relativamente baixos como forma privilegiada de consumo musical, buscando monetizar inclusive o acesso gratuito aos conteúdos que disponibilizam. (KISCHINHEVSKY, VICENTE e DE MARCHI, 2015, p. 309).

Dessa forma, as empresas fazem contratos com as gravadoras para que acessem suas produções, podendo estas receber uma porcentagem de seu lucro de acordo com o número de acessos (GOMES et al., 2015). Para Gomes (et al., 2015), através dos streamings é possível ofertar uma grande variedade de opções, garantindo a promoção de novos artistas. Entretanto, apesar da pluralidade oferecida, existe uma valorização do que é mais ouvido dentro daquela plataforma, além do que as músicas e playlists que são recomendadas em geral são as que refletem os gostos e características do ouvinte (GOMES et al., 2015), reforçando os artistas standards. Uma vez que te recomenda o que ouvir baseado na sua escuta, muitas vezes o consumidor entra em um ciclo em que não lhe é possível ou indicado ouvir coisas diferentes.

O grupo Racionais MC's, embora originado no fim da década de 1980, criou seu perfil no YouTube no fim de 2010, cinco anos após a criação da plataforma. Nascidos em um período mais tecnológico, o grupo Costa Gold, que iniciou sua carreira em 2012, no mesmo ano já criou sua conta. O Racionais possui 2,255 milhões de pessoas inscritas em seu canal, com vídeos que ultrapassam 30 milhões de visualizações. Entretanto, ao buscarmos pelo grupo na plataforma destacam-se vídeos postados por outros perfis, que trazem números de visualização acima de 200 milhões. Além disso, no Spotify o grupo conta com mais de 1,6 milhões de ouvintes mensais. Já o Costa Gold possui pouco mais de 3 milhões de inscritos em seu canal no YouTube e vídeos que batem 80 milhões de visualizações. No Spotify, o grupo possui menos ouvintes mensais que o primeiro grupo, com quase 1,25 milhões.

Esses dados nos levam a perceber que os números do grupo Racionais pelo YouTube refletem o fato de nunca terem trabalhado com o intuito de ter sucesso pela mídia ou pelas redes sociais, mas, apesar disso, carregam consigo um nome muito relevante para o rap. Por outro lado, o Costa Gold desde seu início de carreira já buscou entrar no meio tecnológico em busca de uma melhor difusão de suas músicas.

5.5 A temática abordada

O rap sempre atraiu grandes públicos, mesmo antes do advento tecnológico que permite maiores descobertas. O Racionais MC's em seu início de carreira tocou em baladas da região dos Jardins, o que só poderia acontecer se houvesse interesse por parte do público local em recebê-los. Essa ampliação do público também suscitou o interesse de outros jovens em iniciar sua carreira no rap. Rappers estes que podiam ou não se inspirar na velha escola, mas que definitivamente traziam mudanças.

Uma dessas mudanças foi a de temática. Ao adentrar na indústria, o rap pôde seguir tanto o caminho de crítica às questões sociais, quanto lançar em suas músicas valores de consumo (DUTRA, 2007, p. 35). Mas a escolha de um caminho não exclui necessariamente o outro. Na verdade, muitas vezes os mesmos rappers disseminam ambas as ideias em contextos diferentes. Ou então, podemos observar que ambos os conteúdos são apresentados, mas um deles aparece de forma mais diluída.

Esse fenômeno é evidente no Costa Gold. Em suas músicas é bem nítido o teor ostentativo, entretanto em outras letras podemos encontrar falas que protestam em favor das opressões sociais, embora atenuadas. Enquanto isso, os Racionais levantavam fervorosamente a bandeira contra o racismo e a desigualdade. Porém o grupo nunca cobrou a mesma atitude por parte de outros rappers. Para Mano Brown (2007),

Eu não estou nessa fase de exigir do cantor de rap esse discurso social. Por quê? Porque o rapper é um músico. Acho que ele tem que falar para a sociedade o que ele sente. Se não sente, não tem que falar. Não é porque é rapper que tem que falar de problema crônico, sociedade e tal. Acho que o cara tem que ser livre.

É difícil imaginar se o desejo de explorar novas temáticas veio de um interesse já local ou se isso tem origem nas influências da música estrangeira no rap nacional. Entretanto, existem dois tópicos que se mantêm desde os Racionais e passa pelo Costa Gold, e esses são o da violência e do tráfico de drogas.

Porém, podemos perceber que ambos os grupos são interpretados de formas muito diferentes embora abordem as mesmas temáticas. Enquanto grupos como o Facção Central e o próprio Racionais MC's eram tratados com aversão pela polícia, o grupo Costa Gold mantém sua plenitude frente às autoridades. O que levanta a seguinte dúvida: terá a visão da polícia mudado nestes vinte anos ou será que se trata simplesmente de uma questão de cor? Será que a polícia não vê seriedade em afirmações como “Eu tenho raiva do governo, até mataria o prefeito” (da faixa Ciclone³² do Costa Gold) como via quando os dois outros grupos diziam coisas assim? Afinal, os próprios membros do Costa Gold admitem que fazem apologia ao uso de drogas (Predella, 2016), então o que impede uma denúncia se isso seria mais do que suficiente no passado?

