

DA PERIFERIA AO TEATRO MUNICIPAL: UM PERCURSO DO RAP BRASILEIRO

ROCHA, Sílvio Rodrigo de Moura¹
SILVA, Maria Clara Oliveira²

RESUMO: Este trabalho objetiva analisar o percurso histórico-estético empreendido pelo rap brasileiro desde a década de 1990, quando os Racionais MC`s lançam o disco “Sobrevivendo no Inferno”, até o ano de 2021, quando Emicida estreia o espetáculo “AmarElo”. Para isso, cotejamos o trabalho estético-discursivo de obras recentes de Emicida, com alguns raps do grupo de Mano Brown, além de entrevistas concedidas pelos rappers em questão. Assim, intentamos demonstrar, por meio da análise de letra, música e contexto sociocultural, que o percurso do rap brasileiro sofreu um remapeamento que expressa o diálogo entre territórios, não apenas geográficos, mas também artísticos.

PALAVRAS-CHAVE: rap; canção; Emicida; Racionais MC`s; territorialidade; MPB.

FROM THE OUTSKIRT TO THE MUNICIPAL THEATER: A TRAJECTORY OF THE BRAZILIAN RAP

ABSTRACT: This paper aims at analyzing the historical-aesthetic trajectory undertaken by Brazilian rap music since the 1990s, when Racionais MC`s released the record “Sobrevivendo no Inferno”, until the year of 2021, when Emicida was launched at the show “AmarElo”. Therefore, we have compared the aesthetic-discursive construction of Emicida recent works to some raps of the group Mano Brown, and also interviews given by the rappers under discussion. Thus, we have endeavored to demonstrate, by means of an inspection of the lyrics, song and social-cultural context, that the trajectory of Brazilian rap has suffered some remapping which expresses the dialogue not only geographic but also artistic, among territories.

¹ Professor da Cedef, escola técnica vinculada à UFV *Campus* Florestal. Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. silviorocha@ufv.br

² Estudante do curso técnico em Eletrônica integrado ao Ensino Médio da Cedef/UFV *Campus* Florestal. Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq Jr.). maria.silva11@ufv.br

KEYWORDS: rap; song; Emicida; Racionais MC's; territoriality; MPB (Brazilian Popular Music).

Introdução

A recente comemoração dos 100 anos do Modernismo de 1922 movimentou o cenário literário e cultural na última década, no sentido de retomar as propostas dos modernistas do início do século, especialmente no que tange à valorização da cultura popular, projeto largamente levado a cabo por Mário de Andrade. Um século depois, de modo ainda mais acentuado, a ascensão de fenômenos de massa como Anitta, Ludmilla, Emicida e Djonga, todos representantes de territórios periféricos, vem revelando como a grande mídia brasileira tem aberto espaço para gêneros musicais antes bastante alijados de ambientes socioculturais elitizados e das grandes emissoras de rádio e TV do país. Percebendo essa tendência que vem se consolidando, Herschmann (2005) já prenunciava, na virada do século, que a estigmatização desses gêneros ainda poderia ceder espaço para sua relativa legitimação em novos espaços, por meio do seu progressivo agenciamento por parte da mídia.

Por outro lado, o autor também demonstra que, nos anos 1990, ainda havia elevada estigmatização sofrida pelo funk e pelo hip-hop, ao constatar a vinculação propiciada pela imprensa entre essas expressões artísticas e a criminalidade. Herschmann diagnosticou esses estigmas por meio da análise de publicações em veículos de comunicação, em especial do grupo Globo, durante a década de 1990, concluindo que eles promoviam a “reificação de uma certa imagem estigmatizada dos jovens dos segmentos populares do Rio” (HERSCHMANN, 2005, p. 16). O autor se questiona, como adiantamos, se, em futuro próximo, à semelhança do ocorrido com o samba (SANT`ANNA, 1977), esses gêneros ainda seriam agenciados pela cidade, a exemplo da apropriação que a bossa nova, na década de 1950, engendrou para, unindo samba e jazz, legitimar o gênero que identificava a periferia do Rio desde o início do século.

Observa-se, na década de 1990, segundo o autor, um tipo de festa no Rio de Janeiro que fugia à expectativa de presença exclusiva dos moradores das favelas, pois determinados morros eram tomados pela classe média nos sábados de baile. Percebe-se, assim, que as “previsões” do pesquisador se confirmaram, uma vez que diversos artistas das periferias passaram a, atualmente, protagonizar espaços de destaque na mídia nacional. Anitta, por exemplo, figurou como apresentadora do programa “Música Boa Ao Vivo”, no canal MultiShow, do Grupo Globo, no qual promovia encontros musicais entre artistas consagrados

