



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

MEDIAÇÃO CULTURAL - ARTES E LETRAS

É SEMPRE RHARA A RHIMA

UM ENSAIO SOBRE A POÉTICA DO HIP-HOP

DIOGO TABANEZ DIAS DE MORAES

Foz do Iguaçu
2022

É SEMPRE RHARA A RHIMA

UM ENSAIO SOBRE A POÉTICA DO HIP-HOP

DIOGO TABANEZ DIAS DE MORAES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Mediação Cultural - Artes e Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mario René Rodríguez Torres

Foz do Iguaçu
2022

DIOGO TABANEZ DIAS DE MORAES

É SEMPRE RHARA A RHIMA

UM ENSAIO SOBRE A POÉTICA DO HIP-HOP

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Letras - Artes e Mediação Cultural.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Mario René Rodríguez Torres
UNILA

Prof^a. Dra. Cristiane Checchia
UNILA

Prof. Dr. Gastón Cosentino
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): _____

Curso: _____

Tipo de Documento	
(.....) graduação	(.....) artigo
(.....) especialização	(.....) trabalho de conclusão de curso
(.....) mestrado	(.....) monografia
(.....) doutorado	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....)

Título do trabalho acadêmico: _____

Nome do orientador(a): _____

Data da Defesa: ____ / ____ / ____

Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, ____ de ____ de ____.

Assinatura do Responsável

Dedico este trabalho a Munhoz, Venom, Zorack, Milk, King, Kamau, Matéria Prima, Is Tar, Aplub, Xandão Afro-Rude, Parteum, Secreto, Suissac e todos os responsáveis por construir e manter em pé os alicerces do rap nacional.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Mario pela infinita paciência, atenção e disponibilidade. A existência deste trabalho é uma conquista sua tanto quanto é minha.

Pelo apoio e paciência agradeço também a meus pais e principalmente a Sol, que tanto me ajudou a tomar o caminho do meu desejo de volta em minhas mãos.

Pela documentação em entrevista deste grupo infelizmente tão subestimado e desconhecido que é o Ascendência Mista, agradeço ao Marco Aurélio de Mello Júnior, o *Marcola*, bem como a toda a equipe do portal Raplogia.

E, por último mas não menos importante, pelos intermináveis papos sobre o vasto mundo da música, da poesia e do hip-hop nacional, não menos estimulantes e inspiradores que todo o resto da minha pesquisa, agradeço a vários: Matheus Mousinho; Gustavo Machado; Sheymes Lira; Maria Helena de Pinho; Victor Kuhnen; Vinicius Mariano Almeida, o *VMA*; Fernando Raposo; Marti Pereira; Rafael de Toledo Pedroso, o *Heche*; Joab Rocha; e Gabriel Schneider de Moura, o *Fraj*.

Se meu disco não for vender, ninguém promover
O que é que eu vou fazer pra não passar
necessidade?
Talvez eu me dê bem e termine atrás das grades
Talvez eu me dê mal, termine a faculdade

Espião - "*Aperta o Rec*"

RESUMO

Este trabalho de caráter ensaístico procura identificar e qualificar o rap enquanto forma de arte singular, dotada de características únicas, e ao mesmo tempo engendradora e perpassada por diversas outras tradições. Para isso, valho-me de duas referências teóricas principais: a da poesia enquanto qualidade meta-formal presente na arte como um todo, encontrada n' *O Arco e a Lira*, de Octavio Paz, e a da arte como a mutável e essencial atividade humana de construção de variadas verdades, encontrada n' *A Necessidade da Arte*, de Ernst Fischer. Como exemplo tanto de suas mudanças quanto de suas constantes, debruço-me sobre exemplos específicos dentro do nicho do coletivo Rhima Rhara, criado no começo dos anos 2000, momento de significativa virada nas formas de se fazer rap no Brasil.

Palavras-chave: hip-hop; poesia; linguagem; narrativa; significação.

RESUMEN

Este trabajo de carácter ensayístico busca identificar y calificar el rap como una forma de arte singular, dotada de características únicas, y al mismo tiempo engendrada y permeada por varias otras tradiciones. Para esto, me sirvo de dos referentes teóricos principales: el de la poesía como cualidad metaformal presente en el arte en su conjunto, que se encuentra en *El Arco y la Lira* de Octavio Paz, y el del arte como la mudable y esencial actividad humana de construcción de variadas verdades, que se encuentran en *La Necesidad del Arte*, de Ernst Fischer. Como ejemplo tanto de sus cambios como de sus constantes, me centro en ejemplos específicos dentro del nicho del colectivo Rhima Rhara, creado a principios de la década de 2000, un momento de cambio significativo en las formas de hacer rap en Brasil.

Palabras clave: hip-hop; poesía; lenguaje; narrativa; significación.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. RIMAS, BATIDAS, PESOS E MEDIDAS.....	13
2.1 MMXX, OU RAP CABEÇA INCRÍVEL.....	24
2.2 SAMPLES, NARRATIVAS E SIGNIFICAÇÃO.....	28
2.3 PRODUTO MENTALFATURADO.....	37
2.4 BAIRROS CIDADES ESTRELAS CONSTELAÇÕES.....	48
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS.....	57

1. INTRODUÇÃO

Antes de mais nada acredito que seja necessário um breve esclarecimento sobre a terminologia que usarei, pois são bem comuns as confusões no que se refere aos significados da rap e hip-hop. No uso que farei, rap é *rhythm and poetry*, ritmo e poesia, que faz referência ao gênero musical e a uma ou outra obra composta por uma base musical e uma letra cadenciada e rimada em cima da mesma; o verbo *rapping* se refere especificamente à performance oral da rima. Com hip-hop, me refiro ao complexo cultural - estético, discursivo, narrativo - que engloba também o rap, além de toda uma série de manifestações artísticas e práticas políticas e econômicas que o circundam e conformam - a chamada *Hip-Hop Culture*. Ademais, há uma diferença no uso dos termos *rapper* e *MC*. Enquanto o primeiro se refere especificamente ao artista do rap, o “rimador”, o MC envolve uma dimensão performática dentro da apresentação ao vivo; ele é também um personagem responsável por promover a festa em volta da performance musical. Não obstante, estes termos são usados de forma coloquial e variável dentro da história do hip-hop, e não há um real consenso acerca de sua utilização; este esclarecimento se refere apenas ao uso que farei neste texto.

Minha intenção com esta pesquisa é, inicialmente, a de lançar um olhar sobre o rap sob a luz de uma teoria literária. No entanto, conforme será detalhado mais adiante, não se pode interpretar uma obra de rap apenas a partir de sua letra, como se fosse um poema convencional, pois as nuances estabelecidas entre o *beat*¹, o ritmo e a musicalidade fundamentais ao mesmo, são parte indissolúvel de seu todo, e sua exclusão numa análise fará da mesma insuficiente para os propósitos aqui almejados. Tornou-se necessário, portanto, o aporte teórico de Octavio Paz em *O Arco e a Lira*, que compreende um conceito de poesia mais amplo e de forma alguma limitado ao campo lírico tradicional, que permitiu-me pensar o rap não apenas enquanto lírica, mas em sua totalidade englobada também por seus indissociáveis aspectos musicais e históricos.

A partir de uma definição preliminar e contextualização histórica dos aspectos fundamentais do rap, parti então para uma análise específica de um certo nicho, por assim dizer, que surgia no rap brasileiro no momento de virada entre os

¹ Literalmente *batida*, a parte instrumental do rap.

anos 90 e o começo dos anos 2000. Meu motivo para tal recorte é que acredito que este seja um momento particular na história do gênero em nosso país: após sua primeira década, na qual a cultura hip-hop solidificou-se como uma expressão relevante à realidade brasileira, passaram a surgir maneiras novas de se escrever e compor rap, tanto pelo lado da mistura com outros gêneros musicais quanto pelo da maior fixação em alguns elementos essenciais específicos do próprio rap. Meu foco será neste segundo aspecto, exemplificado por obras de artistas de um nicho específico, até hoje relegado ao segundo plano do rap nacional, mas de indubitável importância: a *Rhima Rhara*, agremiação de diversos artistas e grupos de rap de São Paulo como Mzuri Sana, Elo da Corrente, Ascendência Mista e Rua de Baixo. Acredito que estes artistas são exemplos de uma tendência poética específica dentre as que foram gestadas no começo dos anos 2000, dotada de uma sensibilidade diferenciada e que representou uma dentre várias novas vertentes brasileiras no gênero. Serão dois os objetos centrais de análise: o disco *Produto Mentalfaturado*, de 2001, do grupo Ascendência Mista, e o EP *Bairros Cidades Estrelas Constelações*, de 2003, do grupo Mzuri Sana.

Iniciei minha pesquisa acerca do tema a partir de três referências principais: *A Necessidade da Arte* (1987), de Ernst Fischer, *O Arco e a Lira*, de Octavio Paz, e *The Concise Guide to Hip-Hop Music* (2015), de Paul Edwards, com aportes pontuais também de Emmet G. Price III em *Hip Hop Culture* (2006) e de diversos autores em *The Cambridge Companion to Hip-Hop* (2015). O primeiro texto citado acima é um tratado de inspiração marxista não muito longo acerca da origem da arte em consonância com o desenvolvimento das formas de organização social humana, e as transformações do papel que a mesma desempenha na sociedade. É de seu aporte teórico que, a princípio, parte minha análise. Prossegui, então, para o livro de Edwards, que consiste, como o próprio nome diz, em um guia conciso sobre temas do hip-hop em geral, com foco no rap. Seu valor é principalmente de referência historiográfica, pois o autor traça uma cronologia abrangente, ainda que não extremamente detalhada, da história do hip-hop desde sua fundação até sua consolidação como gênero artístico e como uma cultura a nível global na era contemporânea, e grande parte do texto é composta por trechos de falas de personalidades influentes e fundamentais em sua história. Há também um capítulo particularmente interessante e útil, dedicado somente a contestar certos mitos do

senso-comum sobre o hip-hop. Finalmente, utilizei o conceito de poesia apresentado por Paz no primeiro capítulo de *O Arco e a Lira* para ajudar a pensar a forma específica com que o lírico e o musical se combinam no rap.

2. RIMAS, BATIDAS, PESOS E MEDIDAS²

Fischer, em seu primeiro capítulo, *A Função da Arte*, afirma que a ideia da arte como meio de restabelecimento do reconhecimento e identificação do indivíduo com a sociedade e o mundo natural ao seu redor, apesar de não estar errada, é insuficiente. Para ele, arte é trabalho no sentido marxista da palavra: prática material e intelectual do homem social no mundo, com o objetivo de sanar suas necessidades; no caso, necessidade de representação de seu entendimento do mundo ao seu redor e de conexão com o outro, fundamentais para a manutenção e desenvolvimento de uma sociedade. Ora, tudo que é humano é regido pela história, força que incessantemente modifica as estruturas e relações sociais, e a história da arte consiste em uma coleção de fragmentos de representações e ideias sobre o mundo, e estes fragmentos “*se acrescentam a outros fragmentos para irem compondo a humanidade*” (FISCHER, 1987, p. 18). Desta forma, ele conclui que não apenas as necessidades a serem atendidas pelo trabalho artístico são determinadas pelo momento histórico, mas a própria definição do conceito de arte deve ser historicizada.

Daí podemos dar o primeiro passo para pensar o desenvolvimento de uma forma artística - no caso, o rap - não simplesmente como um processo positivo em reação a uma série de acontecimentos históricos, mas um processo permanentemente mutável, pois, ao mudarem as necessidades históricas a serem atendidas por ele, mudam também seu “ponto de partida” e seu (totalmente ideal e abstrato) “ponto de chegada”. Trata-se essencialmente do reconhecimento de um processo dialético entre o hip-hop e o que está “fora” do hip-hop, mas que ao mesmo tempo o contém em si; em suma, as transformações que o hip-hop sofre também estão elas mesmas sujeitas a transformações. Podemos, então, arriscar um primeiro paralelo entre Fischer e Edwards. No capítulo dedicado a rebater noções equivocadas sobre o hip-hop, Edwards trata do que talvez seja o mito mais onipresente acerca do mesmo: o de que o rap tem necessariamente uma carga explicitamente política, um discurso de relato e denúncia das mazelas sofridas por determinados grupos sociais, principalmente afro-americanos de comunidades urbanas empobrecidas; em suma, que o conteúdo explicitamente político faria parte

² Ascendência Mista - *Processo*, da coletânea *Direto do Laboratório*.

de uma certa essência do hip-hop. Não é que isto seja falso, pois, em termos gerais, é notória a tendência lírica do rap nesta direção, mas existem certos poréns.

O que acontece é que o nascimento do hip-hop, embora tenha realmente ocorrido neste contexto em comunidades periféricas dentro das metrópoles capitalistas dos Estados Unidos, não trouxe desde o começo um discurso explicitamente de denúncia. De seu nascimento, em meados de 1973³, até o final daquela década, o rap era música de festa, performada ao vivo em bailes urbanos, com o propósito claro de animar as festividades populares e promover distintas equipes de DJs e MCs⁴, e exclusivamente ligada a apresentações ao vivo - a primeira gravação de rap foi feita apenas em 1979, a faixa *King Tim III (Personality Jock)*, do grupo de *funk* Fatback Band⁵. Esta época do começo dos anos 70 até meados dos 80, da *Old School*, é caracterizada por, entre várias outras coisas, letras singelas, sem nuances líricas e discursivas mais sofisticadas, focadas na performance festiva (importante destacar que esta singeleza política se refere apenas ao teor discursivo explícito nas letras - tanto o caráter coletivo e celebratório do rap quanto sua própria forma são implicitamente políticos em essência, conforme veremos brevemente mais adiante).

Foi apenas nos anos 80, com a chamada *Golden Era*, que houve um significativo crescimento na frequência de temas sociais e políticos no rap, juntamente à maior sofisticação lírica das letras. A faixa *The Message*, gravada em 1982 por Grandmaster Flash and the Furious Five, protagonizada pelo membro do grupo Melle Mel, uma figura importantíssima na transição entre os períodos da *Old*

³ É consenso que o nascimento do rap se deu da seguinte forma: já haviam os DJs, que tocavam seus *sets* em festas populares, normalmente de música *funk* e *disco*. A partir de um certo momento, eles passaram a chamar MCs - Mestres de Cerimônia - para, munidos de microfones, animar o público e fazer anúncios. As falas dos MCs passaram a ficar cada vez mais elaboradas, até que eles começaram a primeiro improvisar e depois escrever estrofes e letras rimadas em cima das batidas tocadas pelo DJ.