5.6 A música

Ainda houve mudanças relacionadas ao conteúdo musical. De cara, ao compararmos as músicas do Racionais com as do Costa Gold percebemos uma redução significativa em termos de duração das peças dos mais jovens. Enquanto as músicas do Racionais duravam em torno de dez minutos, as do Costa Gold duram a metade ou até menos. Além disso, torna-se mais frequente a presença de refrões, embora não constitua um padrão.

Outra adição, proporcionada pela modernização, foi a inserção da música eletrônica. Isso já era visto nas obras do Racionais, mas tomam uma nova cara com a geração da nova escola. São adicionados sons eletrônicos, midis e gravações, que em geral apresentam direta relação com o conteúdo da letra.

O que nos Racionais era quase estritamente feito com a voz falada, com o tempo passa a conter inserções de voz cantada. Como já dito, apesar do uso da voz falada criar melodias, em certas partes das músicas da nova escola são inseridas partes de fato cantadas, ou com uma

³² Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/costa-gold/ciclone/>. Acesso em: jul. 2021.

entoação que seja um meio termo entre a voz falada e a voz cantada. Isso pode ser visto na música Das Arábias Pt. 2, do Costa Gold, onde além de uma voz quase entoada temos seções cantadas ou que dão a impressão de serem cantadas pela mixagem feita.

Por fim, podemos observar em alguns raps encontros com outros gêneros musicais. Mano Brown (2007) dizia que era fortemente influenciado por cantores como Chico Buarque e Gilberto Gil, o que pode ser percebido com o teor de suas músicas, e de muitos outros rappers (como Emicida e Criolo), também em protesto. Já as convergências que o Costa Gold cria, são em geral aproximando o rap da música eletrônica e da música pop, estabelecidos no som geral do grupo mas também através de suas parcerias. Dessa forma “os rappers deflagram suas demandas na hibridação de gêneros musicais, usos de elementos do tradicionalismo e do regionalismo, em busca por representatividade e reconhecimento” (MAZER e MÜLLER, 2018, p. 12).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em minha pesquisa busquei analisar a forma com que o rap tem mudado, usando como parâmetro a comparação entre dois grupos muito distintos da capital paulista. Ao contrapor esses dois grupos, minha ideia não é a de que um grupo resultou no outro ou que eles podem ser encontrados numa linha única de desenvolvimento. Muito pelo contrário. Eu tenho plena noção de que existem diversas vertentes do rap e que inclusive os grupos pertencem a vertentes bem diferentes, afastados ainda por um longo período de tempo e transformações musicais e sociais.

Um dos motivos para escolher esses grupos pode ser o fato de um ter tido um sucesso imenso no passado que ainda o acompanha, enquanto o outro faz muito sucesso atualmente através de uma música, ainda que encaixada no mesmo gênero, bem diferente da primeira.

Nesse sentido, analisei a carreira e obra de ambos os grupos buscando estabelecer um quadro que me permitisse analisá-los diante da lente da Hibridização Cultural, com o auxílio do referencial de Burke e Cevalco.

Considero que essa pesquisa foi essencial para que eu compreendesse o quanto a cultura é algo vivo e constantemente modificado, especialmente após o advento da tecnologia. Isso é ainda mais relevante tendo em vista minha formação como licenciada em música. Ao atuar como educadora, não apenas poderei abordar essas temáticas (não apenas o rap em si, mas o consumo musical, suas transformações, hibridizações, e etc) com mais segurança e profundidade, assim como buscarei respeitar a música trazida pelos estudantes.

De maneira sucinta, abordarei a seguir a forma como vejo as diversas possibilidades da Hibridização Cultural dos dois grupos, trazendo reflexões próprias.

A quantidade de nomenclaturas distintas para os processos de hibridização tem sua necessidade justificada por Burke (2010, p. 65) exatamente pela diversidade de contextos em que ela pode ocorrer. E ainda que haja situações analisadas pela história que aparentemente se remetem a um tipo específico de hibridização, os contextos modernos tendem a deixar os limites muito tênues, revelando uma subjetividade muito grande na classificação dos fenômenos.

Pelo ponto de vista da hibridização, é difícil pensarmos em culturas puras, que tenham origem nelas mesmas e permaneçam assim com o decorrer do tempo. Essa afirmação torna ainda mais difícil acreditarmos que o rap brasileiro seria então um produto intocável e imutável uma vez que ele mesmo nem pode se qualificar como original. O rap paulistano pode ser considerado como o produto de uma tradução cultural a partir de um processo de aculturação, uma vez que tomou outra forma ao chegar à São Bento.