da música popular brasileira (MPB) e outros de gêneros periféricos, como o pagode, o rap e o funk. O próprio título do programa (d)enuncia a estratégia de agenciar esses gêneros em ascensão como “música boa”, isto é, música legitimada pela grande mídia e por seus agentes valorativos. Emicida também ocupou o corpo de apresentadores do programa “Papo de Segunda”, do canal GNT, do mesmo grupo, que contava com protagonização do humorista Fábio Porchat, além dos comentários e análises do escritor e ensaísta Francisco Bosco, quem promovia elos entre a crítica acadêmica, a cultura popular e o discurso midiático contemporâneo. Esses trânsitos demonstram como os limites entre a periferia e o asfalto, o rap e a MPB, a crítica acadêmica e a crítica midiática vêm sendo mais maleáveis nas últimas décadas, uma vez que os veículos de comunicação e “a cidade”, nos termos de Herschmann (2005), vêm agenciando novos discursos, antes extremamente estigmatizados. Não é por acaso, por exemplo, que Emicida, em seu documentário “AmarElo”, afirma que “Mário é o nosso modernista preferido”, tanto demonstrando a reverberação que o discurso do crítico tem na sua obra quanto assinalando que as propostas estéticas de Mário continuam gerando frutos um século mais tarde, inclusive nas bordas das grandes cidades.

Focando-se no caso de Emicida, portanto, percebe-se como ele adentrou espaços culturais que antes eram hostis ao hip-hop, como o Teatro Municipal de São Paulo, também literal palco da Semana, onde gravou o espetáculo “AmarElo”, registrado pela Netflix e divulgado não só como show, mas também como documentário, o que já exhibe, pelo hibridismo do gênero, o trânsito que o rapper tem conseguido gestar. Este trabalho, portanto, analisa o trabalho estético-discursivo de obras de Emicida, cotejando-as com alguns raps dos Racionais MC's, utilizando-se como recurso também trechos de entrevistas de Mano Brown na década de 1990 e de Emicida nos últimos anos.

Entre presos e passarinhos

No ano de 2019, Emicida lançou a canção “AmarElo”, a qual ensejou o lançamento concomitante de um clipe, de um show no Teatro Municipal de São Paulo e de um documentário na Netflix, acompanhando os bastidores de construção do espetáculo. A canção “AmarElo” inicia-se com os versos: “Eu sonho mais alto que drones / Combustível do meu tipo: a fome (...) / Pra que amanhã não seja só um ontem / Com outro nome” (EMICIDA, 2019). Com isso, Emicida assume seu lugar não apenas como intérprete, mas como representante de um relato de si, como voz de uma comunidade periférica em busca de ocupar novos palcos. Esse relato,

conforme Butler (2017), é uma “apropriação vital”, pois o corpo em questão não pretende se subjugar a um “sofrimento imposto”, ele agora assume o poder da fala e, por meio dela, questiona o lugar submisso a que foi impingido no passado. Tomamos esses versos, assim, para a discussão que tematiza o lugar do marginalizado na e pela história do Brasil. Na introdução do rap, Emicida *samplea* a canção “Sujeito de sorte”, de Belchior, fundindo-a ao discurso desassossegado de um cidadão à beira do suicídio, de forma a demonstrar o espaço da mestiçagem no país, mimetizando a fusão de vozes e as violências que marcam o lugar da negritude brasileira.

No seu discurso, as rimas não são meramente aproximações sonoras, mas jogos de som e sentido (drones/fome, por exemplo): de um lado, o excesso, o desenvolvimento tecnológico capitalista; de outro, a falta, a desigualdade provocada pelo próprio capitalismo. Entendida, paradoxalmente, como aquilo que mata e como um combustível para o sonho, a fome nomeia a angústia, servindo de instrumento de tortura e trabalho, como força vital para que “amanhã não seja só um ontem com outro nome”. Não é por acaso que o tempo pretérito, nas duas obras fundidas, é referido como “ontem” e “ano passado” – isto é, bastante recente.

O rap de Emicida, ao dialogar com Belchior, rompe uma barreira estereotípica, pois aproxima-se da poeticidade da MPB e imbrica discursos antes apartados. Em entrevista concedida à TV Gazeta, o rapper afirma: “No comparativo raso, que se faz entre o Emicida e os Racionais, os racionais é os ‘cara’ que só fala de crime e o Emicida é o cara que só fala de amor” (EMICIDA, 2016). Para compreender melhor o motivo de a comparação ser “rasa”, é preciso compreender também o contexto estético-cultural de constituição do rap, historicamente interpretado, desde os anos 1990, pela via de um rótulo frágil.

Comparativamente, em entrevista de 1997, Mano Brown afirma: “Irrita pelo seguinte, os caras são pretos e você vê os caras fazendo aquela comédia, com uma pá de coisas importantes pra falar. Acontecendo um monte de coisa nas ruas e os caras tapando o sol com a peneira, fazendo um carnaval, um oba-oba, um circo que não existe. Quem faz tudo por dinheiro é prostituta” (BROWN, 1997). O rapper critica como os artistas de origem negra, na década de 1990, acabavam se “vendendo” para a mídia ao não utilizarem seu espaço de influência para promover denúncias. Assim, Brown reafirma a ideia de que os Racionais buscam retratar a violência de forma transparente. Esse modo de construir o discurso se diferencia, em certa dose, de Emicida, cujas letras tendem mais à metaforização, e não ao conteúdo fático mais visível, como fazem os Racionais: “60% dos jovens de periferia / Sem antecedentes criminais já

sofreram violência policial (...) / A cada quatro horas, um negro morre violentamente em São Paulo (RACIONAIS MC's, 2015a).