⁴ Acredito ser importante pontuar a origem jamaicana desta prática. Embora o rap como o conhecemos seja francamente estadunidense, suas raízes remontam diretamente à pequena ilha caribenha responsável por dar-nos o *soundsystem* e o DJ moderno, tecnologias fundamentais não apenas para o rap mas também para toda forma moderna de *dance music* como a conhecemos; para além disto, acredita-se também que uma das raízes da performance oral do rap seja o *toasting* jamaicano, forma vocal encontrada principalmente no *ska* e no *rocksteady* que transita entre a fala ritmada e o canto propriamente dito.

⁵ É hegemônica a crença de que a primeira gravação de rap foi a célebre *Rapper's Delight*, do grupo Sugarhill Gang, mas a verdade é que *King Tim III* veio alguns meses antes. Não obstante, existem controvérsias, e diversos outros artistas reivindicam este título. Provavelmente nunca saberemos com certeza quando e por quem foi feita a primeira gravação de rap.

School e da *Golden Era*, é uma das primeiras músicas de rap cuja temática é a miséria e a violência enfrentada nos guetos urbanos modernos a obter sucesso e relevância no cenário do hip-hop como um todo. A partir daí foi tornando-se cada vez maior a preocupação dos artistas do gênero com o protagonismo da temática crítica em suas composições. No entanto, esta preocupação, por mais que tenha sido em vários momentos majoritária no rap, nunca chegou a ser onipresente, e, ao contrário do que pode aparentar pelo senso-comum, a variedade de temas e discursos é constante na história do hip-hop até hoje.

Ou seja: o rap apresenta, sim, um foco em temáticas sociais, principalmente a partir de sua maior consolidação no cenário cultural norte-americano e mundial. No entanto, esta característica não está ligada à sua gênese e não permanece com a mesma força ao longo da história do hip-hop, e, ao contrário do que alguns dizem, não é um critério para definir o que é ou não é rap, pois o discurso é apenas uma parte do que compõe o todo da obra, e seria limitador definir todo um gênero artístico somente pelo seu teor discursivo. As tendências discursivas (e também estéticas e técnicas) do rap são determinadas por necessidades históricas, que variam de acordo com a própria história do rap - logo, também o próprio conceito de rap está sujeito a mudanças. Segundo Fischer, o valor histórico da arte está principalmente na forma com que ela se coloca e funciona em seu contexto, e a dialética mutuamente transformadora que se dá entre ambos. Voltando à certamente discutível dicotomia entre o rap “crítico” e o rap “acrítico”, podemos identificar a necessidade de surgimento do primeiro não em uma espontânea tomada de consciência dos artistas sobre a realidade contraditória e opressiva em que vivem, mas sim no fato de que esta realidade, por conformar o contexto em que se gestou o hip-hop em sua origem, organicamente se inserem no seu imaginário e se tornam acessíveis de maneira direta ou indireta por meio de suas mais variadas formas discursivas e poéticas - isto, claro, sem descartar o papel individual dos artistas em tomarem a decisão de promover estes temas.

O que quero dizer com isto é que, por mais que o rap em termos gerais tenha uma presença especial do discurso objetivo (ainda que muitas vezes por trás de complexas construções líricas) e referente à realidade à sua volta, e claras tendências discursivas variáveis de acordo com a época, defini-lo tendo como critério central a forma com que trata (ou supostamente deveria tratar) estas

narrativas é limitante e ignora toda uma série de outras de suas potências expressivas para além do discurso direto. É necessária atenção às técnicas expressivas do rap, sua maneira particular de unir letra e base musical, bem como a qualidade política essencial que constitui simplesmente por existir; em suma, suas poéticas próprias. Entramos aí em um campo delicado, que talvez seja o principal nesta pesquisa, aquele que envolve pensar o rap como um gênero artístico dotado de características próprias fundamentais, ainda que mutáveis e flexíveis. No entanto, tentar analisar o rap da mesma forma que se avalia uma poesia propriamente dita, uma poesia escrita, do letramento, é insuficiente. Em comparação a outras formas musicais, o rap realmente dá uma atenção maior às letras, que normalmente são maiores, mais lineares em sua narrativa, e, de certa forma, mais elaboradas. Por isso, e também talvez numa tentativa de elevar o valor artístico do rap, acaba sendo comum a comparação do rap com a poesia literária. Só que isto também acaba sendo incapaz de compreender a expressividade do rap na sua totalidade.

Isto acontece justamente porque o rap não é simplesmente um gênero musical ou poético isolado e autônomo em sua origem (aliás, nenhum gênero o é), e sim uma síntese específica de ambos - como seu próprio nome, *rhythm and poetry*, “ritmo e poesia”, já atesta. Conforme afirmado anteriormente, as rimas dos primeiros MCs surgem como um complemento às performances musicais dos DJs, que por sua vez não consistiam na interpretação ao vivo de composições originais, mas em discos de vinil tocados e manipulados em tempo real nas *turntables*. Inicialmente bastante simples, tomando como referência principalmente os maneirismos dos cantores de *soul*, *funk* e ritmos jamaicanos como o *ska*, foram-se improvisando rimas ainda bem curtas e desligadas de uma narrativa maior, que posteriormente vieram a evoluir e ganhar protagonismo nas composições.

Segundo Edwards, faz mais sentido pensar nas rimas também como uma forma de “percussão vocal” (EDWARDS, 2015, p.43), pois, por mais que na voz as melodias sejam normalmente simples ou inexistentes, o MC dá grande atenção à ritmicidade de seus versos, à sua levada⁶; em suma, a porção oral do rap possui uma natureza dual, pois deve atender tanto a uma necessidade discursiva que por vezes se aproxima da prosa, quanto a uma necessidade rítmica e musical. É

⁶ Em inglês, “*flow*”, literalmente “fluxo”, consiste em padrões rítmicos seguidos pelas rimas. Pode envolver quebra de palavras, tonificação de certas sílabas e diversos outros recursos rítmicos.

necessário dizer que esta dualidade entre discurso e musicalidade não é única ao rap, e está presente também em muitos outros gêneros musicais - aliás, pode-se dizer com relativa segurança que a maioria das características do rap não são exclusivas a ele, e possuem análogos em diversos outros gêneros musicais. No entanto, me parece que no caso do rap é bem difícil estabelecer uma harmonia plena entre as letras e as bases musicais; por mais que, a depender da habilidade envolvida na produção de uma determinada faixa, possa se alcançar um ponto de relativo “encaixe” entre o oral e o musical, para que um seja o protagonista de uma composição, o outro provavelmente perderá espaço. Para que a atenção seja direcionada à capacidade lírica do MC, é necessário que a base musical se retraia e limite-se a uma posição de apoio, e vice-versa; o marco do bom MC, a princípio, seria então a habilidade em organizar os elementos

Isto é claramente demonstrável no exemplo do já mencionado momento de transição entre a *Old School* dos anos 70 para a *Golden Era* dos anos 80. Na *Old School*, o rap era um som performado em bailes, normalmente em *loops* de música *disco* e *funk*. Nos anos 80 aumenta exponencialmente a produção de bases musicais especialmente para a performance do MC – neste momento já se caracterizando como rapper⁷. A já citada *The Message* de Melle Mel é um bom exemplo: sua batida é notoriamente mais lenta e retraída em comparação ao que era normal na época, em favor de uma letra mais longa, elaborada e tematicamente complexa. Isto se deve também ao aumento das gravações de rap para consumo individual em ambientes domésticos, em relação à presença hegemonicamente festiva e coletiva do mesmo na década anterior. Daí em diante, as letras de rap foram se tornando cada vez mais elaboradas e centrais nas composições⁸. Curiosamente, o processo contrário pode ser observado hoje em dia com os caminhos musicais que o *trap rap*⁹ está tomando. O *trap* sempre foi conhecido como um subgênero menos lírico e mais rítmico e musical, muitas vezes se aproximando

⁷ É notória também nesta época a solidificação do *beatmaker*, o produtor de bases instrumentais em estúdio, em complemento ao DJ especializado em performances ao vivo. Muitas vezes os próprios DJs e MCs (ou rappers) assumiam também o papel de *beatmaker*.

⁸ É claro que esta é uma afirmação um tanto quanto generalizante, e deve-se notar que dentro do rap sempre existem diferentes tendências indo em diferentes direções.

⁹ Subgênero do rap descendente do *Memphis Rap* do sul dos Estados Unidos nos anos 90, caracterizado por baterias aceleradas e dinâmicas, uso de sintetizadores e graves potentes, tom geralmente mais atmosférico e sombrio (pelo menos em sua origem) e temática fortemente - mas não necessariamente - ligada à ostentação e criminalidade. Hoje em dia é sem dúvidas a vertente mais popular do rap no mundo inteiro.

da música eletrônica, e na medida em que sua produção torna-se mais elaborada e musicalmente complexa, as letras se simplificam e a parte vocal torna-se mais melódica, com maior preocupação em ser um complemento à base musical -- mais que isto, chega a tornar-se de fato uma camada instrumental da obra. É claro que isto pode variar de acordo com a corrente estética seguida por uma ou outra música de *trap* específica - e existem inúmeras - mas em termos gerais pode-se observar uma conjunção mais harmônica entre instrumental e vocal, em detrimento da complexidade lírica das letras. É inevitável a lembrança dos trechos em que Edwards trata a performance do rap mais como uma forma de percussão vocal do que como poesia no sentido mais tradicional do termo.

E é na questão da classificação poética do rap que encontrei o primeiro grande dilema desta pesquisa. Já está mais que claro o quão limitado é tentar pensar o rap como uma forma poética indistinta à poesia literária “canônica”. No entanto, grande parte do esforço deste trabalho está justamente em tentar identificar e descrever as possíveis poéticas particulares do rap, que o conformam e diferenciam enquanto gênero artístico. Um possível caminho a ser tomado consiste em pensar o rap não como um simples gênero musical ou literário, mas sim como uma síntese (no sentido dialético do termo) entre formas específicas de construção musical e literária. Isto é mais do que pensar o rap simplesmente como um “gênero híbrido” entre música e poesia, pois isto também seria limitante e ignoraria sua expressividade própria: a ideia é que dentro do rap e ao longo de seu desenvolvimento, suas partes musicais e líricas estariam desenvolvendo-se conjuntamente e ao mesmo tempo em certa oposição uma à outra. Conforme demonstrado anteriormente, a base musical e a performance oral do rap nunca (ou pelo menos muito raramente) encontram um “consenso”, um equilíbrio que permita à ambas desenvolverem ao máximo sua expressividade sem que isto implique em um prejuízo à outra. Se há desenvolvimento da potência expressiva e artística do rap ao longo de sua história, ela é impulsionada pela necessidade de superar suas próprias limitações, que não obstante seguem se desenvolvendo junto a ele. É aí que entram as primeiras contribuições de Octavio Paz a este estudo.

A princípio pode-se ter a impressão de que *O arco e a lira*, por ser um tratado especificamente sobre poesia, não é adequado para se analisar o rap, pelos motivos já citados. No entanto, no início da leitura já se vê que o conceito de poesia

em Paz não se limita à poesia literária e letrada, mas sim à poesia como uma certa expressividade comum a uma série de gêneros artísticos, uma força proveniente de um sentimento coletivo de uma sociedade e objetivado pelo artista, que não obstante transcende as limitações de seu momento histórico, tanto no sentido de recuperar e atualizar uma humanidade anterior que vem a ele como herança fragmentada do passado, quanto no de estabelecer-se como a voz deste sentimento coletivo e seu legado para o futuro:

Ao indagar do poema o ser da poesia, não estaremos confundindo arbitrariamente poesia e poema? [...] Nem todo poema - ou, para ser exato, nem toda obra construída de acordo com as leis do metro - contém poesia [...] Um soneto não é um poema, e sim uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico - estrofe, metros e rimas - foi tocado pela poesia [...] A poesia se polariza, congrega e isola em um produto humano: quadro, canção, tragédia (PAZ, 2012, cap. 1, p. 22)

Para ele, a poesia não se trata de uma forma ou técnica, mas é uma qualidade que pode habitar virtualmente qualquer objeto manufaturado, independentemente de seu formato ou valor artístico atribuído à sua categoria como um todo. Mais que isso, a poesia, mesmo sendo encarnada em um “estilo” (ou linguagem) histórico utilizado como ferramenta pelo poeta, não tem seus limites definidos pelo mesmo, pois isto implicaria em sua incapacidade de transcender seu momento histórico. Não existe uma só “linguagem poética”, e sim uma série de linguagens que se criam, desenvolvem e encerram em uma ou outra obra única, autônoma e autossuficiente em si mesma.

São especialmente dignas de nota, também, as considerações que Paz faz sobre a relação entre a poesia e a palavra. Para ele, as palavras do discurso – forma mais desenvolvida da prosa – buscam assumir um significado unívoco e livre de ambiguidades, o que não obstante é uma empreitada, no limite, impossível de se completar: “...a palavra se nega a ser mero conceito, apenas significado. Cada palavra - além de suas propriedades físicas - contém uma pluralidade de sentidos. Assim, a atividade do prosador se exerce contra a própria natureza da palavra.” (PAZ, 2012, p. 29). A prosa é, então, uma atividade essencialmente violenta: ao permitir um e apenas um significado à unidade semiológica e estímulo ao fluxo de

imagens ao interlocutor que é a palavra, forçosamente irá excluir suas possibilidades de pluralidade. No entanto, o caráter duplo e dialético da significação da palavra - e, por extensão, do conjunto discursivo formado por palavras e sentenças - é contraditório à esta empreitada. Qualquer texto está completo, “pronto”, não quando o autor o declara terminado, mas sim quando o leitor o absorve e significa a partir de seu próprio entendimento, que não necessariamente irá corresponder ao de quem escreve.

A poesia, no entanto, não apenas não atenta contra a autonomia da palavra como também abraça seu potencial de múltiplos significados. No texto poético - seja ele texto escrito, oral, pintado, esculpido, tocado, encenado - a pluralidade semiótica da palavra não apenas é plenamente admitida, mas também assume um papel fundamental em sua expressividade:

A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto amadurecido ou como os fogos de artifício no momento em que explodem no céu. O poeta põe sua matéria em liberdade. O prosador a aprisiona. (PAZ, 2012, introdução. p. 29)

Para Paz, quando a palavra (palavra no caso da linguagem escrita; pode-se dizer o mesmo da cor na pintura, do som na música, etc), ao entrar no campo da criação poética, recupera um certo caráter original que lhe é subtraído ao ser usada como mero instrumento de significação e comunicação; não obstante, mantém esta função, ganhando assim um caráter múltiplo: de unidade expressiva limitada e de utilidade única, passa a ser também imagem, algo anterior à palavra e que ao mesmo tempo a transcende; mantendo-se linguagem, leva a “*significados inexprimíveis pela mera linguagem*” (PAZ, 2012, introdução, p. 30). Estes significados não viriam apenas da interpretação subjetiva do interlocutor - que não obstante é de máxima importância -, mas também desta tal potência original das palavras, inerente a elas.