A aculturação ocorre quando uma cultura subordinada toma parte das características da cultura que a domina. Apesar de ambas as populações brasileiras e estadunidenses, que abraçaram o rap inicialmente, serem vítimas da sociedade, eles passaram por situações demasiadamente diferentes. Entretanto, precisamos considerar que trata-se de fato de uma cultura dominante que exportou sua estética para cá. Nesse sentido, não podemos considerar que os grupos e rappers brancos ou com temáticas distintas se apropriaram dos rappers da velha escola, já que eles não eram os detentores do gênero, assim como os rappers da nova escola também estavam e continuam subordinados à cultura estadunidense.

Independentemente de o Costa Gold ser formado por jovens brancos com uma menor vulnerabilidade econômica e social, o grupo é formado por brasileiros, que em geral acabam tendo uma relação de subordinação à cultura dominante estadunidense. E ainda que o Brasil seja o país de origem de rappers muito aclamados, como os já citados da velha escola, que de fato serviram de exemplo ao grupo, não podemos agir como se o rap no exterior houvesse morrido. Ele está vivo e pulsante e, assim como fez com os da velha guarda, ainda exerce influência no rap nacional. Da mesma forma como no Brasil, encontramos no exterior rappers brancos, que ganharam sua popularidade e conseqüentemente inspiraram também os brasileiros, tal como Eminem. Logo, tais questões como a inclusão de rappers com outras variedades étnicas, estéticas e sociais não são exclusivas do Brasil.

Podemos perceber, ao observarmos os fãs do rap da velha escola ou de correntes mais politizadas, que existe um movimento de contraglobalização em favor de um rap com uma fala

em defesa de minorias (em especial de classe e etnia). Em consequência, grupos como o Costa Gold são indesejados.

Ainda assim, as mudanças não se restringem aos “rappers contraventores brancos”. Da mesma forma como todas as mudanças em termos de hibridização deram uma chance ao Costa Gold de trabalhar com a introdução da música eletrônica e de novas temáticas, outros rappers puderam inserir elementos de uma cultura tradicional ou popular brasileira (o que pode ser até considerada uma forma de contraglobalização), tal como Rincon Sapiência adicionando tambores à suas músicas ou Criolo trazendo o samba e o choro. Entretanto, devemos nos lembrar que nem sempre a ocorrência destas trocas representa uma boa relação entre os rappers ou uma mentalidade aberta à mudança; muito pelo contrário. Sempre que há um movimento de mudança existem grupos incomodados com as mudanças, independentemente de quais forem essas.

Não podemos deixar de falar ao abordar esse assunto sobre o narcisismo das pequenas diferenças, onde um grupo, visto de fora como extremamente semelhante a um segundo, se veria de forma contrastante, repelindo qualquer forma de comparação entre os dois. Sinto que isso emerge com força dentro do rap de forma geral, onde há pouco diálogo e bastante rivalidade após décadas de desenvolvimento em inúmeras direções. Até os algoritmos já se deram conta disso, distinguindo a categoria de diferentes vertentes de rap, apesar de privilegiar sempre os “canônicos” ou mais populares do momento.

A ideia de acomodação também é relevante ao considerarmos a influência do mercado nesse gênero com o crescimento da nova escola. Para acolher um maior público é necessário adaptar o conteúdo, e nesse sentido não me refiro apenas ao discurso musical, mas ao vestuário, ao vocabulário, à temática e ao relacionamento interpessoal com os fãs, por exemplo.

Burke (2010) aborda as “Zonas de Comércio”, locais onde as diferentes culturas se encontram e realizam trocas. Podemos pensar que essa zona de comércio, que antigamente constituiria-se de um local físico, hoje em dia pode ser a própria internet, onde as pessoas podem trocar seus artefatos, seja através das mais diversas redes sociais ou mesmo através de pesquisas não mediadas.

No surgimento de novos rappers ocorre um momento, consciente ou inconsciente, onde eles decidem o que desejam incorporar em seu estilo pessoal e o que não desejam. Isso ainda pode surgir com o decorrer do tempo, e as características (musicais e extramusicais) podem ter origem em outros rappers nacionais, estrangeiros ou em artistas diversos. Durante esse processo pode ocorrer o que chamamos de aculturação ou apropriação, já que os músicos abraçam as características desejáveis daquilo que já conhecem. É nítido ao observarmos a

trajetória do Costa Gold, por exemplo, que o grupo bebeu em diversas fontes, modificando-se com o tempo, seja para abranger um público mais diverso, segundo eles para se adequar a uma renovação do estilo e pensamento do grupo.

Por isso há uma vital importância em compreendermos por que algumas características do rap da velha escola do rap foram mantidas pela nova enquanto que outras foram abandonadas. Ainda que durante a análise eu tenha buscado trazer à tona parte das transformações e adequações, ainda há uma infinidade de aspectos a serem analisados e outros que embora abordados ainda tem muito a ser aprofundados.

É necessário compreendermos o resultado das hibridizações, que cada vez mais me parecem mistas e recebidas por diferentes pessoas de diferentes maneiras. Um tipo de reação possível de verificar é o de adaptação, pelo qual certos rappers se apropriam do gênero e ainda incorporam traços das identidades locais em sua música, o que pode ser percebido em ambos os grupos.