No trecho, ocorre denúncia das violências sofridas pelos pretos, representados, de modo objetificado, por estatísticas. O rapper enuncia os números de forma dramática, potencializados pelo som de piano, de órgão com notas graves e duradouras, além de pulsos constantes, contundentes, contribuindo para a sensação de aflição. Essa estratégia também ocorre em “Rapaz Comum”, canção na qual, enquanto se declara a cena de morte após um tiroteio, há também um som agudo, intensificando a sensação de sofrimento que a letra retrata. Distintamente, na mais famosa canção de Emicida, “Passarinhos”, por exemplo, é perceptível como o rapper não revela crítica explícita aos problemas da periferia. Exemplo disso, além da imagem etérea de “passarinhos”, simbolizando liberdade, está no verso “cidades são aldeias mortas”. O elo entre “cidades” e “aldeias”, construído simplesmente com verbo de ligação, traça uma fusão de territorialidades, não só pelos índices de espaço (cidade/aldeia), mas pelo fato de que ler as cidades seja ler uma história pretérita, a partir dos escombros. No clipe da canção, embora haja essa frase lírica, mas também representativa de violência, de morte, não se exibem explicitamente imagens de cenários violentos, mas um garoto que retira um livro da estante. Por outro lado, no famoso clipe “Diário de um detento”, dos Racionais, quando se enuncia “morreu de bruços no salmo 23”, a cena de pessoas mortas é dramaticamente factual.

Retomando a citada estrofe inicial de “Capítulo 4, versículo 3”, constata-se uma denúncia das violências sofridas pelos jovens pretos e de periferia, na forma de dados estatísticos frios. E, ao contrário do restante da música, em que há um pulso contundente, nesse trecho há somente a alternância entre o silêncio e o som da nota grave de um piano, ostensivamente martelando a gravidade do tema e do som. Assim, além do rapper enunciar estatísticas, ele as materializa de modo pungente, pois o artifício sonoro contribui para a sensação angustiante.

Portanto, é preciso expor que as personagens das canções do grupo enfrentam as dramaticidades impostas, entretanto isso não é consolidado, no discurso, como se o eu lírico fosse um ser superior, aos moldes de um herói épico, incomum, pois, a todo momento, ele se compara aos seus irmãos, como no trecho de “Fórmula mágica da paz”: “colocando flores sobre a sepultura (“podia ser a minha mãe”) / que loucura” (RACIONAIS MC'S, 2015c). No excerto, o eu lírico se põe em um lugar frágil no qual ele mesmo pode ser o próximo a estar sob uma sepultura, mostrando assim a sua vulnerabilidade. Entretanto, ainda analisando um pouco antes nessa mesma canção, Mano Brown canta “ninguém é mais que ninguém, absolutamente, aqui

quem fala é mais um sobrevivente”. Nesse verso, a voz cancional se coloca no mesmo patamar que os outros a todo momento, como mais um preto da periferia que sobrevive, diariamente, ao inferno. Assim, todo esse universo trágico e narrativo é, por sua vez, transformado em arte pela forma da palavra cantada, entre a prosódia ostensiva e a melodia cantada pelos artistas.

Em contrapartida, se observamos as canções de alguns rappers da nova geração³, como Emicida, é perceptível como os raps evoluíram para uma estética mais melódica, menos incisiva e, conseqüentemente, mais lírica do que os já referidos anteriormente. Essa transformação, no entanto, não pode servir a uma distinção superficial entre as gerações de rappers, além de, potencialmente, ser um pressuposto para a visão preconceituosa do gênero, conforme a referida citação de Emicida, no início desta seção.

Reiterando a canção “Passarinhos”, tomada como objeto de comparação com as canções dos Racionais, as queixas presentes são ambíguas, como no refrão, que pode ser analisado tanto como se o “ninho” fosse um lugar reconfortante no qual os passarinhos, mesmo perdidos, conseguem achar a acolhida, tanto como uma reflexão sobre até onde alguém está disposto a ir, mesmo que, no processo, seja preciso utilizar o outro, fazendo com que as “pessoas virem coisas, e as cabeças virem degraus”. Sendo assim, partindo dessa segunda interpretação, ocorre uma inversão de valores em que “as cabeças” e “os pensamentos” das pessoas viram apenas lugares a serem pisados, sem importância, condizente com uma crítica sobre como a sociedade, em relação à periferia, menospreza os saberes intelectuais, e impõe, assim, o trabalho braçal nas bordas sociais. Nesse contexto, ao se observar o clipe, é visível como ele evidencia e corrobora ainda mais essa dualidade presente na vida dos jovens periféricos, ao mostrar um menino negro indeciso entre trabalhar engraxando sapatos ou vendendo livros em uma livraria. O desfecho desse conflito seria contra a expectativa cristalizada de um preto da periferia, pois, no final, ele acaba indo trabalhar como livreiro, ou seja, ele escolhe o saber intelectual manifesto pela metonímia dos livros. Portanto, é notório como, por meios audiovisuais, é reforçada a crítica presente na letra de uma forma mais metafórica do que nos discursos dos Racionais.