A poesia, então, pode-se encontrar em qualquer tipo de obra - literária, musical, pictórica, dramática - em que a linguagem devolva ao material (a matéria do qual é feito o corpo da obra) sua autonomia como objeto dotado de expressividade própria, sua *natureza original*, rechaçando o mero utilitarismo, e que ao mesmo

tempo transcenda suas limitações enquanto unidade linguística. O poeta, então, não cria apenas significados: ele cria imagens, elas próprias possuidoras de uma variedade de possíveis significações. Mais adiante, no primeiro capítulo de *O arco e a lira*, Paz cita Valéry:

Em algum lugar, Valéry diz que “o poema é o desenvolvimento de uma exclamação”. Entre *desenvolvimento* e *exclamação* há uma tensão contraditória; e eu diria que essa tensão é o poema. [...] O *desenvolvimento* é uma linguagem que cria a si mesma diante da realidade bruta e propriamente inexprimível a que a exclamação alude. (PAZ, 2012, cap. 1, p. 54)

Para Paz, o poema é primeiramente uma exclamação que indica algo mas não o identifica, expressa um desejo, um sentimento, uma iminência, alguma coisa “*inominada [...] nem ausente nem presente, prestes a aparecer ou desvanecer-se para sempre*” (PAZ, 2012, cap. 1, p. 54); depois passa a ser um desenvolvimento, uma “*revelação daquilo que a exclamação indica sem nomear*” (PAZ, 2012, cap. 1, p. 54). É neste processo, que talvez se possa chamar dialético, que se desenvolve a potência expressiva do poema.

Por fim, podemos começar a falar sobre o que talvez seja o conceito de Paz que mais pode contribuir a este trabalho, e que não obstante é um tanto quanto elusivo e incerto: o de ritmo. Ele prepara o terreno para falar sobre a noção de ritmo ainda na introdução, quando fala sobre o *estado poético* atingido pelo leitor do poema ao verdadeiramente revivê-lo:

Tal experiência pode adquirir esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais para ser outro. Tal como a criação poética, a experiência do poema se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história. O leitor [...] revive uma imagem, nega a sucessão, reverte o tempo. O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, se encarna num instante [...] A leitura do poema tem grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; e o poema faz do leitor imagem, poesia (PAZ, 2012, p. 33)

Na poesia, o tempo, antes linear e final, abre-se a outras possibilidades; repete-se dentro e fora do poema; aliás, efetivamente cria uma ligação entre o interno ao poema e o externo. Ou seja, a poesia é ao mesmo tempo

a negação e a afirmação radical do tempo: nega sua linearidade e fatalidade ao recriá-lo no ato da leitura, e nisto também afirma sua permanência através das épocas; o tempo poético é atemporal, transcende suas próprias limitações e ao mesmo tempo as transporta para o momento seguinte, primeiro ainda como limitação, depois como característica e até mesmo força particular a ele. Os paralelos entre Paz e Fischer fazem-se claros: ambos pontuam a capacidade da arte de ser a mensageira mais fiel de seu tempo histórico e ao mesmo tempo transcendê-lo em direção à uma construção coletiva e trans-histórica de uma humanidade comum a diversos momentos.

Prossigamos, então, para a noção de *ritmo* propriamente dita. Conforme já exposto antes, ele considera a palavra poética não como uma mera ferramenta comunicativa sem inércia própria, um receptáculo para o significado, mas como uma unidade dotada de expressividade inerente, tolhida pela prosa e posta em liberdade pela poesia:

O poema possui o mesmo caráter complexo e indivisível da linguagem e da sua célula: a frase. Todo poema é uma totalidade fechada em si mesma: é uma frase ou um conjunto de frases que formam um todo. Tal como o resto dos homens, o poeta não se expressa em vocábulos soltos, mas em unidades compactas e inseparáveis. A célula do poema, seu núcleo mais simples, é a frase poética. Mas, ao contrário do que acontece com a prosa, a unidade da frase, o que a constitui como tal e a faz linguagem, não é o sentido ou direção significativa, mas o ritmo (PAZ, 2012, p. 58)

A frase poética, mesmo sendo um conjunto de palavras, não é divisível a elas. Não se pode interpretar uma frase destrinchando-a a seus elementos componentes, pois isto mutila e desvirtua seu caráter de unidade comunicativa. As palavras não simplesmente se encadeiam maquinalmente uma atrás da outra com o intuito de formar uma sentença unívoca, mas sim se entrelaçam seguindo sua lógica própria, quase que com uma vontade independente da do autor. O ritmo, então, é como a argamassa das ideias e sentimentos objetivados em forma artística, a força que transforma uma simples sequência de palavras em uma frase una, indivisível, autônoma e possuidora de ímpeto próprio, uma imagem. Ele é também, então, uma qualidade essencial e inalienável da linguagem, e, por conseguinte, também do fazer poético:

A confiança na linguagem é a atitude espontânea e original do homem: as coisas são o seu nome [...] A linguagem, como o universo, é um mundo de chamadas e respostas; fluxo e refluxo, união e separação, inspiração e expiração. Algumas palavras se atraem, outras se repelem e todas se correspondem. A fala é um conjunto de seres vivos movidos por ritmos semelhantes aos ritmos que governam os astros e as plantas. (PAZ, 2012, p. 58)

Ele insiste na ideia de uma força essencial inerente às palavras, postas em liberdade e em exercício de sua autonomia pelo fazer poético, e o ritmo seria a maneira destas palavras colocarem-se no tempo e espaço, sua mediação com seu meio físico e com a intenção do artista. O ritmo, ainda que não se defina pela simples divisão ordenada do tempo, tem no tempo o ambiente em que habita e estabelece seu domínio. O poeta usa o ritmo para estabelecer progressão e continuidade entre ideias, narrativas a partir de imagens expressas pelas frases; sobretudo, cria antecipação e dá ao leitor o ímpeto de seguir adiante na leitura:

A sucessão de golpes e pausas revela certa intencionalidade, algo assim como uma direção. O ritmo provoca uma espera, suscita um desejo. Se é interrompido, temos um choque. Algo se rompe. Se continua, esperamos alguma coisa que não sabemos nomear. O ritmo provoca em nós um estado de ânimo que só se acalmará quando sobrevier 'alguma coisa'. Ele nos deixa em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um ir em direção a algo. (PAZ, 2012, p. 65)

Mais ainda, o ritmo seria a própria fonte da qual desaguam as incontáveis possibilidades (e também limites) da linguagem, condição imprescindível para o florescimento das significações que mediam o pensamento humano; portanto, é também a mediação fundamental entre o homem, o mundo e as imagens que o primeiro cria para significar o segundo. Em suma, o ritmo é origem, condição primordial, mediação e finalidade da linguagem. Enfim, estas seriam as primeiras considerações de Paz sobre o que define a poesia e quais são suas principais características e fundamentos. Agora, faz-se necessário demonstrar como estas colocações podem nos ajudar a ver o rap, que é, afinal, o objeto de estudo deste trabalho.

2.1 MMXX, OU RAP CABEÇA INCRÍVEL

Como primeiro exemplo, gostaria de trazer um dos meus artistas de rap favoritos, o veterano Parteum, nome artístico de Fábio Luiz, rapper e *beatmaker* paulistano em atividade desde o começo dos anos 2000, conhecido por suas letras elaboradas e referências diferentes das normalmente encontradas no meio do hip-hop, como ficção científica, filosofia e afrofuturismo. É irmão do também célebre Rappin' Hood e trabalhou com nomes ilustres do hip-hop brasileiro, como Kamau, Black Alien, Secreto, DJ Suissac, Espião, Duenssa, Rick Fuentes, Paulo Napoli, entre outros. Desde 2017 ele lança nos primeiros dias de janeiro uma música cujo título é o nome do ano que se inicia em numerais romanos; *MMXX, Ou Rap Cabeça Incrível* é a quarta edição deste projeto:

Alguns dos meus heróis já não respiram em seus corpos/ Transitam sem peso, senti-los é preciso/ Feito absorver luz, eu sempre sou coeso/ Ao determinar que a tinta que a caneta chora é mágica/ Seduz gente de pontos diferentes do universo/ Nem sempre eu fecho o verso, escrevo e quebro muros/ Antes mesmo de gravá-lo no meu quarto/ Música é parto, então sou doula das palavras/ Que equilíbrio em celulose, celular e pensamento/ Sentido e sentimento, no meu renascimento/ Entre gente muito louca que ao saber quem nunca foi/ Continua sendo nada (PARTEUM, 2020)

Antes de debater a poesia dos versos de Parteum, é sensato primeiro analisá-los à luz dos aportes de Paz já discutidos. Conforme dito antes, geralmente letras de rap fazem uso pesado de rimas, tanto aquelas mais óbvias, que ficam no final de cada barra, quanto as rimas internas, aquelas que se encontram no interior das linhas e geralmente se conectam de forma bem mais sofisticada. É também patente o uso da aliteração, que contribui não apenas para o jogo de palavras dentro da letra escrita mas também para a qualidade rítmica que há em uma letra de rap.

Vejamos com mais detalhes a nona e décima barras¹⁰ do trecho selecionado: “...Que equilíbrio em celulose, celular e pensamento / sentido e sentimento, no meu renascimento...”. As sílabas sublinhadas demarcam os momentos em que elas coincidem com os quatro compassos de cada barra, marcados pelo toque regular do bumbo e da caixa. Nas duas primeiras palavras já

¹⁰ No caso do rap a barra é o equivalente a uma unidade de escrita delimitada por quatro compassos musicais; poderia ser análoga à linha em um poema

ocorre um caso de aliteração entre o *que* e o *qui* de *equilíbrio*, criando um som de *qui-e-qui* que coincide com os dois toques do chimal antes do primeiro bumbo que inicia a barra. Logo após vem *celulose*, seguida por *celular*. Ambas tem sua tonicidade marcada pela percussão na terceira sílaba, que também é a primeira que se diferencia entre as duas palavras; as duas começam com “*celu*”. É possível fazer uma interpretação sofisticada deste jogo sonoro: ao dizer (cantar, recitar?) *celulose* e logo após iniciar a próxima palavra também com *celu*, ele cria uma semelhança repetitiva que é agradável ao ouvido, para logo após quebrá-la parcialmente ao juntar um *lar* em vez de *lose*; uma mudança de caminho que dá ao ouvido a impressão simultânea de quebra e continuidade - ou melhor, de expectativa que é quebrada e confirmada na mesma ação.

Ele então termina a nona barra com *pensamento*, quebrando a sequência de *celulose*, *celular* e criando o ensejo para a rima com *sentimento* que se materializa dois compassos adiante. Antes de *sentimento*, no entanto, vem *sentido*, cuja sílaba se pode ser um pequeno retorno a *celulose*, *celular*; já *tido* rima e remete a *equilíbrio*: há então uma simultaneidade entre diversos contínuos sonoros que ao mesmo tempo contrastam e se complementam. Não obstante, estas simultaneidades sonoras não se encerram em si mesmas, mas reforçam os sentidos discursivos contidos nas palavras. Partem *equilibra as palavras entre celulose e celular*, suportes materiais de sua escrita, e *pensamento*, processo de racionalização e objetivação de sua inspiração, seu impulso poético, o que dá *sentido* ao seu *sentimento*; ao fazê-lo, realiza seu *renascimento*, a encarnação de parte de seu ser e sua subjetividade em um meio material que comunica por meio da linguagem. É um jogo simultâneo com a sonoridade das palavras e seus significados, primeiro enquanto singularidades comunicativas e depois como sequências de imagens dotadas ao mesmo tempo de força expressiva própria e singular a cada uma e também uma outra força, conferida por sua sequencialidade. É com maestria que ele equilibra o trânsito entre exclamação, expressão repentina e imprecisa, e desenvolvimento, uma continuação daquela ideia, que não consiste necessariamente em uma explicação, mas em uma colocação que irá transformar-se em imagem e significado de acordo também com a ação dos outros agentes presentes no texto lírico.

Não obstante, seria um erro assumir que todos estes jogos de palavras foram meticolosa e deliberadamente planejados por Parteum. É claro que há intencionalidade e cálculo por parte do artista, que no caso leva em conta o discurso e as ideias que pretende inculcar aos versos, bem como sua fluência e as possíveis combinações estéticas e semânticas entre elas, mas é igualmente importante a força que as palavras têm por si só, seu impulso próprio em direção a uma organização. É a já descrita qualidade poética que pode ser encontrada nos mais diversos tipos de criação humana: a libertação do material, que pode assumir sua forma e vontade original, rebelando-se contra a monossímia imposta ao mesmo na prosa. No caso, pode-se identificar tal qualidade justamente no fluxo de sons e sentidos apresentado pelas frases: elas fazem brincadeiras com sua própria natureza, criando conexões entre si mesmas da maneira descrita no parágrafo anterior. Na criação poética, o autor não instrumentaliza as palavras de acordo com sua vontade racional, mas deixa que as mesmas venham a ele de acordo com a conveniência do projeto do qual ele está partindo (e, em igual ou maior medida, também ao sabor das imprevisibilidades e convoluções próprias do ato criativo).

Isso não quer dizer que seja correto enxergar o ato poético como uma simples libertação total da inspiração. Retornando a Fischer, ele afirma veementemente que o criar artístico é um ato tão racional quanto emocional, tão apolíneo quanto dionisíaco: *“O trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não um estado de inspiração embriagante”* (FISCHER, 1987, p. 13). Poesia sem um mínimo de autocontrole e dominação sobre a palavra dificilmente passa de diletância sentimental sem estrutura e de capacidade expressiva reduzida e mutilada por seu próprio excesso de subjetividade.

Está aí, então, o caráter dual da poesia: sua origem está no íntimo do sujeito artista, na profusão de sentimentos que gesta sua vontade criativa, que não obstante necessita conformar-se minimamente a uma forma universalmente compreensível, a uma linguagem. Em suma, a escrita é essencialmente um ato de negociação entre a inspiração do autor, a vontade original das palavras e a forma compreensível sob a qual elas precisarão se organizar. Para que cada uma tenha seu devido espaço, precisa fazer concessões às outras. Curiosamente, isto não somente é perceptível na estrutura do texto em questão, como já demonstrado

anteriormente, como também é o próprio tema do qual Parteum fala no trecho apresentado. Nas duas barras ele sintetiza seu próprio processo criativo, na negociação que ele faz entre os elementos presentes no ato de criar, e resume em poucas palavras o fluxo de pensamento e ação do ato criativo: inspiração - racionalização (processo de negociação entre o abstrato e a forma material) - objetivação da poesia em um suporte objetivo.