Já a resistência é observada quando parte dos rappers ou fãs não aprovam a presença de pessoas que estariam fora do suposto grupo original ou ainda a inserção de outros gêneros musicais ao rap. Me pergunto ainda se ao separarmos os diferentes rappers em vertentes não estamos também criando um tipo de segregação. Afinal, essa separação em vertentes surgiu em qual momento e onde? Será que a distinção, muito intensa na literatura acadêmica, não passa de uma forma de organizar o gênero ou tem por objetivo definir um juízo de valor? Afinal, quem escolheu a ampulheta que indicará a qual “vertente” aquele ou aqueles rappers pertencem? Digo isso uma vez que apenas me familiarizei com o termo “rap ostentação” na literatura acadêmica, em que essa nomenclatura é abordada ainda que não sendo aceita pelos rappers. Pode-se também notar que há pouquíssima pesquisa acerca desta vertente, sendo mais comum a discussão sobre os raps com um teor maior de enfrentamento do status quo.

Para concluir, também trago uma observação que fiz durante o processo de pesquisa e escrita do presente trabalho. Curiosamente, apesar de todas as mudanças que surgiram e puderam ser comparadas entre ambos os grupos, o que permaneceu igual foi a forma como os rappers tratam e se referem às mulheres. E ainda que os grupos façam ocasionalmente parcerias com algumas rappers, na maioria das músicas as mulheres são objetificadas e muito sexualizadas. Em clipes elas em geral aparecem como um mero ornamento, enquanto que nas letras surgem como objeto de satisfação dos desejos do rapper. Por vezes essas situações geram incômodos até nas próprias colegas rappers, que ainda acabam por vezes sendo ignoradas ou negligenciadas na cena.

O rap feito por mulheres e reflexões sobre feminismo nas performances e letras revelam um contexto de opressão, até mesmo por seus pares, e demandas por participação social. As gurias, mesmo quando em maior número, tendem a ter uma participação menos evidente e certamente correspondem a um menor protagonismo na cena, não por seu desejo, mas em virtude dos contextos em que estão inseridas. As razões para esse contraste são diversas. (MAZER e MÜLLER, 2018, p. 9).

Nos últimos anos, algumas questões relativas à inclusão têm sido cada vez mais abordadas, mas ainda há uma longa caminhada a ser seguida. Além disso, em certos momentos, a inclusão de mulheres no rap ou da comunidade LGBT tende a ser esporádicas, como que apenas para cumprir com uma meta.

Essa pesquisa me proporcionou uma grande ampliação de pensamentos quanto ao rap. Antes eu não compreendia o quanto um gênero musical, ou qualquer manifestação artística e cultural, poderia se modificar apenas com o tempo através das milhares de fronteiras invisíveis aos olhos, embora bem perceptíveis. E essa breve revisão a respeito da hibridização não apenas foi suficiente para alterar minhas visões sobre as possibilidades de um gênero musical, mas também sobre muito do que cerca nossa vida moderna. Com essa pesquisa eu consigo visualizar mais facilmente algumas dessas fronteiras e sobretudo eu percebo melhor o quanto é raro chamarmos algo de cultura local, e restringi-la a um único local. Enquanto lia Burke (2010) e ele dizia que logo seríamos cidadãos do mundo, já me parece até uma ideia obsoleta: nós já somos cidadãos do mundo. Num mundo de streamings infinitos não existem mais barreiras intransponíveis ou mesmo a noção de culturas intactas; temos apenas culturas mais ou menos modificadas, mais ou menos tocadas por mãos diversas.

Para finalizar, trago algumas das muitas dúvidas que foram despertadas durante o trabalho, mas que não pude solucionar.

É impossível mapearmos quem são os ouvintes, os produtores e os difusores do rap. Mesmo com uma pesquisa de campo talvez não fosse possível compreender o cenário tendo em vista sua complexidade, mas o que é possível inferir? Sempre houve rappers brancos de classe média. Entretanto, isso vem aumentando ou diminuindo? O público parece ter mudado? Temos algum dado para observar isso?

Além disso, não podemos ignorar que o rap desde sua chegada ao Brasil constitui de uma ferramenta cultural de empoderamento de uma população historicamente injustiçada e negligenciada, que tem cada vez mais buscado impor respeito e tomar de volta seu lugar e artefatos outrora tomados. Nesse sentido, ignorando a questão de detentores do rap, estariam os rappers brancos roubando o espaço dos rappers negros e periféricos? Como Tricia Rose afirma acerca dos artistas que fazem crossover, os rappers brancos possuem mais facilidade

para ganhar visibilidade no meio? Esse movimento invisibiliza ou menospreza a luta feita pelos rappers negros e periféricos? Estariam estes rappers negros mudando gradualmente seus próprios estilos com o objetivo de alcançar uma maior parcela de fãs, a qual os rappers brancos já têm acesso? Essa mudança por parte de rappers negros estaria descontextualizando os pensamentos deles mesmos expressos na música?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Editora Unisonos: São Leopoldo, 2010 [2003].