Diferentemente do grupo de Mano Brown, as críticas de Emicida não são especificamente tematizadas nas violências sofridas nas bordas, como no seguinte trecho: “Não vai sobrar madeira nem pros caixão / Era neblina, hoje é poluição / Asfalto quente queima os pé no chão/ Carros em profusão, em confusão” (EMICIDA, 2015). No excerto, evidencia-se a problemática do avanço da sociedade e da tecnologia, ao custo do crescimento do

³ Sugerimos o trabalho de rappers como Criolo, Renegado, Djonga, Rincon Sapiência, Rael, Hungria.

desmatamento e da poluição no planeta. Dessa forma, a canção do rapper não reitera, necessariamente, o retrato da violência. De acordo com o que ele mesmo diz na entrevista para o canal TV Gazeta no YouTube: “Existe um bagulho do tipo provar que você ainda está nas ruas, sacou? E isso tem seu valor em um certo aspecto, mas também eu vejo um recorte disso aí que é um bagulho racista pra caralho, tá ligado!? Porque, tipo, ninguém vai perguntar pro Leonardo se ele está indo comer tomate igual ele estava lá nos anos 90 na fazenda. Agora os cara do rap tem que ir lá na favela, você tem que estar lá, por que senão, quem tá?” (EMICIDA, 2016).

A comparação que Emicida faz entre o seu lugar e o de Leonardo é, propositalmente, risível, pois o rapper lança mão de um exemplo caricato para se referir ao lugar e aos costumes de origem do sertanejo Leonardo, cuja história como quem venceu na vida após passar anos trabalhando na plantação de tomate é bastante repisada na mídia, como exemplo de superação. Ocorre que, na contramão, não se exige que Leonardo, homem branco vindo de um setor elitizado da indústria agrária do país, continue a tematizar sua história entre tomates em suas canções nem que mantenha seu vínculo explícito com o passado. Entretanto, no caso de Emicida, as abordagens e cobranças da mídia retornam, segundo ele, sempre ao estereótipo de que, por fazer rap e ser da periferia urbana, precisa manter o tema da “rua” e da violência explícito em suas canções.

Distante desse lugar estereotípico, mais direcionado para a suavidade do discurso cancional, está o fato de o cantor não lançar mão, em “Passarinhos”, de um pulso tão contundente e demarcado nas cenas mais fortes das letras, como ocorre com o rap dos Racionais, e sim de um ritmo mais cadenciado, como um reggae, construído por instrumentos típicos da música popular brasileira, como o violão e o chocalho, além de sonoridades mais jovens e contemporâneas como a do ukulelê. Ressalta-se, ainda, como a melodia, desde o início, tem uma sinuosidade característica da MPB, sendo materializada pela suavidade vocal, com a voz bastante soproza de Emicida, em notas de frequência média. Isso ocorre mesmo nos momentos mais prosódicos da canção, quando, fora do refrão, os versos são semelhantes aos de um rap mais prototípico. Nesses momentos, Emicida entoava os versos quase falando, mas o fundo musical e rítmico continua sendo o de um reggae, além de que sua voz continua ainda suavizada, e não incisiva como a dos Racionais. Soma-se a esse cenário intervalar, entre a MPB e o rap estereotípico, o fato de o rapper, em diversas outras canções, contar com parcerias musicais com cantores de vários estilos, como Caetano Veloso, Pabllo Vittar, Rael, Pitty e Zeca Pagodinho – em especial, a participação de Vanessa da Matta, na música analisada, sendo que

esses *feats* contribuem para uma maior ampliação de territórios em suas canções e, conseqüentemente, para um distanciamento do conceito (superficial) do que é conhecido como rap.

Vale destacar que esse imbricamento de gêneros na canção de Emicida, consoante também com os espaços sociais pelos quais o rapper circula e adentra, ecoa o conceito de “campo” largamente defendido por Pierre Bourdieu. Segundo Bernard Lahire (2017), para Bourdieu,

um campo é um sistema ou um espaço estruturado de posições ocupadas pelos diferentes agentes do campo. As práticas e estratégias dos agentes só se tornam compreensíveis se forem relacionadas às suas posições no campo. Entre as estratégias invariantes, encontra-se a oposição entre as estratégias de conservação e as estratégias de subversão do estado de relação de forças existentes (...)” (LAHIRE, 2017, p. 64).