2.2 SAMPLES, NARRATIVAS E SIGNIFICAÇÃO

Gostaria de falar ainda de uma das técnicas fundamentais da produção de rap: o *sampling*¹¹, técnica que trata-se essencialmente do recorte e rearranjo de trechos de músicas preexistentes com o intuito de se criar uma nova obra. Embora não tenha sido de forma alguma criado pelo hip-hop, nele o *sampling* desenvolveu-se como nunca antes e eventualmente tornou-se elemento fundamental de seu arsenal de técnicas artísticas. Ao mencionar-se o *sampling*, pelo menos para os iniciados no hip-hop, é comum que se venham à mente diversos modelos e linhas de *samplers*, como a MPC, da Akai, ou a SP, da E-Mu Systems. Como seu próprio nome implica, são aparelhos especializado no recorte e manipulação de amostras de som que tornaram-se icônicos entre os produtores de rap, imortalizados nas mãos de artistas como Marley Marl, Prince Paul, J Dilla, Madlib e DJ Premier, entre tantos outros.

Ainda que seja tentador supor que o *sampling* no rap iniciou-se nos anos 80, ele na verdade possui raízes localizadas em pontos muito anteriores da história cultural afro-americana. A própria origem musical do rap, como afirmado anteriormente, está na manipulação em tempo real de *breaks* de bateria nas mãos dos DJs; o princípio é o *looping*, repetição de um trecho definido, mas não demorou para que os *Disc Jockeys* de outrora passassem a manipular estes *loops* de maneira mais sofisticada, brincando com as possibilidades de manipulação dos discos de vinil sobre as *turntables*, fundindo segmentos de gravações diferentes e reinventando sonoridades preexistentes de acordo com seus caprichos. A introdução do *sampler*, portanto, foi um desenvolvimento técnico sobre uma prática que já era usual no rap; mais que isso, suas possibilidades e limitações técnicas foram fatores moldantes nas formas de se produzir rap a partir da *golden era*.

Em “*Intertextuality, Sampling and Copyright*”, em *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Justin A. Williams argumenta que a prática do *sampling* como um todo é herdeira de uma tendência histórica presente em toda a arte ocidental, e notoriamente na música: a intertextualidade. Uma obra que faça referência a algum produto artístico anterior, que crie um texto a partir de um texto preexistente – o que pode ser feito de diversas formas – está incorrendo na

¹¹ Para evitar confusões comuns quando se fala nestes termos, usarei *sampling* para falar da prática artística em si e *sample* como sinônimo do trecho musical específico utilizado em uma ou outra obra.

intertextualidade, seja através de uma referência explícita ou implícita. Ora, o rap é intertextual por excelência. Sua linguagem básica é como um *pout-pourri* de referências culturais afro-americanas, *griots* da África ocidental, jargões do *jazz* citadino, a fala dos DJs de rádio e o *patoá* jamaicano; nada mais natural, então, que a produção instrumental do rap seja também uma série de interpolações e recontextualizações de trechos preexistentes.

Williams introduz o conceito do *Signifyin(g)*, cunhado pelo crítico literário Henry Louis Gates Jr. a partir da *significação* saussuriana: mais que uma simples associação de palavras com ideias, é uma brincadeira com este próprio processo associativo, com os significados literais e figurados – um toma-lá-dá-cá em que múltiplos significados são simultaneamente atribuídos a um signo, tanto explicitamente quanto de maneira oculta; enfim, é um jogo verbal que dispõe de todo um arsenal de tropos literários e coloquiais. De acordo com Russell Potter, citado diretamente por Williams, “Simply put, Signifyin(g) is repetition with a difference; the same and yet not the same.” (POTTER, apud WILLIAMS, p. 207); ora, *repetição diferente, o mesmo e ainda assim não o mesmo* - com a única diferença que o que é repetido agora é um trecho de uma obra preexistente, uma *célula*, ao invés de uma unidade linguística conjurada por aquele artista - é uma definição quase perfeita do que constitui o *sampling* a seu nível mais essencial, não? De volta a Paz, ele exige de obras plásticas e musicais duas coisas para que possam considerar-se poéticas:

...por um lado, devolver seus materiais ao que são - matéria resplandecente ou opaca - e assim rechaçar o mundo das utilidades; por outro, transformar-se em imagens e deste modo passar a ser uma forma peculiar de comunicação. Sem deixar de ser linguagem - sentido e transmissão do sentido -, o poema é o que está além da linguagem. Mas isso que está além da linguagem só pode ser alcançado por intermédio da linguagem. Um quadro será poema se for algo mais que linguagem pictórica [...] o artista não se serve dos seus instrumentos - pedras, som, cor ou palavra - como o artesão, mas a eles serve para que recuperem sua natureza original. Servo da linguagem, seja ela qual for, o artista a transcende. (PAZ, 2012, p. 31)

É convincente a ideia de que a prática do *sampling* é uma possível maneira de se atingirem estas exigências - claro, tomando-se o devido cuidado na transposição das mesmas da *matéria* referida por Paz (o som, a palavra, a cor) para a nova matéria do *sampling*: uma obra já existente. Por um lado, há a transformação

daquele material em algo novo, portador de significados diferentes, mas ainda assim mantendo algo de essencial à matéria, este tanto está claro. O *devolver seus materiais ao que são*, por sua vez, estaria na decomposição da obra, com o perdão do neologismo, *sampleada* em seus elementos fundamentais - em escala que pode variar radicalmente; alguns produtores recortam meticulosamente apenas algumas notas e timbres, enquanto outros reproduzem compassos inteiros sem maiores modificações -, o que os liberta da estrutura sob a qual se encontravam e lhes confere a autonomia de reorganizar-se em uma nova configuração, sob uma estrutura que por si só é também diferente da anterior ao mesmo tempo em que segue carregando alguns de seus elementos; não esqueçamos que o rap em sua origem é descendente direto do *funk* e do *r'n'b*, gêneros que desde o começo residem firmemente nos *samplers* e *turntables* dos artistas do rap.

Assim como um músico de *jazz* (em si um gênero de grande influência para o rap, convém lembrar) não apenas executa a risca uma partitura mas também imputa a ela um ou outro acento novo, brinca com o *groove*, a reinterpreta de acordo com seu *swing* particular; o *beatmaker* que *sampleia* também uma gravação de *jazz*, não se limita a reorganizá-la de acordo com as necessidades formais de seu formato. Ele também está reconhecendo uma afirmação anterior, uma ideia constituinte de sua genealogia, e dando sua resposta; está aludindo aos seus antepassados musicais e também seus contemporâneos ao apropriar-se de suas palavras, frases e signos; enfim, esta ressignificação não consiste apenas no uso mecânico de trechos preexistentes, mas também no fato de que seu produto contém como parte essencial o *reconhecimento* de sua natureza intertextual¹².

Vamos a um exemplo. Um nome da cultura brasileira quase universalmente reconhecível é o dos Racionais MC's, célebre grupo paulistano de enorme influência que lançou algumas das maiores obras do rap nacional. Como na maioria dos projetos do gênero, praticamente todos os *beats* de suas faixas - que sempre foram produzidos coletivamente pelos membros do grupo - contam com o

¹² Este reconhecimento da intertextualidade pode ou não ser explicitado pelo artista. Williams faz a distinção entre citação *autossônica*, em que uma obra é citada diretamente por meio do uso de um *sample*, e a citação *alossônica*, em que este material não é *sampleado* diretamente, mas sim através da regravação proposital desta obra. A prática *alossônica* na produção de rap tem como função principal a esquiva de processos por violação de *copyright* - principalmente após o infame episódio de 1991 em que o rapper e produtor Biz Markie foi processado por mais de uma gravadora por uso indevido de propriedade intelectual, o que abriu o precedente para mais processos do tipo.

uso de *samples*. Na escolha de material feita pelo grupo, assim como na esmagadora maioria do material sampleado pelo rap em sua totalidade, é notória a predileção pelo *soul* e pelo *funk*: nomes como Marvin Gaye, Curtis Mayfield, Al Green, Isaac Hayes, Edwin Starr e Ray Davies, entre vários outros, são aparições repetidas dentro o repertório das MPCs de Edi Rock, Ice Blue, KL Jay e Mano Brown.

No entanto, não é apenas como material para seus *samplers* que o som gingado do *soul* e do *funk* possui importância fundamental para os Racionais. O som originário da cultura negra norte-americana de meados do século XX foi de influência fundamental em toda a trajetória do grupo, a começar pelo próprio nome adotado por eles, que é uma alusão direta à *Cultura Racional* defendida por Tim Maia, talvez o maior nome do *soul* brasileiro. Para além disso e das já discutidas referências intertextuais que se dão no *sampling*, são constantes também as referências diretas ao *soul* nas letras do grupo. Em *Qual Mentira Vou Acreditar*, ao descrever suas desventuras românticas, Ice Blue pontua que no momento estava “...ouvindo James Brown, pá, cheio de pose” (SOBREVIVENDO NO INFERNO, 1997); em *Vida Loka, Pt. II*, ao retratar seu lazer cotidiano, Mano Brown afirma que está “...ouvindo Cassiano, há, os gambé não ‘guenta” (NADA COMO UM DIA APÓS O OUTRO DIA, 2002) - enfim, é evidente o quanto o *soul* e seus adjacentes são elementos constantes e centrais na poética dos Racionais. Numa entrevista de 2020 concedida ao portal Hypheness sobre seu álbum solo de 2016, *Boogie Naípe*, centrado firmemente nestes ritmos, Mano Brown assume claramente a linhagem da qual seu som descende:

O discurso do Racionais é cantado em cima de uma música de outra época, que antecede o Racionais, e que, sem ela, não existiria o Racionais [...] Eu, como um cara criado na periferia de uma grande cidade, fui influenciado por essa música, que é um documento, é uma fase da humanidade. (BROWN, 2020)

Está claro para Brown o quanto sua obra é uma continuação de uma tradição anterior, parte de uma linhagem que retrata uma série de momentos e acontecimento históricos; acontecimentos estes que deságuam no rap e nos Racionais MC's, tanto por via da descendência direta de um estilo musical para o

outro quanto pela via do reconhecimento de que sua linguagem é, em essência, a mesma linguagem destes antepassados, apropriada e adaptada por eles; os signos usados podem ser diferentes, a depender de seu contexto imediato, mas a forma sob a qual eles se organizam pertence a uma estirpe já existente, que continuamente se atualiza e se mantém pertinente em um mundo em constante mudança - a forma, portanto, é por si só política, independentemente do discurso nela contido (o que não é dizer que sua existência por si só necessariamente consiste em um ato político tangível, mas sim que carrega isto como potência latente). No caso, já foi superficialmente delineada esta linha histórica até o rap: primeiro vem o *looping* de discos do gênero nas mãos dos DJs; depois vem a improvisação dos MCs sobre estes recortes, utilizando-se de recursos vocais que emulavam e tomavam emprestado de maneirismos dos cantores de *soul* e *funk*; e, finalmente, desenvolve-se esta forma de rimar e cantar, que é nova mas não obstante carrega e exhibe suas referências linguísticas.

Por fim, há de se falar ainda da narratividade do rap, outro de seus elementos cuja ascendência é notável. Podemos retornar em cerca de vinte anos até o começo dos anos 2000, um momento peculiar no rap nacional: durante os anos noventa ele havia se solidificado tanto como gênero musical comercialmente viável quanto como linguagem artística culturalmente viável ao contexto brasileiro. Isto é atestado pela lembrança de diversos grupos e artistas da época, celebrados até hoje como clássicos intocáveis do rap nacional: Racionais MC's, SNJ, RZO, Facção Central, 509-E, GOG, entre outros. Durante os anos 90 havia se desenvolvido e solidificado uma forma de fazer rap no Brasil, um certo conjunto de linguagens, estilisticamente marcado pela influência do *Gangsta Rap*, que na época era o gênero de rap mais destacado e economicamente expressivo nos EUA. Ainda que não onipresente, era comum o discurso próximo a um relato em primeira pessoa, uma narrativa relativamente linear; no termo coloquial importado dos Estados Unidos, o *storytelling*. De acordo com Adam Bradley, em *Book of Rhymes: The Poetics of Hip-Hop*, o *storytelling*, ainda que obviamente não exclusivo ao rap, alcança nele um grau quase que inaudito na música moderna.

A diferença estaria não no gênero da narrativa, mas sim em seu grau. Para Bradley, o rap conta tantas histórias que chega a ser difícil identificar uma música de rap que não possua uma narrativa de uma ou outra forma (BRADLEY,

2009, p. 182). Esta qualidade narrativa quase que inerente ao rap pode ser ao mesmo tempo uma bênção e uma maldição: por um lado, seus defensores a apresentam como um atestado da capacidade de trazer à tona relatos realistas e dar vazão à voz de camadas excluídas da sociedade; por outro lado, mas pelo mesmo motivo, seus detratores o acusam de apologia e celebração de excessos e imoralidades, violência, misoginia e crimes em geral¹³. A bem da verdade, por mais que nenhuma destas visões estejam completamente equivocadas, nenhuma chega a ser suficiente para compreender certas tendências discursivas do rap.

Como já dito anteriormente, associar o rap necessariamente a uma tendência de discurso politizado pode terminar por limitá-lo tematicamente. No entanto, é inegável que o testemunho, denúncia e crítica das contradições sociais contemporâneas - sob qualquer forma lírica que possa assumir - é ubíqua e constante no hip-hop mundial. Bradley vai além: ele versa sobre como as linguagens e temas comuns do rap são, no limite do contexto de cada obra, indissolúveis. “*Palavras rudes*”, afirma ele, “*as vezes são necessárias para que se descrevam ambientes rudes*” (BRADLEY, 2009, p. 87). O autor poético condensa em seu texto sua linguagem própria, criada a partir da linguagem que o rodeia, de acordo com a necessidade expressiva que ele tentará atender, de acordo com sua percepção do mundo que o cerca e suas próprias emoções; não é de se estranhar que sua linguagem nos apareça como uma tradução rude, por vezes quase que caricata, mas não obstante real, de um contexto cultural no qual ele se forma. Em suma, o autor procura e é procurado por uma linguagem que crie uma conexão essencial com o ambiente do qual a obra surge e ao qual ela é direcionada.