CEVASCO, Maria Elisa. Hibridismo cultural e hibridização. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 131-138, jan.-jun. 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1408>. Acesso em: 01 jun. 2021.

COSTA GOLD. **Ep.41 - Costa Gold - Trocando Ideia**. [mar. 2014] Entrevistador: Léo Casa 1. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DkD7fCK_jq0&ab_channel=RapBox. Acesso em: 18 mar. 2021

COSTA GOLD. **Costa Gold no Manos e Minas (07/08/2015)**. São Paulo: TV Cultura, 2015a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FjP75RkHFkM&ab_channel=ManoseMinas. Acesso em: 06 mai. 2021.

COSTA GOLD. **Ep. 85 - Costa Gold - Trocando ideia**. [Dez. 2015b]. Entrevistador: Léo Casa 1. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ykT45oBF4jw&ab_channel=RapBox. Acesso em: 05 mai. 2021.

Damasceno, Gabriel Pedro Moreira. Racismo reverso e alteridade: Análise da sentença proferida pela 11ª Vara Federal de Goiânia à luz da Crítica Hermenêutica do Direito. In: Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Uberlândia, v. 49, n. 1. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistafadir/article/view/57906>. Acesso em: 25 out. 2021.

DJ CIDY. **RAW Entrevista - DJ Cidy COSTA GOLD**. [Out. 2018]. Entrevistador: Diogo Venturieri. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GmK3a6Khi5Y&ab_channel=RawBrazilTV. Acesso em: 17 mai. 2021.

DUTRA, Juliana Noronha. **Rap: Identidade local e resistência global**. 2007. 137 p. Música - Unesp, São Paulo, 2007.

GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC's. Teresa revista de Literatura Brasileira [4 | 5]. São Paulo, p. 166-180, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116377/113965>. Acesso em: 05 abr. 2021.

GOMES, Carolina; et al. Spotify: Streaming e as novas formas de consumo na era digital. In: **Anais do Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Natal, 2-4 jul. 2015**. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-2598-1.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2021.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos

digitais. In: **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. Setembro/dezembro, 2015. Unisinos. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2015.173.04>. Acesso em: 18 jul. 2021.

LAURETTI, Patrícia. **Mano em campo minado**. Jornal da Unicamp. Campinas, 29 de fevereiro de 2016 a 06 de março de 2016 – ANO 2016 – Nº 647. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/647/mano-em-campo-minado>. Acesso em 30 abr. 2021.

MANO BROWN. **Memória Roda Viva: Mano Brown**. 24 set. 2007. São Paulo: TV Cultura - Fundação Padre Anchieta. Disponível em: https://rodaviva.fapesp.br/materia/470/entrevistados/mano_brown_2007.htm. Acesso em: 24 mai. 2021.

MAZER, Dulce; MÜLLER, Karla Maria. “Os guerreiros vão pra cima”: hibridismo cultural e ativismo juvenil na cultura hip-hop na capital do Rio Grande do Sul. In: **Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Joinville, 2-8 set. 2018**. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1746-1.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2021.

NOG. **Nog, do Costa Gold, mostra que o rap não é só festa, em uma exclusiva pro Hypnotize**. [Mar. 2017a]. Entrevistador: Hypnotize. Disponível em: <https://medium.com/hypnotize/nog-do-costa-gold-mostra-que-o-rap-n%C3%A3o-%C3%A9-s%C3%B3-festa-em-uma-exclusiva-pro-hypnotize-531218daff47>. Acesso em: 17 mai. 2021.

NOG. **Falatumog (Pt. 2) - Haters, Emprego E Treta Com Lucas Carlos**. [Ago. 2017b]. Entrevistador: Guilherme Treeze. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hsph8VoC0sU&ab_channel=FALATUZETR%C3%8AFALATUZETR%C3%8AVerificado. Acesso em: 09 mai. 2021.

NOG. **NOG (Costa Gold) - Podpah #49**. [fev. 2021]. Entrevistadores: Igão e Mítico. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cwou5DMPEOY&ab_channel=Podpah. Acesso em: 17 mai. 2021.

NOG; PREDELLA. **PREDELLA & NOG (COSTA GOLD) - Podpah #101**. [abr. 2021]. Entrevistadores: Igão e Mítico. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pbM8mOrwruA&ab_channel=Podpah. Acesso em: 17 mai. 2021.

PRADO, Vinícius. Adonai explica verdadeiro motivo da sua saída do Costa Gold e Damassaclan. [13 mar. 2020]. Disponível em: <https://portalrapmais.com/adonai-explica-verdadeiro-motivo-da-sua-saida-do-damassaclanem-nova-entrevista-adonai-explica-verdadeiro-motivo-da-sua-saida-do-damassaclan/>. Acesso em: 07 mai. 2021.