Conforme o conceito de Bourdieu, no seio de um campo, ao mesmo tempo em que há práticas que determinam os lugares de cada agente, há também estratégias de subversão originadas da oposição entre os agentes, de modo que essas estratégias, a depender do jogo de forças, podem modificar esse campo. Assim, derivado do conceito de “campo”, Bourdieu propõe o conceito de *habitus* como um sistema de disposições incorporadas, próprio de cada campo. Nesse sentido, um indivíduo só está em condições de reivindicar seu lugar no jogo que se estabelece no seio do campo caso ele também incorpore os *habitus* daquele espaço, daquele sistema.

Dessa forma, tanto pela estética musical gestada, quanto pelas parcerias, é reforçada a ideia de que Emicida busca, intencionalmente, ao mesclar diversos gêneros com o rap, modificar o espaço, o campo em que sua obra se insere. Isso ocorre tanto pelo fato de que Emicida introduz, no campo estético do rap, uma série de novas disposições, de novas corporificações, trocando cenas de morte por cenas em biblioteca, por exemplo, quanto porque ele modifica o campo de atuação da MPB, que se transforma no sentido de fundir suas práticas estéticas e corpóreas às de um gênero gestado nas margens da cidade.

Lahire (2017) a partir do conceito de Bourdieu, afirma que “em luta uns com os outros, todos os agentes de um campo têm, contudo, interesse em que o campo exista. Eles mantêm, portanto, uma ‘cumplicidade objetiva’ para além das lutas que os opõem” (LAHIRE, 2017, p. 65). Essa afirmação nos auxilia a reforçar a ideia de que se Emicida, por um lado, demonstra as opressões e violências que operam nas periferias do país, por outro ele produz uma música entre

a tradição dominante da MPB e a estrutura prototípica do rap marginalizado dos anos 1990, representado pelo grupo Racionais, resistindo à visão estigmatizada (“rasa” e “racista”, nos termos de Emicida) de que o rap só deveria tematizar a violência e não ocupar outros tipos de espaços como o Teatro Municipal. Assim, nos termos de Roniere Menezes (2023), Emicida promove diálogos entre a cultura negra brasileira e instâncias cosmopolitas contemporâneas.

Fissuras e territorialidades no cenário do rap

Em texto no qual analisa a relação entre o contexto social e policial da década de 1990 e, em suas palavras, “o surgimento daquele que seria um dos mais importantes fenômenos culturais da história do país” (OLIVEIRA, 2018, p. 20), Acauam Oliveira nomeia os Racionais como os quatro pretos mais perigosos do Brasil, tendo em vista o poder que eles passam a ter para enunciar as vozes da periferia e, conseqüentemente, denunciar as violências sofridas nesses ambientes, as quais não se distanciam daquelas impostas no massacre de 111 detentos no Carandiru. Segundo Oliveira, além desse massacre, que é considerada a mais violenta e brutal ação da história do sistema prisional brasileiro, outros extermínios marcam a década de 1990 no país:

Num intervalo de poucos meses, o país foi palco de outros dois massacres que chocaram o mundo. Em 23 de julho de 1993, quatro policiais militares dispararam contra cerca de cinquenta crianças e adolescentes em situação de rua que dormiam nas escadarias da igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, deixando oito mortos e dezenas de feridos, num episódio que ficou conhecido como chacina da Candelária. E apenas um mês depois, em 29 de agosto de 1993, mais de trinta policiais militares encapuzados e sem uniforme assassinaram friamente 21 pessoas na chacina de Vigário Geral. Ao contrário do que afirmou a PM, nenhum dos mortos possuía ligação comprovada com o tráfico. (OLIVEIRA, 2018, p. 19).

Essa citação retrata um mote social para a criação do álbum responsável por colocar os Racionais em projeção nacional. Foi a partir da percepção de que esses “acidentes” não eram meramente aleatórios, e sim um padrão genocida, sustentado por mecanismos herdados da escravidão e aprimorados durante a ditadura, que os Racionais tiveram a urgência de retratar e denunciar essa violência urbana para as próprias comunidades, visto que, fora desse campo, existia uma grande aprovação dos ataques por parte da elite e da opinião pública. No início deste texto, já demonstramos que Herschmann (2005) também aponta essa mesma

estigmatização dos jovens periféricos e do funk carioca no fim dos anos 1990. Nesse sentido, conforme a canção “Gênesis” ratifica, os únicos recursos que esses moradores de comunidades periféricas possuem para sobreviver ao inferno são “uma bíblia, uma pistola e um sentimento de revolta”, demonstrando, assim, a falta de amparo estatal e social a que estão submetidas essas comunidades, ao mesmo tempo em que sustenta ou a religião ou a violência como saída para a revolta que se mantém nesse tipo de território social.