Durante os anos noventa haviam se solidificado uma série de formas de fazer rap no Brasil, de forma geral esteticamente próximas de certas escolas norte-americanas, principalmente a do chamado *gangsta rap*. Conforme afirmado antes, esta primeira década serviu também para que o rap se solidificasse como um gênero comercialmente e culturalmente viável dentro do Brasil. Foi inevitável, então,

¹³ A qualquer iniciado no rap brasileiro imediatamente ocorre o incidente ocorrido no ano 2000, em que o videoclipe da música *Isso Aqui é uma Guerra*, do grupo Facção Central, conhecido por aludir à violência extrema e explícita em suas letras, foi censurado e impedido de ser veiculado pelo Ministério Público de São Paulo, por meio de uma ação movida pelo GAECO - Grupo de Atuação Especial de Repressão ao Crime Organizado de São Paulo. Infelizmente não foi nem a primeira e nem a última vez que algo do tipo ocorreu na história do hip-hop. Fonte: LEITE, Fabiana. *Justiça veta vídeo de rap do grupo Facção Central na MTV*. Folha de São Paulo, São Paulo, 29/06/2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u1598.shtml>. Acesso em 14/12/2020.

a consequente formação de uma série de tendências técnicas e poéticas dentro do gênero, e a grande maioria do que se produzia na época seguia estas tendências¹⁴.

É neste momento, então, que começam a apresentar-se novas formas de se narrar uma história dentro do rap, ao mesmo tempo como consequência e como resposta às maneiras que recém se solidificavam. Em entrevista a Gislaine Gutierre para o Diário do Grande ABC, por ocasião do lançamento do EP de estréia de seu grupo Mzuri Sana, Parteum pontua este *zeitgeist*, mostrando-se disposto a “arejar o rap nacional”:

“Rappin’ Hood, D2, Racionais, Xis, todos eles criaram a demanda pelo rap, mas agora ninguém pode duplicar o que está feito. O Brasil tem essa mania de monocultura. É preciso descobrir como se faz um novo rap” (PARTEUM, apud GUTIERRE, 2003)

Como já mencionado na primeira parte deste texto, é historicamente importante no rap uma forma narrativa como que semelhante a crônica, a um relato em primeira pessoa; ainda que isso já não fosse mais a regra no rap vindo dos Estados Unidos e além, a voz narrativa mais comum no rap brasileiro ainda não se distanciava muito de uma narração em que o artista diz algo diretamente ao seu público interlocutor, ainda que não necessariamente no formato de uma história linear. Para um exemplo bem claro, podemos voltar aos Racionais MC’s e recorrer às primeiras linhas de *Homem na Estrada*, do álbum *Raio-X do Brasil*, de 1993: “*Um homem na estrada recomeça sua vida/ sua finalidade: a sua liberdade/ que foi perdida, subtraída/ e quer provar a si mesmo que realmente mudou, que se recuperou*” (RACIONAIS MC’S, 1993).

A narração é em terceira pessoa e o discurso direciona-se diretamente ao interlocutor, sem intermédio. Quem nos fala é o rapper em si - ou seja, a persona por ele assumida -, e ele nos *relata* algo, nos conta uma história, ainda que esta não

¹⁴ Em um breve parêntese, acho importante ressaltar também a importância das coletâneas independentes para a promoção do hip-hop no Brasil dos anos 90. Em uma época em que a produção de um disco ou *mixtape* era bem menos acessível do que na atualidade e a internet ainda não era esta rede onipresente dos dias de hoje, o lançamento independente de coletâneas contendo faixas de diversos artistas, normalmente organizadas por alguém do meio com acesso à produção fonográfica e contando com o patrocínio de organizações e empresas pequenas, ligadas de uma forma ou outra à cultura hip-hop, foi responsável pelo alavancamento inicial de centenas de artistas do gênero.

seja cronologicamente linear; é comum que uma letra, ao invés de relatar uma sequência de fatos, atenha-se a descrever um panorama de cenários presenciados ou imaginados, o que também constitui uma forma de narração. Pode ser que a um tempo narrativo intercale-se outro, sem detrimento à integridade do relato: entre uma linha e outra o autor transita entre a primeira e a terceira pessoa de maneira fluida, o fluxo de pensamento direto do eu lírico confunde-se com a fala de um narrador distanciado. Em um trecho do segundo verso de *Homem na Estrada* vemos com clareza isto acontecer:

Deviam estar com muita raiva (mano, quanta paulada!)/ estava irreconhecível, o rosto desfigurado/ deu meia noite e o corpo ainda estava lá/ coberto com lençol, ressecado pelo sol/ jogado, o IML estava só dez horas atrasado/ sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim/ quero que meu filho nem se lembre daqui/ tenha uma vida segura/ não quero que ele cresça/ com um *oitão* na cintura e uma PT na cabeça/ e o resto da madrugada sem dormir/ ele pensa o que fazer para sair/ dessa situação, desempregado então/ com má reputação, viveu na detenção, ninguém confia não/ e a vida desse homem para sempre foi danificada/ um homem na estrada (RACIONAIS MC'S, 1993)

No início do trecho se está narrando um acontecimento a partir de uma voz e um ponto de vista firmemente situados em um eu lírico localizado *naquele* cenário, possivelmente o titular *homem na estrada*. Este homem se dirige a nós e nos conta o que presenciou (“*deu meia noite e o corpo ainda estava lá*”), mas logo em seguida a narração muda para seu próprio fluxo de pensamento, que não nos é *contado* ou *explicado* pelo homem; temos acesso direto à voz interior do eu lírico ruminando sobre seus desejos (“*quero que meu filho nem se lembre daqui*”). Nas últimas linhas do trecho, enfim, a voz narrativa torna à terceira pessoa, mas agora não mais sob a forma de um personagem que conta algo ao interlocutor, mas sim como um outro eu lírico, “superior”, que está justamente falando *sobre* o personagem que até agora há pouco era o dono da voz (“*ele pensa o que fazer para sair dessa situação*”) e fazendo comentários a partir de um local externo sobre uma situação que estava até agora sendo tratada como algo imediato e pessoal. Mais impressionante que a facilidade com que Brown transita entre estas vozes é a constatação deste trânsito: numa audição corriqueira de *Homem na Estrada* nem nos ocorre que o tempo narrativo está variando com tanta agilidade, e seus

diferentes “segmentos” se confundem um com o outro de maneira orgânica, sem dúvida em grande parte devido à ritmicidade da batida instrumental e da levada do rapper.

Grosso modo, o discurso do rap naquele momento não se distanciava muito das formas narrativas explicadas acima. Uma tendência que começava a surgir no rap brasileiro, naquele momento do final dos anos 90 para começo dos 2000, era um discurso mais, digamos, auto-consciente de sua própria qualidade textual. O rapper não mais apenas emprestava sua voz a um personagem ou a uma narração direta, mas começa a se referir também a si mesmo *enquanto* autor, a trazer sua própria elaboração como parte da narrativa, a tratar como tema a sua própria condição literária; o MC passa a dirigir-se ao interlocutor não por trás de um eu lírico-personagem, mas sim de um eu lírico-autor, por assim dizer. Explico-me: o que aumenta de maneira notável neste momento são as menções ao processo de escrita em si, as alusões à própria estrutura do texto e não apenas a algum elemento dentro de uma diegese estabelecida; pode-se dizer que é quebrada (mas não completamente eliminada) a quarta parede, em termos brechtianos, e o autor não mais apenas cria uma narrativa utilizando-se de recursos linguísticos, mas passa também a usar este processo criativo como uma figura por si só. Vamos a um exemplo.

2.3 PRODUTO MENTALFATURADO

Para apresentar esta nova tendência que acredito que se formava no rap brasileiro do início dos anos 2000, gostaria de trazer *Produto Mentalfaturado*, o primeiro e único disco do trio paulistano Ascendência Mista, formado em meados de 1998 pelos versáteis rappers e beatmakers Venom, Zorack e Munhoz. Contando com as participações de DJ Milk, DJ King, Dr. Estranho (alter-ego do célebre Kamau), Matéria Prima, Is Tar e Aplub (então membros do grupo Elo da Corrente) e Xandão Afro-Rude, o álbum de 14 faixas e cerca de 50 minutos era um lançamento relativamente modesto. Gravado de maneira amadora na casa de Munhoz, com equipamentos e produção não muito elaborados, e lançado de maneira independente em 2001, é ainda hoje uma obra de baixo perfil, pertencente à esfera do *underground* e pouco conhecida.

Para entender o que há de especial na obra do Ascendência é necessário entender certas particularidades da lírica que eles propunham. Em *Tenta, Senta, Cansa*, primeira faixa de *Produto Mentalfaturado* após a introdução, Zorack se dirige ao ouvinte: “*Para, senta, e escuta o meu verso sem nexo/ Te deixa perplexo, mais frustrado que quando faz sexo/ A base é o côncavo e minha rima é o convexo/ Aguço o reflexo, não esquenta que pros leigos contém um anexo*” (ASCENDÊNCIA MISTA, 2001). Há uma primeira diferença entre este exemplo e o dado anteriormente em *Homem na Estrada*, que me parece um tanto clara: quem nos fala agora não é mais um personagem ou um narrador limitado a uma história específica, mas sim o próprio autor, apresentando-se como tal. Ele não discorre sobre uma ficção, não assume um eu lírico da forma que descrevi anteriormente, mas utiliza de sua própria qualidade enquanto autor tanto como recurso literário quanto como tema. Em seguida, Munhoz prossegue: “*Para, senta, e lê, lê, lê o dicionário/ a minha imaginação é muita então então lhe ofereço um glossário/ expedicionário, desbravo os limites da língua/ enquanto a sua imaginação míngua perdida no vocabulário*” (ASCENDÊNCIA MISTA, 2001). Está explícita a *textualidade* da letra - o autor não apenas quebra a diegese, o “enredo”, mas também *utiliza* essa quebra como recurso em sua escrita; em suma, agora não se escreve apenas sobre uma história real ou ficcional, mas também sobre o próprio *ato de escrever*.

A presença deste tipo de linguagem na obra desta segunda geração do rap brasileiro não é à toa. A primeira geração, nos anos 90, firmou o *storytelling* narrativo como elemento básico e a partir dele desenvolveu sua expressividade, tanto que acabou por tornar-se uma norma no rap nacional. Só que, via de regra, a existência de uma norma acaba por criar uma tendência à quebra da mesma, e já no final dos 90 manifestava-se no rap brasileiro uma necessidade de expansão, principalmente estética, para além dos moldes que haviam sido estabelecidos na década anterior. Uma das possíveis respostas a essa necessidade, e a que foi adotada notoriamente pela agremiação Rhima Rhara, importantíssima na história do rap alternativo em São Paulo e a nível nacional e da qual o Ascendência Mista fazia parte, foi a de promover um giro narrativo e discursivo no rap, este que foi explicado acima. Em uma entrevista concedida a Marco Aurélio de Mello para o portal Raplogia em 2019 - diga-se de passagem, a única entrevista disponível do grupo -, Munhoz diz: *“A gente cresceu onde toda vez que um disco do Racionais saia, 80% do rap nacional parava o que tava fazendo, as pessoas deixavam de lançar disco pronto. E pelo medo, porque os caras mudavam, os caras estavam fazendo o rolê deles, e a galera estava sempre perseguindo o Racionais do passado”* (MUNHOZ, apud DE MELLO, 2019).

Está claro o quanto já era compreendida esta necessidade de um movimento progressivo dentro do rap. Para além desta mudança na forma de se rimar, ocorre também um giro no que diz respeito à discursividade nas letras. O que os membros do Ascendência Mista propuseram enquanto o principal diferencial de seu trabalho em relação ao que se fazia até então foi a criar uma maneira nova de colocar um discurso crítico em suas letras: a politização militante permanecia, porém agora de um ponto de vista menos alinhado à crônica e ao testemunho e mais a um entendimento dos conflitos e injustiças sociais em escala maior, com uma visão mais ampla de um mundo globalizado, acessado pelos artistas por meios além da vivência direta - em um momento na entrevista ao Raplogia, Venom comenta que Espião, também membro da Rhima Rhara e co-responsável por introduzir os três ao mundo do rap independente, trabalhava em um aeroporto e tinha acesso a uma banca de revistas importadas, as quais eram lidas avidamente por eles.

Grosso modo, os artistas se localizam em um momento e lugar, entre e conectado a vários outros, em que conflitos em escala global se traduzem no local e

podem por eles ser percebidos e expressos. Podemos encontrar nas letras de *Produto Mentalfaturado* alguns exemplos de tradução em rima desta visão sobre o mundo. Em *Os Pirata*, Zorack situa sua produção poética dentro de um mundo em conflito, na qual ela não é apenas produto de uma série de contingências históricas mas também um agente histórico:

Fúria em alto mar, tempestade metafórica/ Fugindo do que disse aquela versão histórica/ Fora da lei imposta pelos tiranos/ Esquadrilha a postos, à frente atacando/ Olha a explosão da bomba atômica sonora/ Que vicia todo mundo como fez a Coca-Cola [...] Corvo da plantação que expulsa o espantalho/ Preparado para dominar os sete mares/ Espalhando o senso de igualdade pelos ares/ Primeiro no Brasil em seguida pelo mundo/ O pirata sem tesouro que surge do submundo (ASCENDÊNCIA MISTA, 2001)

A própria imagem da pirataria, neste caso, representaria a recusa em aderir ao que ele enxerga como a ideologia dominante - a “lei imposta pelos tiranos”, a ordem do capitalismo mundial; mais sobre este tema mais adiante, quando falarmos sobre *A Volta do Bumerangue* - e identificação com algo de contracultural, antissistêmico, ainda que vago e pouco definido. Mais adiante, Munhoz responde uma pergunta especificamente sobre este tema:

Raplogia: Como vocês formaram esse conceito do disco, num viés político? Essa coisa anticapitalista e tudo mais. Porque a gente entende que o rap nacional tem aquela coisa militante, mas não era da maneira como vocês faziam. Tem rima que o Zorack fala de Davos, tá ligado, G8, distribuição de renda, isso ninguém fazia.