PREDELLA. **PREDELLA - Podpah #61**. [fev. 2021]. Entrevistadores: Igão e Mítico. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AhIEUVZxcq4&ab_channel=Podpah. Acesso em: 17 mai. 2021.

PREDELLA. **Falaturpredella (Costa Gold) - Sulicídio | Diss Do Nocivo | Projetos Futuros**. [Nov. 2016]. Entrevistador: Guilherme Treeze. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=ST7cF1TYZHE&ab_channel=FALATUZETR%C3%8A
. Acesso em: 08 mai. 2021.

RACIONAIS MC'S. **Racionais Mc's – Site Oficial**. Disponível em:
<https://www.racionaisoficial.com.br/>. Acesso em: 11 ago. 2021.

RACIONAIS MC'S. **Tô Ouvindo Alguém Me Chamar**. Disponível em:
https://open.spotify.com/track/63piuNbKgyASwtlj3kq4ye?si=0L7NnhztTZaZ_p3NIsr8qA&utm_source=copy-link. Acesso em: 29 abr. 2021.

SANTOS, Maicon Costa. **Ritmo e produção: Os conflitos entre o rap de mensagem e o de ostentação na “nova cena”**. 81 p. Jornalismo - UFOP, Mariana, 2019.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. 286 p. 1998. Ciências sociais - Unicamp, Campinas, 1998.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

URBAN MAG. **Gírias do hip hop/rap e seus significados**. Disponível em:
<http://www.professoramanuka.com.br/2016/07/Girias-do-hip-hop-rap-e-seus-significados.html>

ANEXO I

Letra da música Tô ouvindo alguém me chamar³³.

Composição: Racionais MC's.

Tô ouvindo alguém gritar meu nome
Parece um mano meu, é voz de homem
Eu não consigo ver quem me chama
É tipo a voz do Guina
Não, não, não, o Guina tá em cana
Será? Ouvi dizer que morreu
Sei lá!
Última vez que eu o vi
Eu lembro até que eu não quis ir, ele foi
Parceria forte aqui era nós dois
Louco, louco, louco e como era
Cheirava pra caralho, (vixe) sem miséria
Todo ponta firme, foi professor no crime
Também mó sangue frio, não dava boi pra ninguém
Putá aquele mano era foda!
Só moto nervosa
Só mina da hora
Só roupa da moda
Deu uma pá de blusa pra mim
Naquela fita na butique do Itaim
Mas sem essa de sermão, mano, eu também quero ser assim
Vida de ladrão não é tão ruim!
Pensei
Entrei
No outro assalto eu coleí e pronto
Aí o Guina deu mó ponto

³³ Fonte: <<https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Racionais-MC-s-2/T%C3%B4-Ouvindo-Algu%C3%A9m-Me-Chamar>>. Acesso: 30 abr. 2021.

"Aí é um assalto, todo mundo pro chão, pro chão...!"

"Aí filho-da-puta, aqui ninguém tá de brincadeira não!"

"Mais eu ofereço o cofre mano, o cofre, o cofre..."

"Vamo lá que o bicho vai pegar!"

Pela primeira vez vi o sistema aos meu pés

Apavorei, desempenho nota dez

Dinheiro na mão, o cofre já tava aberto

O segurança tentou ser mais esperto

Foi defender o patrimônio do playboy (tiros)

Não vai dar mais pra ser super-herói!

Se o seguro vai cobrir (Ha! Ha!)

Foda-se, e daí?

O Guina não tinha dó:

Se reagir, Bum!, vira pó

Sinto a garganta ressecada

E a minha vida escorrer pela escada

Mas se eu sair daqui eu vou mudar

Eu to ouvindo alguém me chamar

Eu to ouvindo alguém me chamar

Tinha um maluco lá na rua de trás

Que tava com moral até demais

Ladrão, e dos bons

Especialista em invadir mansão

Comprava brinquedo a reviria

Chamava a molecada e distribuía

Sempre que eu via ele tava só

O cara é gente fina mas eu sou melhor

Eu aqui na pior, ele tem o que eu quero

Jóia escondida e uma 380

No desbaratino ele até se crescia

Se pan, ignorava até que eu existia

Tem um brilho na janela, é então

A bola da vez

Tá vendo televisão

Guina no portão, eu e mais um mano
"Como é que é neguinho?"
Se dirigia a mim, e ria, ria, como se eu não fosse nada
Ria, como fosse ter virada
Estava em jogo, meu nome e atitude. (tiros)
Era uma vez Robin Hood
Fulano sangue-ruim, caiu de olho aberto
Tipo me olhando, eh, me jurando
Eu tava bem de perto e acertei uns seis
O Guina foi e deu mais três
Lembro que um dia o Guina me falou
Que não sabia bem o que era amor
Falava quando era criança
Uma mistura de ódio, frustração e dor
De como era humilhante ir pra escola
Usando a roupa dada de esmola
De ter um pai inútil, digno de dó
Mais um bêbado, filho da puta e só
Sempre a mesma merda, todo dia igual
Sem feliz aniversário, Páscoa ou Natal
Longe dos cadernos, bem depois
A primeira mulher e o 22
Prestou vestibular no assalto do busão
Numa agência bancária se formou ladrão
Não, não se sente mais inferior
Aí neguinho, agora eu tenho o meu valor
Guina, eu tinha mó admiração, ó
Considerava mais do que meu próprio irmão, ó
Ele tinha um certo dom pra comandar
Tipo, linha de frente em qualquer lugar
Tipo, condição de ocupar um cargo bom e tal
Talvez em uma multinacional
É foda...
Pensando bem que desperdício