Nesse contexto, surge o álbum “Sobrevivendo no Inferno”, reunindo músicas que, além de refletirem criticamente sobre a realidade e denunciarem as violências sofridas, também são um meio de salvação, já que objetivam mostrar outro caminho de sobrevivência além do crime. Exemplo disso são as várias apologias ao cristianismo, como a cruz em sua capa e o nome de duas canções (“Gênesis” e “Capítulo 4, versículo 3”). Desse modo, os Racionais, de certa maneira, salvam e modificam a vida de diversas pessoas, como o próprio KL Jay diz em uma entrevista para a revista *Continente*: “Racionais veio cumprir uma missão, cada um de nós. Essa missão de salvar vidas através da música, da postura, das atitudes e da coragem” (JAY *apud* FERREIRA, 2019). Na canção “Capítulo 4, versículo 3”, exemplarmente, diz-se para um “mano”: “veja bem, ninguém é mais que ninguém / Veja bem e eles são nossos irmãos também” (RACIONAIS MC`s, 2015a), repreendendo um personagem que está desmerecendo um “irmão” já no fundo do poço, em cenário de decadência, só com pele e osso, por causa do vício. Sendo assim, ao mesmo tempo em que o rap acolhe e proporciona um sentimento de coletividade, também critica e repreende as ações dos próprios “manos”, o que reforça, mesmo no interior do próprio campo social, a natureza crítica - aliás, autocrítica - do gênero, em consonância com a mudança de disposição, de atitude proposta por KL Jay na entrevista.

Portanto, por meio da somatória das intenções que o álbum possui (ser um meio de salvação e de crítica), e dos diversos pontos de vista presentes em suas canções, é possível garantir a representatividade e a identificação em suas músicas. Dessa maneira, faz-se bastante perceptível o compromisso do grupo em retratar a realidade da comunidade, uma vez que, por intermédio da estetização do real, da representatividade da narrativa e da figura lírica, expõem-se as dificuldades vivenciadas no cotidiano, as quais são ignoradas pela sociedade, especialmente no contexto da década de 1990, como ratificado por Hershmann (2005) e Oliveira (2018).

Nesse contexto, a visibilidade proporcionada pelos Racionais, em relação às violências vivenciadas por jovens da periferia, colabora para a popularização de suas canções: o disco “Sobrevivendo no Inferno” vendeu mais de 1,5 milhão de cópias, mesmo em um contexto de

extrema segregação e de completa estigmatização dos valores e dos modos de ser da juventude representada. O ostensivo número de cópias vendidas coloca em xeque, inclusive, o ponto de vista de natureza crítica e estética que era hegemônico à época, uma vez que ainda havia enorme resistência em se reconhecer o rap como canção, como parte da música popular brasileira.

Em entrevista concedida em 2004, isto é, sete anos após o lançamento do disco “Sobrevivendo no inferno”, Chico Buarque afirma que: “Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou.” (BUARQUE, 2004). Nesse trecho, percebemos como Chico reconhece o espaço que o rap vem alcançando naqueles tempos, mas, paralelamente, contemporiza se o rap é ou não é canção, “tal como a conhecemos”. Em outros termos, para Chico Buarque, engendra-se ali um novo paradigma, marcado por novos *habitus* no modo de cantar, em contraposição àquilo que havia se consolidado nas décadas de 1960 e 1970 por meio de vozes dos grandes nomes que se edificam juntamente com a MPB: o próprio Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento, entre outros.

Na mesma entrevista, Chico Buarque aprofunda sua impressão sobre o rap, embora se reconheça pouco íntimo do gênero - em consonância com o que já dissemos sobre o rap estar ainda nesse cenário de alijamento na década de 1990 e no início dos anos 2000, distante do campo de inserção da MPB:

(...) à distância, eu acompanho e acho esse fenômeno do rap muito interessante. Não só o rap em si, mas o significado da periferia se manifestando. Tem uma novidade aí. Isso por toda a parte, mas no Brasil, que eu conheço melhor, mesmo as velhas canções de reivindicação social, as marchinhas de Carnaval meio ingênuas, aquela história de "lata d'água na cabeça" etc. e tal, normalmente isso era feito por gente de classe média. O pessoal da periferia se manifestava quase sempre pelas escolas de samba, mas não havia essa temática social muito acentuada, **essa quase violência nas letras e na forma que a gente vê no rap**. Esse pessoal junta uma multidão. Tem algo aí. (BUARQUE, 2004 - grifo nosso).

Esse “algo aí” reforça, simultaneamente, o distanciamento de Chico em relação ao rap e o interesse que, por outro lado, esse gênero causa no artista, endossando a ideia de Bordieu de que a relação de forças existentes no interior de um campo pode modificar aquele ambiente (LAHIRE, 2017). Chico aqui pode ser tomado como metonímia, pelo seu lugar consagrado na MPB, para representar o modo de os artistas e a crítica daquela época perceberem os ecos que os Racionais reverberavam, uma vez que juntavam “multidão” e, “nas letras e na forma”,

estetizavam as vozes da periferia, tensionando o espaço dominado, até então, pelo modo de cantar dos artistas da MPB.