Munhoz: Mano, a consciência política do rap nacional até então tinha a ver com crônica. Eu tô olhando isso aqui, eu tô relatando isso aqui, eu sou testemunha ocular disso aqui. E eu acho que os outros tem que saber o que tá acontecendo a 15, 20 km da Avenida Paulista. E a gente estava sei lá... Eu gostava de *Rage Against the Machine*, e eles tem uma música chamada “*Year of the Boomerang*”. E era tipo um livro de um teórico que falou: “Se existe alguma situação de opressão onde a maioria é oprimida, em algum momento a coisa volta”, que era a situação da África do Sul, que era uma maioria numérica sendo tratada como minoria. Uma hora o caldo entorna. E é tipo isso, uma hora você começa a observar a dinâmica. (MUNHOZ, apud DE MELLO, 2019)

Está explicada a motivação da mudança discursiva de que falo. O que é um dos motores centrais da escrita do rap permanece, sim, o mesmo: a observação

crítica do mundo e suas contradições; a diferença é que agora o MC realiza esta observação não apenas a partir de seu lugar de indivíduo em seu contexto, mas passa a conectar-se também com meios midiáticos mais diversos - em partes devido à origem de classe média de Munhoz, Zorack e Venom, que os favoreceu com um maior acesso à informação: “*Longe da gente ter as melhores condições da vida, mas a gente tinha um mínimo, a gente teve acesso, um pouco mais de acesso*” (DE MELLO, 2019) - e a trazer estas perspectivas mais diversas para suas composições. À primeira vista pode-se ter a impressão de que esta não é uma mudança significativa na forma de se compor rap, e que representaria não mais que a adição de um ou outro tema no arsenal do *rapper*. No entanto, a adoção desta nova temática é precisamente o que exige a adoção de uma maneira diferente de se escrever: sai de cena a narração linear com personagens definidos, substituída por sequências de ideias nem sempre conectadas por uma narrativa contínua.

A retração dos diferentes eus-líricos tem o efeito imediato de diminuição na frequência da variação entre vozes narrativas, exemplificada anteriormente no trecho de *Homem na Estrada*. Torna-se predominante uma fala que se dirige diretamente ao ouvinte através de menos intermédios diegéticos, tomando consciência de sua própria posição de artista e da posição do público como tal e usando esta consciência como tema e figura central em suas composições. Para um exemplo basta retornar aos trechos de *Tenta, Senta, Cansa* citados alguns parágrafos acima: o disco é aberto com uma mensagem direta para o ouvinte, um alerta, quase uma ameaça; esta forma de escrever rap está presente ao longo de *Produto Mentalfaturado*. Ainda que na maioria das letras exista um tema, uma linha de raciocínio constante do começo ao fim, estes temas são estabelecidos e mantidos através de imagens e ideias em rápida sucessão, cujo escopo vai muito além do testemunho direto; é como se Munhoz, Zorack e Venom estivessem dirigindo-se diretamente a nós sem o intermédio de um personagem. Não é que o eu lírico não exista mais; a diferença é que agora ele está o menos separado possível do indivíduo artista.

Na faixa de número sete, *A Volta do Bumerangue*, cuja referência é mencionada no trecho da entrevista mais acima, esta forma de preocupação com o social é explicitada ao máximo. É uma letra desavergonhadamente política, sem qualquer disfarce em sua mensagem ou intenção; no entanto, seguindo a tendência

já afirmada anteriormente, a retórica do testemunho direto é substituída por uma série de referências acessadas agora por meio da mídia globalizada, o que é explicitado no próprio refrão:

A revolução vai ser televisionada ao vivo e a cores/ Pra todas as nações do planeta/ A desigualdade, brutalidade, o que acontece no Brasil/ Transmitida via internet e pay-per-view/ Após a queda da coroa manchada de sangue/ Será comprovada a teoria de que nada impede a volta do bumerangue (ASCENDÊNCIA MISTA, 2001)

Os versos que compõem esta faixa consistem menos em uma narrativa linear e mais em uma coleção de imagens e conceitos em rápida sucessão - de maneira não muito dessemelhante à torrente de imagens trazida pela mídia global, em si mesma um tema central do trabalho do Ascendência - que não obstante mantém um sentido, uma coesão, principalmente devido à sua apresentação contida e metódica, ainda que veloz e constante. Munhoz abre a faixa apresentando de maneira sincera e direta seu tema, contexto e intenções:

Foi dado o primeiro lance, na batalha contra o inimigo invisível/ Ampulheta vira, os grãos caem [...] MC's matriculados na nova escola/ Prontos pra provar na prática que toda resistência/ Se constrói baseada na informação que corrói/ Utilizando como tática princípios de guerrilha/ Exército revolucionário, Rhima Rhara, família (ASCENDÊNCIA MISTA, 2001)

Assim como as rimas de seus antecessores, as suas também são uma resposta direta a uma nefasta percepção de mundo claramente moldada pela realidade neoliberal dos anos 90. Contando com ajuda considerável do beat seco, sombrio, com uma construção melódica que beira o desconfortável e macabro, Zorack e Munhoz desfiam uma toada macabra que soa como um manifesto, quase um tratado sobre o capitalismo global e suas consequências para o terceiro mundo:

Você alimenta a ignorância disfarçado de crença, cresça/ Cabeça no lugar, padecer no paraíso ou no inferno hoje não é a diferença/ O que dizem que o que vai sempre volta não é mentira/ O câncer da miséria vai atingindo o seu retorno a super-potências que já estão na mira, na minha mira/ No fim do

jogo restam apenas algumas peças sobre o tabuleiro/ Após a queda das torres gêmeas no coração da Grande Maçã/ Passo a me questionar quanto nossa existência é pequena, fugaz e vã [...] E todos embaixo da linha do Equador padecem/ O rei tombado sob o quadriculado demonstra mais uma vez/ Que após a queda da coroa manchada de sangue fica comprovada/ A teoria de que nada impede a volta do bumerangue (ASCENDÊNCIA MISTA, 2001)

É uma representação sombria, quase perturbadora e nada colorida desta percepção do mundo. Do relato urbano noventista mantém-se o franco realismo, perde-se a unidade narrativa e ganha-se a possibilidade de agregar toda uma nova camada do mundo no discurso crítico. Se no rap dos anos 90 em sua forma normal o que se refletia era uma percepção direta do mundo, traduzida em narrativas de grau variável de distanciamento do sujeito artista, agora o sujeito, ao mesmo tempo em que se desloca para uma posição mais delimitada em sua subjetividade, passa por um aumento em tamanho e importância; se antes estes juízos e percepções de mundo se traduziam através de uma narrativa desenrolada por um sujeito liricamente mais neutro, agora tudo necessariamente passa através desse sujeito-narrador inflado, cujo julgamento, sem se ocultar atrás de uma ou outra voz narrativa, permeia tudo o que é dito. Para além disso, como já dito, estes julgamentos não são feitos mais somente sobre o que está na esfera da percepção cotidiana do artista, mas o que chega a ele através da mídia global, e que nem necessariamente diz respeito à sua vivência imediata, é agora traduzido e condensado por este sujeito-narrador.

Vale a pena retornar também a um assunto tratado mais no início deste texto: a levada, ou *flow*, forma com que o artista musicaliza a performance lírica, negocia entre a letra e as exigências rítmicas do *beat* e a transforma por si só, com todo seu arsenal de fonemas, tons e inflexões, em um elemento percussivo. É central ao desenrolar do *flow* em uma ou outra música uma certa tensão que se estabelece entre o musical e o lírico. Tal como dito antes, acredito que não haja uma harmonia total entre estes dois campos: a levada procura submeter-se ao *beat* ao mesmo tempo em que se rebela contra o mesmo; as frases e palavras - como já vimos em Octavio Paz - possuem uma certa energia imanente, uma tensão expressiva anterior à organização em um todo narrativo, e a levada do rap seria uma maneira de organizar esta energia. Idealmente, a forma do *flow* seria a de total

harmonia e conciliação entre lírico e musical; ainda que realisticamente inalcançável, é o “horizonte” em direção ao qual o artista do rap procura se mover.

No entanto, o que vemos em diversos momentos no hip-hop mundial é uma ocasional tendência à quebra da levada, a músicas em que o *flow* apresenta menor encaixe com a base rítmica e que chegam a se assemelhar, em movimento talvez de retorno, ao *spoken word* dos anos 60 e 70, que foi de considerável influência ao hip-hop em sua origem. É natural, então, que ao se deparar com uma música de rap com estas características se chegue à conclusão de que isto é causado por falta de competência e preparo do artista; de fato, muitas vezes este é o caso. Porém, acredito que *Volta do Bumerangue* representa um uso mais ou menos deliberado deste suposto defeito, transformado em recurso poético.

É uma música em que os MCs muitas vezes rimam de maneira rápida, afobada, como se tivessem dificuldade em encaixar suas frases nos compassos do beat - ou, ousado dizer, como se *não fizessem questão* deste encaixe. Ora, a princípio parece-nos algo de contraditório a ideia de que um rapper renunciaria voluntariamente a um *flow* com o maior encaixe possível na base musical, pois isto estaria indo diretamente contra um de seus princípios fundamentais: a musicalização da letra de acordo com determinadas formas rítmicas. Poderia se supor que o motivo desta escolha é a priorização de um discurso prosaico e direto em detrimento da musicalidade, explicação que certamente se explica pela escolha temática da obra. No entanto, podemos lembrar-nos de duas outras características frequentes no rap, tanto em seu discurso quanto em sua forma: a *teatralidade* e a *coloquialidade*.

A qualidade coloquial do rap não é difícil de se perceber: demonstra-se principalmente no uso de expressões do cotidiano, imagens do cotidiano, narrativas do cotidiano, mas também, em um nível linguístico quiçá mais essencial, em uma enunciação que, por mais que se curve a predicados musicais, mantém tons de fala - no capítulo oito do *Cambridge Companion to Hip-Hop*, “*Lyrics and flow in rap music*”, Oliver Kautny afirma que “rapping combines a stylized form of Sprechgesang (speech song) with vocal percussion” (KAUTNY, 2015, p. 101), um meio-do-caminho entre um som francamente performático e um som indistinguível de uma fala real. O teatral refere-se a uma performance dramática para além do narrado, do *dito*. Não se limita ao descrito pelo rapper, seja como narrador ou como personagem

interpretado, mas é também o que se comunica por meios estéticos indiretos, mais sutis, como diferentes formas de inflexão vocal e síncope de determinadas sílabas, que podem criar ou quebrar uma tensão formada em momentos específicos da narrativa; e inclui-se nessas possibilidades de criação e quebra de tensão a própria fuga da mencionada forma “ideal” do rap.

No caso d’*A Volta do Bumerangue*, acredito que o *flow* solto, irregular, por vezes arrítmico e semelhante à fala que apresenta seja um exemplo desta tal quebra. Primeiramente como a tal renúncia parcial à musicalidade em prol da maior liberdade em se construir um discurso próximo à prosa, sim, mas também como um recurso estético por si só, a princípio independente do conteúdo discursivo, que cria essa sensação de pressa, caos, talvez desconforto - é como se os artistas estivessem falando conosco através de um rádio ou telefone, passando-nos diretamente uma informação ao invés de apresentando-nos uma música. É claro que o mecanismo pelo qual opera a criação dessa tensão é a inadequação, que acredito ser deliberada, entre dois elementos que, como já expliquei antes, cooperam ao mesmo tempo em que competem. Desta forma, então, Munhoz e Zorack usam este *flow* “inadequado” como um recurso que opera simultaneamente por estas duas vias e que não obstante resultam ambos na modulação e potencialização de um discurso específico contido na letra da música.

Ainda no tema de formas de fazer rap que fogem a um padrão normal, não podemos deixar de falar de *Paz Cabeça*, a décima segunda e antepenúltima faixa de *Produto Mentalfaturado*. Com um comprimento de 2 minutos e 8 segundos, é a segunda faixa mais curta do disco, atrás apenas de *Intro*, e conta com a participação de Munhoz e Xandão Afro-Rude, então um artista próximo ao Rhima Rhara. Se n’*A Volta do Bumerangue* vemos a desconstrução deliberada e parcial de um motivo específico do rap, *Paz Cabeça* traz uma desestruturação quase que completa de sua forma, tanto em sua estrutura geral quanto em suas partes componentes, a começar pelo instrumental. Seu sample é pouco melódico, consistindo em apenas um acorde simples de timbre estranho, parecido mais com uma sirene ou som industrial do que um *riff* propriamente dito; e a bateria, cujos tons também são ásperos e estridentes, constantemente foge à linha padrão do bumbo no primeiro compasso e caixa no segundo e quarto, assumindo uma estrutura

sincopada e assimétrica que remete mais à improvisação livre de um baterista de *free jazz*.

Seu caos instrumental, então, coincide com seu caos lírico e performático. Diferentemente de outras faixas do disco em que os artistas se revezam em versos, refrões e ganchos claramente separados, Munhoz e Xandão rimam ao mesmo tempo, um em cima do outro, por vezes se ecoando e por vezes se atropelando, em uma cacofonia que certamente nunca foi a norma no rimar do rap; sua performance vocal é agressiva, como se estivessem brigando um com o outro (ou com nós, o público), e a esta altura já é desnecessário dizer que um *flow* minimamente compassado e regular simplesmente inexistente nesta faixa. Não existem seções distintas, mas apenas um fluxo constante, interrompido apenas por uma pausa mais ou menos na metade da faixa à guisa de um pequeno refrão, na qual o instrumental se retrai e os artistas repetem o título da música sob um denso filtro de eco, que confere às suas vozes um caráter cavernoso e sombrio.

É toda uma construção estética, enfim, que se aproxima de uma performance de *spoken word* ou poesia *slam* e complementa esteticamente o teor da letra. Como em outros exemplos encontrados em *Produto Mentalfaturado*, a voz narrativa dos MCs dirige-se diretamente ao público, sem o intermédio de uma persona, e prescinde da narração em favor de uma exposição de imagens e ideias que não depende de um sentido ou motivo ulterior - consideravelmente, aliás, mais explícitas e violentas que as que observamos até então:

Você que prega a democracia a domicílio/ Pra que você vem me ajudar se eu não pedi auxílio?/ Me leve a mal, vai ser difícil me encontrar calado, de fato/ Pois falo tudo o que penso sem medo de ser exilado, no ato [...] Tudo escancarado na sua cara e você não percebe, não vê, não sente [...] Balas a esmo contra foices e enxadas, índio queimado pela playboyzada/ Não há respeito, humildade e solidariedade; despeito e crueldade, tudo é banal [...] Não acho engraçado nesse país do caralho ver mulher preta esterilizada/ Não sabe de nada, o médico amarra suas trompas e te manda pra casa/ Numa cela cheia, num presídio fedido, tuberculose, aidéticos estuprados e jogados no mijo (ASCENDÊNCIA MISTA, 2001)

O que antes era a fria descrição de um cenário é agora uma torrente caótica, emocionalmente crua, quase um desabafo, uma mensagem de protesto em

seu caráter mais elementar. Mantém-se as imagens de temas de ordem global - exemplo claríssimo disso está nas linhas “*O imperialismo a cada dia aumenta, o Tio Sam tomando conta de todo o planeta/ O FBI com escritório no Rio de Janeiro/ A Amazônia por satélite para o mundo inteiro*” (ASCENDÊNCIA MISTA, 2001), entre outras -, mas que agora não são mais friamente descritas na construção de um cenário, e sim trazidas para um nível quase que da ordem do pessoal, do íntimo, “na-sua-cara”, que não deve nada em intensidade aos arrepiantes relatos de violência urbana dos mais clássicos grupos dos anos 90.