Aqui na área acontece muito disso
Inteligência e personalidade
Mofando atrás da porra de uma grade
Eu só queria ter moral e mais nada
Mostrar pro meu irmão
Pros cara da quebrada
Uma caranga e uma mina de esquema
Algum dinheiro resolvia o meu problema
O que eu tô fazendo aqui?
Meu tênis sujo de sangue, aquele cara no chão
Uma criança chorando e eu com um revolver na mão
Aquele é o quadro do terror, e eu que fui ao autor
Agora é tarde, eu já não podia mais
Parar com tudo, nem tentar voltar atrás
Mas no fundo, mano, eu sabia
Que essa porra ia zoar a minha vida um dia
Me olhei no espelho e não reconheci
Estava enlouquecendo, não podia mais dormir
Preciso ir até o fim
Será que Deus ainda olha pra mim?
Eu sonho toda madrugada
Com criança chorando e alguém dando risada
Não confiava nem na minha própria sombra
Mas segurava a minha onda
Sonhei que uma mulher me falou, eu não sei o lugar
Que um conhecido meu (quem?) ia me matar
Precisava acalmar a adrenalina
Precisava parar com a cocaína
Não to sentindo meu braço
Nem me mexer da cintura pra baixo
Ninguém na multidão vem me ajudar?
Que sede da porra, eu preciso respirar!
Cadê meu irmão?
Eu to ouvindo alguém me chamar

Eu to ouvindo alguém me chamar
Nunca mais vi meu irmão
Diz que ele pergunta de mim, não sei não
A gente nunca teve muito a ver
Outra idéia, outro rolê
Os malucos lá do bairro
Já falava de revolver, droga, carro
Pela janela da classe eu olhava lá fora
A rua me atraía mais do que a escola
Fiz 17, tinha que sobreviver
Agora eu era um homem, tinha que correr
No mundão você vale o que tem
Eu não podia contar com ninguém
Cuzão
Fica você com seu sonho de doutor!
Quando acordar cê me avisa, morô?
Eu e meu irmão era como óleo e água
Quando eu sai de casa trouxe muita mágoa
Isso há mais ou menos seis anos atrás
Porra, mó saudade do meu pai!
Me chamaram para roubar um posto
Eu tava duro, era mês de agosto
Mais ou menos três e meia, luz do dia
Tudo fácil demais, só tinha um vigia
Não sei, não deu tempo, eu não vi, ninguém viu
Atiraram na gente, um moleque caiu
Prometi pra mim mesmo, era a última vez...
Porra, ele só tinha 16!
Não, não, não, tô afim de parar
Mudar de vida, ir pra outro lugar
Um emprego decente, sei lá
Talvez eu volte a estudar
Dormir a noite era difícil pra mim
Medo, pensamento ruim

Ainda ouço gargalhadas, choro, vozes
A noite era longa
Mó neurose
Tem uns malucos atrás de mim
Qual que é?
Eu nem sei
Diz que o Guina tá em cana e eu que cagüetei
Pô, logo quem, logo eu, olha só, ó!
Que sempre segurei os B.O.!
Não, eu não sou bobo, eu sei qual é que é!
Mas eu não to com esse dinheiro que os cara quer
Maior que o medo, o que eu tinha era decepção
A trairagem
A pilantragem
A traição
Meus aliado, meus mano, meus parceiro
Querendo me matar por dinheiro
Vivi sete anos em vão
Tudo que eu acreditava não tem mais razão, não...
Meu sobrinho nasceu
Diz que o rosto dele é parecido com o meu
Eh, diz... um pivete eu sempre quis
Meu irmão merece ser feliz
Deve estar a essa altura
Bem perto de fazer a formatura
Acho que é direito, advocacia
Acho que era isso que ele queria
Sinceramente eu me sinto feliz
Graças a Deus, não fez o que eu fiz
Minha finada mãe, proteja o seu menino
O diabo agora guia o meu destino
Se o júri for generoso comigo
Quinze anos para cada latrocínio...
Sem dinheiro pra me defender