Em trabalho no qual analisa a obra completa dos Racionais, do ponto de vista quantitativo e qualitativo, a partir do ponto de vista teórico da semiótica da canção (TATIT, 2002; 2007), Marcelo Segreto (2015) afirma que a principal característica do gênero rap é a presença da fala, o que, segundo o autor, é uma marca da figurativização enunciativa. Essa construção tão marcada da figura enunciativa é evidente tanto pela estabilização do canto de modo muito semelhante ao modo de falar quanto pela explícita inserção de falas diretas, sem melodização, nos raps. Conforme Segreto (2015), os Racionais possuem, ao todo, cinco discos de estúdio, totalizando cinquenta e uma faixas gravadas: “de todo esse repertório há somente uma única obra em que não encontramos nenhum trecho de fala direta, aliás, a única faixa instrumental de toda a carreira do grupo” (SEGRETO, 2015, p. 17). É extremamente relevante esse dado estatístico levantado por Segreto, ao analisar peça por peça da discografia dos Racionais, pois demonstra o quanto a origem popular e periférica do rap, atrelada à necessidade de impor um discurso, aproxima o gênero de seu público, por meio da encenação de uma voz enunciativa que emula o próprio lugar de fala do público ouvinte e do indivíduo periférico revoltado com o sistema em que se insere. Interessante que esse modo de entoar e enunciar as vozes periféricas antecipa lugar fundamental que os estudos decoloniais viriam a tomar no século seguinte no campo das ciências humanas e dos estudos linguísticos e literários no Brasil.

Isto é, estética, cultural e socialmente, os Racionais vinham desterritorializando, descolonizando a canção tradicional e remapeando o seu lugar no espaço artístico do país, porque deslocavam os temas periféricos e a forma de falar/cantar de seus guetos para espaços elitizados do país. Nos termos de Chico, o interessante não é apenas o rap em si, mas o fenômeno, “o significado da periferia se manifestando”. Portanto, o interesse que – pela via da identificação ou do estranhamento – o tema e a forma do rap causam contribui, decisivamente, para a sua difusão em todo o país, principalmente na grande massa dos centros urbanos brasileiros.

Para a escritora e socióloga Djamila Ribeiro, no minidocumentário “Racionais: Sobrevivendo no Inferno por Djamila Ribeiro”: “os Racionais precisam ser estudados e reconhecidos como eles são: um grande marco. Mas não só no rap nacional, na música e na sociedade brasileira. Não é só a música. Eles são grandes cientistas sociais”. (RIBEIRO, 2018). Esse posicionamento de Djamila, já livre da dúvida de que se rap é ou não é canção, amplifica e amplia o problema posto por Chico Buarque, porque entende os Racionais para além do tema,

da forma, lendo-os como “cientistas sociais”. Os Racionais, nesse sentido, gestam uma nova forma da canção nacional, manifestada por um novo discurso, que não só fala sobre a periferia, mas fala com a voz e com a entoação da periferia, assumindo um papel social e estético que revolucionou o olhar como a crítica midiática e acadêmica passou a enxergar os discursos musicais periféricos.

Percebe-se, a partir dos Racionais, com o rap ganhando espaço no cenário musical e midiático, que outros tantos artistas também foram tomando consciência de que a voz assumida pelos Racionais poderia ser, propositalmente, reivindicada por outros tantos rappers e artistas periféricos. Emicida, mais uma vez, pouco mais de duas décadas depois, demonstra clara consciência de sua arte “empenhada”, conforme terminologia cunhada por Antonio Candido (2000). Esteticamente, o rapper funde sonoridades e textualidades e, nas coxias do Teatro Municipal, antes de iniciar o espetáculo “AmarElo”, diz para sua equipe:

Essa é a nossa forma de dizer pra todas as pessoa que tem uma origem que nem a nossa que esse lugar é deles, que a gente precisa sim ocupar esse tipo de espaço (...). E por que não todos os ambientes que nos foram negados ao longo da história desse país. Entendeu? E os juiz, os médico, os advogado, os próximo presidente tá sentado ali e a gente vai devolver pra eles o direito de sonhar. Firmeza? (AMARELO, 2021).

A textualidade de Emicida causa fissura no campo territorial em que se insere, porque enuncia orações cultas e complexas, mas também desvios da norma tidos como crassos. Conforme Walty (2005), as relações entre textualidade e territorialidade revelam-se por meio de um “ajuste de sintaxes tradutor de ajustes sociais e políticos” (WALTY, 2005, p. 71). O ajuste parece até ensaiado, porque fica muito explícito na superfície textual, sobretudo pela não marcação das concordâncias verbais e nominais, além do uso de expressões típicas do espaço enunciativo do rap, como “firmeza”. Nesse caso, Emicida deixa a persona periférica ainda mais marcada, mesmo no discurso falado, como forma de “dizer pra todas as pessoa que tem uma origem que nem a nossa que esse lugar é deles” e de evidenciar para “os juiz, os médico, os advogado, os próximo presidente” que todos têm o direito de sonhar. Ensaiada ou não, a linguagem do rap contemporâneo promove a ocupação de um espaço elitizado e devolve, aos pretos, parte do lugar que lhes foi negado.