Falando em intensidade lírica e sonora, é talvez o ápice do disco, após uma longa escalada que parte um lugar mais lento, suave, quiçá jazzístico, em faixas como *Tenta, Senta, Cansa, Dez Prás Cinco e Louvado Seja*; passa por um certo aumento na tensão e no dinamismo em faixas posteriores como *A Volta do Bumerangue, Produto Mentalfaturado e Ignorância* e culmina na explosão sonora e lírica que é *Paz Cabeça*. Há ainda mais uma faixa (duas, se incluimos *Pouco Mais de Uma Hora*, que figura como faixa bônus): *Escalação*, que curiosamente é sobre uma aceleradíssima batida de *Drum 'n' Bass* - gênero eletrônico da predileção de Venom e Munhoz, segundo os mesmos. *Escalação* cumpre o papel de manter o ritmo acelerado de *Paz Cabeça*, porém agora de maneira deliberada e metódica, com um *flow* bem encaixado no *beat* e uma performance vocal fria, sem muitas inflexões dramáticas; sua letra, tal como a de *Tenta, Senta, Cansa*, é autorreferente ao máximo e volta a usar sua própria textualidade como recurso, porém agora menos como ameaça ou aviso, como era no começo do disco, e mais como uma bravata segura de si, a ostentação de um talento que já se sabe provado e comprovado pelos quarenta minutos de rap que acabamos de escutar. Mais que isto, acredito que esta autorreferência possa ser vista não apenas como uma simples menção a si mesmo, mas também uma forma de *construir* de fato o que se acredita estar sendo, a princípio, descrito; entraremos nisto a fundo mais adiante, quando falarmos sobre o grupo Mzuri Sana.

Enfim, esta escalada gradual de tensão e clímax me parece uma estrutura adequada para um disco que marca o início de uma nova fase do rap brasileiro: a exibição entusiástica do que a nova geração do momento tinha a trazer para o cenário musical, sem no entanto prescindir do conhecimento acumulado pelas gerações anteriores, tanto do Brasil quanto de fora. Como o próprio Zorack

assume na entrevista ao portal Raplogia, *Produto* foi um disco produzido de maneira amadora, com sérias insuficiências técnicas e distante de qualquer parâmetro da indústria musical *mainstream*; sua qualidade vem de sua autenticidade, de sua capacidade de capturar o espírito de um momento específico do rap nacional, em que o espaço aberto pela primeira geração noventista começava a preencher-se:

Sem falsa modéstia, o nosso disco foi um dos melhores que já foram feitos, não de técnica, de mixagem, de nada. Todo mundo levanta o Quinto Andar pra caralho [...] Marechal é foda, o melhor MC, o Matéria Prima¹⁵ é um letrista fora de série, o jogo de palavras dele é bizarro... Só que o Ascendência fez um disco, a gente teve uma efetividade. Inclusive tem o Matéria Prima no nosso disco, que dormiu na casa do Munhoz por duas semanas [...] E voltando, o Quinto Andar tomou uma dimensão maior do que a gente, mas acho que, historicamente... isso não (é) ferida egóica nem nada, mas você vê que o Kamau tava na nossa casa, Matéria, o Elo, Afroindígena, todo mundo passou por ali. A gente interferiu na transição e no entendimento dos caras da perifa saber o que a gente fazia, então eu acho que nosso disco é clássico pra caralho. (ZORACK, apud DE MELLO, 2019)

¹⁵ Marechal, Matéria Prima e Kamau são MCs notórios desta segunda geração do rap nacional, bem conhecidos no meio e, em sua maior parte, na atividade até os dias de hoje.

2.4 BAIRROS CIDADES ESTRELAS CONSTELAÇÕES

Produto Mentalfaturado, no entanto, apesar de ser uma obra significativa deste primeiro momento do rap *underground*, pertence ainda a um momento como que transitório, em que ainda mal começavam a organizar-se estas novas tendências. Avançando até 2003, temos o EP *Bairros Cidades Estrelas Constelações*, trabalho de estréia do histórico grupo Mzuri Sana, composto pelo já mencionado Parteum juntamente a Secreto e ao DJ Suissac. Após uma trajetória pontuada por apresentações ao vivo e participações em coletâneas, o grupo finalmente grava seu primeiro projeto completo, composto por doze faixas, algumas delas *skits*¹⁶ e *remixes*. Chama a atenção o estilo da produção no projeto: são algo mais leve, menos agressivo, com influências claras principalmente de estilos eletrônicos e também do rock e da MPB. Estas influências explicam-se parcialmente pelo fato de Parteum ter vivido durante alguns anos em Los Angeles, nos EUA, onde entrou em contato com grupos e artistas da então florescente cena alternativa de lá, como El-P e Antipop Consortium. Em uma cena onde a norma ainda era um som agressivo, sério, *Bairros Cidades Estrelas Constelações* propôs uma forma diferente de se fazer rap, menos direto e dotado de maior leveza e intricácia lírica - sem, no entanto, assumir postura pedante ou abrir mão de sua seriedade. Isto ganhou a atenção da crítica musical da época, acostumada com o rap explícito e sombrio que seguia sendo a norma; de volta à matéria do Diário do Grande ABC sobre o lançamento deste EP, seu som é definido como, acima de tudo, original:

Nas letras, esmero e citações a Franz Kafka, Nelson Rodrigues e outros. Nada de narrar cenas de policiais subindo o morro ou “pipocos” pelos cantos da favela. A mensagem é otimista, uma receita que pode agradar até os menos afeitos ao gênero. “Não tem essa de que fulano não merece ouvir rap. Não há como controlar isso”, diz Parteum. (GUTIERRE, 2003)

A faixa de número um do EP consiste em uma introdução instrumental produzida por Parteum, e imediatamente fica evidente o quão original é sua proposta estética. Samples de voz são submetidos a um processamento incomum,

¹⁶ *Skit* é uma faixa normalmente mais curta que se insere entre duas músicas no contexto de um disco; normalmente possui um teor de interlúdio e por vezes é teatral, na qual personagens se apresentam e dialogam, mas pode também ser somente instrumental.

deixando-os estranhos e sombrios, contrastando com os *samples* instrumentais melódicos e delicados. É uma característica estética constante ao longo do disco: os beats são majoritariamente baseados em diferentes timbres eletrônicos arranjados mais como improvisação em torno de um tema e menos como frases melódicas cíclicas, em notório contraste com a forma padrão baseada em *loops* melódicos repetitivos construídos a partir de *samples* de trechos musicais já arranjados. É uma sonoridade característica das produções de Parteum, que pode ser vista ainda hoje em suas produções atuais como a já mencionada *MMXX, Ou Rap Cabeça Incrível*, cuja progressão de timbres e harmonias lembra mais uma composição eletrônica experimental do que aquilo que primeiro se imagina ao mencionar-se o rap instrumental. Numa resenha do disco publicada na *Folha de São Paulo* em 2003, Thiago Ney descreve:

“Bairros Cidades...” carrega pouco, ou quase nada, da herança da "velha guarda" dos rappers nacionais. Aqui as rimas são levadas com batidas soltas e suingadas, que lembram o hip hop experimental americano. Há toques de eletrônica, de samba (um pouco) e de rock (um pouco). (NEY, 2003)

A intro, enfim, ainda que talvez não tão digna de nota por si só, estabelece de maneira clara o tom do disco no que se refere à produção musical, e já nos prepara para ouvir algo não tão alinhado com o que se tinha de tradicional na produção do hip-hop na época. Logo após, temos a primeira faixa vocal do disco, *Dragão Mimado*; se em *Produto Venom*, Munhoz e Zorack nos alvejam com uma saraivada em fluxo intenso e por vezes caótico, Parteum encaixa suas rimas como um pugilista encaixa golpes em seu oponente, rimando de maneira precisa, metódica, contida, porém sem perder nada de sua intensidade:

Eu não visto a fantasia e passeio no meu carro invisível/ Próximo nível, só o som é visível/ Indefinível, como 11 de setembro de 2001/ Parteum, eu trago a jóia do Nilo/ Eu assobio e observo, como o talentoso Ripley/ No limite da minha mente, onde mundos colidem/ Povos se agriDEM/ Vocês decidem qual será o final [...] Não dá palpite; se o assunto é rima rara, me cite/ Já te disse: minha rima é um reflexo complexo/ Da mágica, da lástima, da tática pra ficar vivo/ Meu plano é bem maior que os prédios da Berrini/ Vim pra aprender, mas querem que eu ensine, *Supercine* [...] Meu batuque é na cozinha, na sala, no quarto/ Se a intenção é dar a luz/ Meu hip-hop entra em

trabalho de parto/ Porque eu tô farto dos agentes do FBI, da ATF/ Rimando num blefe, esperando o cash/ Aperte o flash, todo mundo é Damon Dash na festa/ E o que me resta, senão me concentrar?/ Fazer algo que presta (fazer o bem até pra quem me detesta) (MZURI SANA, 2003)

É visível a continuidade da já mencionada diminuição das vozes narrativas. Se por um lado os temas e principalmente as referências se multiplicam para além da percepção imediata do narrador, por outro isto implica também na retração destas vozes para um discurso quase sempre em primeira pessoa, ainda que de maneira mais ou menos direta; o número de vezes em que se conjugam verbos na primeira pessoa - *visto, passeio, trago, assobio, observo, vim* - é evidência mais do que suficiente, e para além disso ainda há toda uma multidão de artigos e pronomes aos quais podemos nos referir. Novamente, pode-se atribuir isto a uma crescente subjetividade no discurso do rap - aliás, melhor dizendo, a um crescimento na transparência do eu lírico e a uma relativa dissolução dos limites entre a voz narrativa do texto e o sujeito-artista em si.

Evidentemente, esta mudança na voz narrativa não é um fenômeno espontâneo por si só, mas é parte de uma forma performática que valoriza não só o eu que fala (ou rima, no caso) mas também o eu que escuta e que nele crê, o público; acredito que os dois principais mecanismos desta forma sejam o aumento no uso de termos e expressões que remetem a uma fala coloquial, principalmente os pronomes na primeira pessoa do singular, e a transição da própria estrutura da letra para um formato de encadeamento livre de ideias e imagens - ou seja, menos como um texto escrito e performado e mais como uma fala espontânea, do tipo que ocorre em um papo informal entre amigos. Isto cria uma certa sensação de que o eu lírico não se dirige mais a um público genérico e abstrato, com o qual podemos ou não nos identificar, mas diretamente a *mim* que o estou escutando; acredito que esta estratégia consiste primariamente na aproximação entre artista e ouvinte, da acentuação do *você* e promoção do interlocutor identificado por este *você*, de certa forma, a um participante da música. É natural, penso eu, que uma forma de escrever cada vez mais próxima da intimidade do artista também acabe por possibilitar um maior acesso à intimidade do interlocutor, não apenas por identificação mas agora também na medida em que o texto se refere diretamente a este *você* para além do *eu*.

Assim como em toda a produção de Parteum de forma geral, é também neste verso notória a densidade de construções metafóricas e metonímicas. Ele é um artista conhecido por suas letras intrincadas, complexas, que por vezes beiram quase o hermetismo - uma característica que, embora não tenha sido inaugurada em sua geração do rap, foi por ela adotada firmemente; o próprio nome da faixa, *Dragão Mimado*, é referente ao que Parteum enxerga como a classe dominante, aos monstros mimados que cerceiam a riqueza da cultura urbana brasileira e que devem ser derrotados para que a potência do hip-hop nacional possa vir a se cumprir.

Mais adiante temos *Bairros Cidades Estrelas Constelações*, faixa-título do EP, que agora conta também com a participação de Secreto, o segundo MC do grupo. Em seu icônico refrão - "*Bairros, cidades, estrelas, constelações/ Homens, mulheres, segredos, imperfeições*" - já nos é sugerido um tema constante neste trabalho, o da percepção simultânea de paisagens a um nível macroscópico e microscópico, universal e particular, e eventualmente seu uso como metáfora e analogia principalmente ao próprio ato de criação poética. No primeiro verso, Secreto introduz o tema central desta faixa:

As cartas 'tão na mesa, com certeza/ Meu passo não será dado só por um instinto/ Parece fácil, mas se torna complicado/ Achar saída é como um labirinto/ De quatro elementos, foi criado o quinto/ Pensando e agindo com inteligência/ Em um sistema onde muitos só vivem de aparências/ Consciência aflorando na selva de trama/ MSana jogando o álcool que inflama na chama/ Para mantê-la acesa/ Vejo a esperteza de dragões dentro do jogo/ Só usando as presas/ Inteligência emocional se transformando em artificial/ Num mundo mais virtual que a fantasia, afinal (MZURI SANA, 2003)

O tema aqui é o do artista descobrindo - mais que isto, construindo - seu lugar no mundo, o cenário em que habitam suas rimas e sua inspiração: o labirinto, a selva, um mundo virtual, o tabuleiro de um jogo - aliás, a imagem do jogo é relativamente frequente no rap, tanto mundial quanto nacional (em *A Volta do Bumerangue*, por exemplo, há mais de uma frase em que se cita algo nesta linha); para além da clássica e óbvia associação com a ideia do *rap game*, o rap como um jogo competitivo entre perdedores e vencedores, pode-se entender esta tendência, pelo menos ocasionalmente, como a manifestação também desta compreensão

multipolar de mundo que estes artistas arriscam assumir, a este entendimento das disputas de poder, tanto dentro quanto fora do rap, entre as quais os artistas localizam seus processos criativos. Novamente, a narrativa mais ou menos linear é substituída por um encadeamento de ideias que nem sempre possuem uma conexão muito sólida entre si além do tema, mas que não obstante logram uma coesão de sentido a um nível maior. O eu lírico, como é comum no rap, assume uma postura autorreferente e algo de egocentrada - aproximando-se, talvez, ao famoso *braggadocio*¹⁷ - porém agora sob uma apresentação menos ególatra, que se inscreve em uma linhagem, uma missão: “*manter a chama acesa*”. Adiante, Parteum prossegue:

Rimas de todas as cores/ Outros planetas, eu visito num segundo/ Esse mundo onde penso e logo existo/ É só o começo de algo maior/ MCs da minha liga usam martelo como mic, Thor/ Super-poderes para sobreviver na grande cidade/ Onde portões parecem grades/ Vejo manos covardes, ouço vozes ferozes/ Sonhos se quebram como nozes/ Mas o sol que me acompanha pela rua pede calma e foco/ Eu só lhe toco por termos algo em comum/ Codinome Parteum, eu jogo limpo, aperte o cinto/ Se prepare pra entender onde é que o mundo acaba/ Abracadabra, vez em quando, a mágica não acontece/ Quero flores no deserto, chuva no agreste/ Quero paz entre vogais e consoantes/ Nunca um falso militante, memória de elefante/ Nesse jogo que circula vitória, faz só sua glória de ser MC/ De produzir, pra no palco subir/ Poder fluir, como ondas positivas mudam o clima/ Eu ando acima dos olhares que secam o meu caminho/ Estranho no ninho, estilo Jack Nicholson (MZURI SANA, 2003)

Ele segue a linha iniciada por Secreto ao desenrolar um cenário metafórico porém ainda bastante concreto, de ruas, grades e portões, e ao descrever sua poesia como uma forma de navegar esta zona tortuosa e por vezes hostil, a *jogar o jogo*. Está claro que a tendência autorreferente já descrita em *Produto Mentalfaturado* assume novamente um lugar central no texto, como tema manifesto por diversas imagens e figuras de linguagem; mais que isto, Parteum não se limita a descrever este caminho tomado por ele, mas o toma *enquanto* escreve - escrever *sobre* sua trajetória, descrevê-la, é também um ato simultâneo de *construí-la* e *percorrê-la*. Novamente vem a lembrança da ideia de Paz de que os elementos fundantes da linguagem enquanto matéria a ser moldada em obra

¹⁷ Tema constante no rap em que o artista, de maneira competitiva e grandiloquente, se dedica a vangloriar-se e contar vantagem sobre suas proezas - sejam elas líricas, monetárias, sexuais ou o que for. Existem artistas cuja produção inteira consiste em variações sobre o *braggadocio*.

possuem uma potência imanente que continuamente se manifesta na medida em que é organizada pelo artista; neste caso não apenas em suas unidades fundamentais, mas enquanto unidade discursiva e narrativa que permeia o conjunto da obra como um todo.