Homem morto, cagueta, sem ser
Que se foda, deixa acontecer
Não há mais nada a fazer
Essa noite eu resolvi sair
Tava calor demais, não dava pra dormir
Ia levar meu canhão
Sei lá, decidi que não
É rapidinho, não tem precisão
Muita criança, pouco carro, vou tomar um ar
Acabou meu cigarro, vou até o bar
To devagar, to devagar
Tem uns baratos que não dá pra perceber
Que tem mó valor e você não vê
Uma pá de árvore na praça
As criança na rua
O vento fresco na cara
As estrela
A lua
Dez minutos atrás, foi como uma premonição
Dois moleques caminhando em minha direção
Não vou correr, eu sei do que se trata
Se é isso que eles querem
Então vem, me mata!
Disse algum barato pra mim que eu não escutei
Eu conhecia aquela arma, é do Guina, eu sei!
Uma 380 prateada, que eu mesmo dei
Um moleque novato com a cara assustada
("Aí mano, o Guina mandou isso aqui pra você")
Mas depois do quarto tiro eu não vi mais nada
Sinto a roupa grudada no corpo
Eu quero viver
Não posso estar morto!
Mas se eu sair daqui eu vou mudar
Eu tô ouvindo alguém me chamar

ANEXO II

Letra da música UAU!³⁴.

Composição: Costa Gold e André Niine.

Hoje eu levantei, olhei pro espelho e pensei: Uau
 Bigodin finin, cabelin na régua é uau
 Eles até têm estilo, mas como o Nog faz é uau
 E ela que me deu bota, hoje ela me olha e fala uau
 Palmas pra mim, pra bunda dela é uau
 Esse beat do Nine (uh), cheguei e falei: Uau
 Pezin pra esquerda, pra direita, para e uau
 Desce pra mim, uh, sobe pra mim, uau

É, eu quero mais é que se foda (foda-se)
 Se ela tá pelada, o que eu faço com a espada mas nem o Jedi mestre Yoda
 Ela sabe que eu tenho a força pra ir até umas seis e pouca
 Minha rola é semi automática, igual uma metralhadora
 Tipo tudududu, ei (ei), fazer rap dá uma olheira
 É o dia inteiro igual biqueira (vai), sua segunda-feira é minha sexta
 Mas vale a pena se eu vejo um aquário quando eu olho pra minha carteira
 E lá na quebrada as criança me via, até chega a fazer uma fileira, ó
 Viva o trecho, viva o gueto, CB no zigue zague
 A vida não é Tik Tok, vem com seu tio Nog
 Dá tchau pra inveja, foda-se os bico e fogo nos X9 (boom)
 Eu fodo com o beat igual fodo com ela e ó que essa bitch fode (okay, uau)

Hoje eu levantei, olhei pro espelho e pensei: Uau
 Bigodin finin, cabelin na régua é uau
 Eles até têm estilo, mas como o Nog faz é uau
 E ela que me deu bota, hoje ela me olha e fala uau

³⁴ Fonte: <https://www.letras.mus.br/costa-gold/uau/>. Acesso: 22 mai. 2021.

Palmas pra mim, pra bunda dela é uau
Esse beat do Nine (uh), cheguei e falei: Uau
Pezin pra esquerda, pra direita, para e uau
Desce pra mim, uh, sobe pra mim, uau

Ela é louca, ela é louca pra sentar no pau
Tio Predella é monstro e os perreco é tchau (tchau)
Quem se identifica é só monstrão bandido mau
Nine, dropa o beat pra eu fazer xablau
Nine dropa o beat e eu fiz (ahn, ahn)
Dez litro de whisky sim (sim, huh)
Cê quer flow de brinde? Tó (tó, ahn, ahn)
Quem odeia político tá aqui

É que flow não é só levada, cala a boca, fala nada
Fala, vala, tô na bala, bebendo mais do que um Opala
De segunda a sexta-feira bebedeira, uma gostosa na minha sala
Transando com a gostosa na minha sala
Juro que eu duro se a bunda dela não para
Que eu piro, viro, reviro, ela joga tudo na cara
Enquanto eu miro, retiro antes das finalizada
Agradecendo o momento (uh, huh)
E eu nunca paro, meu cara ou coroa, bota tua cara
Teu flow é todo copiado e cê quer vir pagar de pá, para
Mara tá mara, maravilhosa é na praia
Maracutaia é teu rap que nem tem como escutar
Maravilhosa é a vida vivida horrorosamente
Que eu paro e penso: Tem gente que não tem onde morar
Enquanto nosso presidente tá doente
Nem aí pra gente (tem algo que eu esqueci de falar?)

Predella no palco, as menina faz (fiu, fiu)
Pra Vila Pompeia palmas (uau)
Pras tchutchuca linda que me escuta (uau)

E quando o beck bate, uh (vish, uau)

Hoje eu levantei, olhei pro espelho e pensei: Uau

Bigodin finin, cabelin na régua é uau

Eles até têm estilo, mas como o Nog faz é uau

E ela que me deu bota, hoje ela me olha e fala uau

Palmas pra mim, pra bunda dela é uau

Esse beat do Nine (uh), cheguei e falei: Uau

Pezin pra esquerda, pra direita, para e uau

Desce pra mim, uh, sobe pra mim, uau