Considerações finais

Se Emicida frisa que Mário de Andrade é o “nosso” modernista preferido, apropriando-se do discurso de seu conterrâneo, ele não o faz sem marcar, no pronome de primeira pessoa do plural, a voz coletiva da comunidade que representa. Isto é, ao mesmo tempo em que retoma o processo de valorização da cultura popular empreendido por Mário, ele o faz com a própria voz da periferia, que não precisa mais enunciar pela dicção do outro. Isso fica claro no modo como Emicida, decididamente, se posiciona nas coxias do Teatro Municipal, no sampler da canção de Belchior, no “sonho mais alto que drone”; ou no modo como os Racionais abrem territórios na década de 1990, denunciando a violência e causando fissura na clássica noção de canção e de música popular brasileira, ao não decidirem, pela forma como presentificam seu discurso, se o que se ouve é uma melodia ou uma extensão da prosa periférica.

Sendo assim, ao se aproximar de outros campos da cultura e da tradicional canção popular, é notório o movimento de Emicida no sentido de construir novas textualidades e gestos entoativos no rap que enuncia. Isto é, a partir do campo territorial e musical em que se insere, o rapper tensiona os modos de fazer sua arte e estabelece elos entre o rap e a MPB, entre a cultura periférica e as instâncias cosmopolitas, tudo isso representado, metonimicamente, pela presença do seu espetáculo no elitizado Teatro Municipal. Assim, do rap raiz dos Racionais, na década de 1990, até o rap contemporâneo de Emicida, o gênero sofre alterações que possibilitam a sua presença nessa nova territorialidade.

REFERÊNCIAS

BROWN, Mano. *Há 20 anos, Racionais deram entrevista exclusiva ao 'NP'*. Entrevista concedida ao jornalista Djalma Campos. Notícias Populares, 1997. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/banco-de-dados/2017/11/1935892-ha-20-anos-rationais-deram-entrevista-exclusiva-ao-np.shtml>. Acesso em 26 mar. 2024.

BUARQUE, Chico. *A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico*. Entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva. Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, 26 dez. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm>. Acesso em 26 mar. 2024.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni.

- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- EMICIDA. *Passarinhos ft Vanessa da Mata*. YouTube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IJcmLHjjAJ4> . Acesso em 26 mar. 2024.
- EMICIDA. *Histórias do rap nacional/Emicida/episódio 3*. YouTube: TV Gazeta, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7gkWIDzSbo8&t=509s>. Acesso em 26 mar. 2024.
- EMICIDA. *AmarELO (Sample: Belchior – Sujeito de Sorte), part. Majur e Pablo Vittar*. Youtube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PTDgP3BDPIU>. Acesso em 26 mar. 2024.
- EMICIDA. *AmarELO ao vivo*. Direção de: Fred Ouro Preto. São Paulo: Netflix, 2021. 1 filme (90 min).
- FERREIRA, Lenna. *30 anos da revolução iniciada pelos Racionais MC's*. Continente, 2019. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/30-anos-da-revolucao-iniciada-pelos-rationais-mcrs-> . Acesso em 26 mar. 2024.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. Disponível em: <http://www.editora.ufrj.br/DynamicItems/livrosabertos-1/O-funk-e-o-hip-hop.pdf>. Acesso em 26 mar. 2024.
- LAHIRE, Bernard. Campo. In: CATANI, Afrânio Mendes *et al* (Org.). *Vocabulário Bordieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- MENEZES, Roniere. Canto, afeto e resistência comunitária em Orfeu Negro e Emicida AmarELO. In: SILVA, Denilson de Cássio; MAIA, Cláudia; GODIN, Juliana (Coord.). *Seminário história, literatura, arte e catástrofe - como narrar o inenarrável: [caderno de resumos]*. Belo Horizonte: Cefet-MG, 2023. Disponível em: <https://www.dhis.cefetmg.br/wp-content/uploads/sites/27/2023/04/Caderno-de-resumos.pdf>. Acesso em 26 mar. 2024.
- OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/14619.pdf>. Acesso em 26 mar. 2024.
- RACIONAIS MC'S. *Capítulo 4, versículo 3*. Racionais TV. YouTube, 2015a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gtFnJldA1Xg> . Acesso em 26 mar. 2024.
- RACIONAIS MC'S. *Diário de um Detento*. Racionais TV. YouTube, 2015b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dGFxdmuDA4A> . Acesso em 26 mar. 2024.

- RACIONAIS MC'S. *Fórmula mágica da paz*. Racionais TV. YouTube, 2015c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ewHxfBtNC8E> . Acesso em 26 mar. 2024.
- RACIONAIS MC'S. *Rapaz Comum*. Racionais TV. YouTube, 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KUIMTqMO3RU> . Acesso em 26 mar. 2024.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. Tese (doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana, 2015. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-16062015-131826/publico/2015_MarceloSegreto_VCorr.pdf. Acesso em 04 mar. 2024.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002. _____ . *Semiótica da canção: melodia e letra*. 3. ed. São Paulo: Escuta, 2007.
- WALTY, Ivete. *Corpus rasurado: exclusão e cânone na narrativa urbana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas: Autêntica, 2005.