Para o terceiro e último verso de *Bairros Cidades Estrelas Constelações*, Parteum e Secreto unem-se em um *back-to-back* em que, como que numa introdução às avessas, declaram sua visão enquanto artistas do hip-hop: *Eu penso e tento fazer um plano diferente, consciente/ Que traz simplicidade ao planeta Terra [...] Eu não vou perder, eu não vou ceder/ Minha existência é controlada por um nobre poder* (MZURI SANA, 2003). A primeira vista não é nada de incrível complexidade conceitual ou poética, mas não obstante assume firmemente uma das missões essenciais ao rap: a politização e reflexão sobre sua própria história, da qual reflete-se também toda aquela linhagem da qual já falamos. É especialmente intrigante a linha em que Parteum afirma que “(sua) existência é controlada por um nobre poder”. A um nível mais literal podemos entendê-la como a afirmação do artista que se reconhece como herdeiro da já citada mescla de linhagens e tradições em constante atualização, que se objetivam no aqui e agora do hip-hop sob os signos de seu tempo; hipótese que só faz ganhar força ao lembrarmos-nos da forte ligação de Parteum com a tradição espiritual afro-brasileira, por ele bastante citada em trabalhos solo posteriores, e cuja influência, ainda que por vezes indireta, está presente na linhagem de oralidades na qual se inscreve o hip-hop.

Podemos, no entanto, ir além nesta interpretação e compreender o *eu* desta existência como o próprio movimento progressivo do rap em gerar a si mesmo sob a égide violenta e contraditória do mundo pós-colonial em que tradições artísticas se chocam e se misturam para criar novas possibilidades de expressão. No que ele (o *eu* que em si encarna esta força e esta missão) descreve a si mesmo, ele reconhece e organiza a necessidade de sua própria existência e tenta, com sucesso parcial, elaborar uma resposta a esta necessidade ao mesmo tempo em que assume que, no limite, não tem lá tanto poder de decisão sobre este movimento que promove ativamente ao mesmo tempo em que por ele é levado - três anos depois, em *Tô Pra Vê*, de *Ainda Há Tempo*, Criolo Doido resume esta ideia de maneira ainda mais sintética: *“Do rap eu não sou uma estrela, eu sou uma arma”* (CRIOLO, 2006); o rap enquanto forma é uma ferramenta nas mãos do artista tanto quanto o artista é

uma ferramenta nas mãos do rap enquanto cultura. Parteum e Secreto, enfim, sintetizam em seu trabalho um sentimento de pertencimento a uma tradição anterior ao rap que nele, através de constante hibridização e troca com outras tradições, se atualiza e presentifica - sentimento que acredito estar presente, ainda que sob a mais diversa variedade de signos, em toda a produção artística do hip-hop como um todo.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, ao decorrer de seu longo e por vezes instável processo de escrita, foi transicionando em formato de dissertação para ensaio. Partindo de uma definição preliminar de poesia - não enquanto forma, mas como qualidade presente em diversas formas artísticas - procurei identificar o rap enquanto linguagem; ou melhor, conjunto de possibilidades na linguagem que permitem a produção desta qualidade poética sob os signos da cultura hip-hop. Simultaneamente, procurei localizar historicamente e socialmente as necessidades desta produção poética; tanto em sua origem, por ocasião do encontro entre certas formas artísticas em um contexto específico, quanto de maneira continuada ao longo de sua história, através de seu constante movimento de atualização e transformação.

A minha seleção das obras a serem analisadas não foi à toa: além dos motivos já mencionados, devo confessar que escolhi-os também por simples familiaridade e gosto - esta época específica no rap nacional é sem dúvida um dos nichos artísticos cujo produto mais consumo. Este gosto revelou-se, por vezes, uma faca de dois gumes: conheço de cor as rimas de Munhoz, Zorack, Venom, Partem e Secreto, e esta familiaridade com certeza ajudou na hora de navegar suas tortuosas linhas, sim, mas sem dúvida também causou ocasionais perdas do fio da meada em meu processo, em que não resistia à tentação de deixar-me levar, mais uma vez, no enlevo das rimas e batidas às quais tanto apreço tenho. Acredito que isto tenha sido talvez a principal razão do tal caráter ensaístico que este texto acabou por assumir: meu trabalho analítico, ainda que guiado por uma base teórica definida, em alguns momentos permitiu-se um tanto de divagação, de apreciação estética demais e crítica de menos.

A bem da verdade, no início a minha ideia era um tanto diferente do que hoje temos como resultado final: pretendia realizar uma análise muito mais da forma e da linguística e menos da poética do rap - ainda que ambas ainda estejam presentes na versão final deste trabalho. No entanto, a ideia de Paz da poesia enquanto qualidade presente na arte na medida em que esta simultaneamente organiza e liberta sua matéria pareceu-me adequada demais ao rap, gênero artístico (lírico? musical?) que justamente organiza a palavra em estruturas de admirável complexidade, ao mesmo tempo que oferece-lhe possibilidades extensíssimas para

a expressão de seus pormenores sonoros, imagéticos, simbólicos. Acredito que tenha sido instrumental a concepção do rap enquanto eterna disputa e negociação entre uma musicalidade e um lirismo “incompletos”, por assim dizer - aliás, uma das únicas coisas do meu projeto original que não foi gradualmente abandonada no caminho. Gosto de acreditar que a ideia de poesia como algo que nasce também da contradição interior ao processo criativo não é incoerente com a concepção de Paz; afinal, para Fischer, meu segundo referencial teórico neste trabalho, a arte nasce do movimento necessário de encontro entre campos essencialmente irreconciliáveis - porque não, então, estender esta contradição também ao interior deste próprio ciclo?

Nada mais natural, então, que eu procurasse uma possível abertura para o entendimento neste processo em um momento em que o próprio gênero rapurgia por mudança, por renovação. Já disse que sou um grande fã de *Produto Malfaturado* e *Bairros Cidades Estrelas Constelações*, mas mesmo assim (aliás, talvez justamente por isto) não me dói nem um pouco admitir o quão limitados e imperfeitos são. Tratam-se, afinal, de tentativas ainda incipientes, espontâneas, de suprir pelo menos parcialmente a demanda por novas imagens, novas palavras, novas significações das quais depende o constante movimento auto-atualizante que acredito ser essencial ao rap. Minha análise sobre os mesmos e as conclusões a que cheguei, acredito, falam por si próprias.

Enfim, estão aí, à guisa de conclusão, minhas considerações finais sobre o começo, meio e fim deste trabalho. Em seu início eram muito mais ambiciosas e generalizantes minhas intenções com ele, e naturalmente vi-me forçado a diminuir e especializar o escopo de minha análise, com a clareza de que, por mais localizada em seu nicho que seja, há nela algo que diz respeito à poesia do hip-hop em sua totalidade. Não pretendo elucidar de maneira universal as bases do rap enquanto poesia, pois isto é trabalho para mais de uma vida, em mais de um lugar em que a cultura hip-hop firma suas raízes e se torna relevante. Contento-me com a esperança de ter contribuído em algo para a compreensão do mesmo em um de seus vários contextos, e de ter elaborado algum conhecimento sobre um momento e lugar em sua cultura infelizmente ainda pouquíssimo estudado.

REFERÊNCIAS

MÚSICAS:

ASCENDÊNCIA MISTA. Tenta, Senta, Cansa. **Produto Mentalfaturado**. São Paulo: independente, 2001. Disponível em: <<https://youtu.be/G2mXyPaZL90>>

_____. A Volta do Bumerangue. **Produto Mentalfaturado**. São Paulo: independente, 2001. Disponível em: <<https://youtu.be/G2mXyPaZL90>>

_____. Paz Cabeça. **Produto Mentalfaturado**. São Paulo: independente, 2001. Disponível em: <<https://youtu.be/G2mXyPaZL90>>

CRIOLO DOIDO. Tô Pra Vê. **Ainda Há Tempo**. São Paulo: Sky Blue, 2006. Disponível em: <<https://youtu.be.com/watch?v=hL9-1Xs-EIM>>

MZURI SANA. Dragão Mimado. **Bairros Cidades Estrelas Constelações**. São Paulo: Trama, 2003. Disponível em: <<https://youtu.be.com/watch?v=v2rslnPDI9A>>

_____. Bairros Cidades Estrelas Constelações. **Bairros Cidades Estrelas Constelações**. São Paulo: Trama, 2003. Disponível em: <<https://youtu.be.com/watch?v=IRCgFCrvOWQ>>

PARTEUM. MMXX, Ou Rap Cabeça Incrível. **Single**. São Paulo: Mudroi, 2020. Disponível em: <<https://youtu.be.com/watch?v=TiPTxfPKJvY>>. Acesso em: 03/04/2020.

RACIONAIS MC'S. Homem na Estrada. **Raio-X do Brasil**. São Paulo: Zimbabwe, 1993. Disponível em: <<https://youtu.be.com/watch?v=SkHS9r1haXE>>

_____. Qual Mentira Vou Acreditar. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. Disponível em: <<https://youtu.be.com/watch?v=4HxbVdaazzQ>>.

_____. Vida Loka pt. II. **Nada Como Um Dia Após o Outro Dia**. São Paulo: Boogie Naípe, 2002. Disponível em: <<https://youtu.be.com/watch?v=hNHlc7Poldg>>.

BIBLIOGRAFIA:

ADAMS, Kyle. The musical analysis of hip-hop. *In*: WILLIAMS, Justin. (org.). **The Cambridge Companion to Hip-Hop**. 1ª ed. Cambridge: University Printing House, 2015.

BIOGRAFIA Mzuri Sana. **Noticiário Periférico**, sem data. Disponível em: <<http://www.noticiario-periferico.com/2009/04/biografia-mzuri-sana.html>> Acesso em 21/09/2022.

EDWARDS, Paul. **The Concise Guide to Hip-Hop Music**. 1ª ed. Nova Iorque: St. Martin's, 2015.

_____. **How to Rap: The Art and Science of the Hip-Hop MC**. 1ª ed. Chicago: Chicago Review Press, 2009.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. 9ª ed. São Paulo: Zahar, 1977.

GUTIERRE, Gislaíne. Grupo 'Mzuri Sana' lança CD com rap diferente. **Diário do Grande ABC**, 08/10/2003. Disponível em: <<https://www.dgabc.com.br/Noticia/279655/grupo-mzuri-sana-lanca-cd-com-rap-diferente>>. Acesso em 21/09/2022.

HESS, Mickey (org.). **Icons of Hip-Hop: An Encyclopedia of the Movement, Music, and Culture**. 1ª ed. Westport: Greenwood Press, 2007.

KAUTNY, Oliver. Lyrics and flow in rap music. *In*: WILLIAMS, Justin. (org.). **The Cambridge Companion to Hip-Hop**. 1ª ed. Cambridge: University Printing House, 2015.

MARTINS, Barbara. Mano Brown sobre o álbum 'Boogie Naípe': 'é a extensão do Racionais; não é uma outra língua'. **Portal Hypeness**, 22/12/2020. Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2020/12/entrevista-mano-brown-sobre-boogie-naipe-e-rationais-mcs/>>. Acesso em: 13/07/2022.

DE MELLO, Marco Aurélio. Trocamos um papo histórico com o Ascendência Mista, lenda do underground brasileiro. **Portal Raplogia**, 05/07/2019. Disponível em: <<https://raplogia.com.br/ascendencia-mista-entrevista>>. Acesso em: 05/04/2022.

NATALI, Marcos Piason. Além da literatura. **Literatura e sociedade**. São Paulo, vol. 11, número 9, p. 30-43, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19710>>

NEY, Thiago. Mzuri Sana leva rap a novos caminhos. **Folha de S. Paulo**, 29/09/2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2909200308.htm>>. Acesso em : 21/09/2022.

PARDUE, Derek. **Ideologies of Marginality in Brazilian Hip-Hop**. 1ª ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2008.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

PRICE, Emmet G. **Hip Hop Culture ABC**. 1ª ed. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006.

PRICE-STYLES, Alice. MC origins: rap and spoken word poetry. *In*: WILLIAMS, Justin. (org.). **The Cambridge Companion to Hip-Hop**. 1ª ed. Cambridge: University Printing House, 2015.

RICHARD, Nelly. Los pliegues de lo local en el mapa de lo global: reticencia y resistencia. **Signo y pensamiento**. La Rioja, vol. 25, número 49, p. 46-57, 2006. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/860/86004903.pdf>>

SILVA, Luciana de Mesquita. “Signifyin(g)” como jogo de linguagem: reflexão sobre sentido e cultura afro-americana. **Intersecções**, Rio de Janeiro, vol. 21, número 4, p. 248-260, novembro de 2016. Disponível em: <<https://revistas.anchieta.br/index.php/RevistaInterseccoes/article/view/1318>>

WILLIAMS, Justin A. Intertextuality, sampling and copyright. *In*: _____. (org.). **The Cambridge Companion to Hip-Hop**. 1ª ed. Cambridge: University Printing House, 2015.