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

HISTÓRIA – AMÉRICA LATINA

A MANIFESTAÇÃO DA DIÁSPORA AFRICANA NA OBRA DE CRIOLO

Gilson José de Oliveira Neto

Foz do Iguaçu
2022

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

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

HISTÓRIA – AMÉRICA LATINA

A MANIFESTAÇÃO DA DIÁSPORA AFRICANA NA OBRA DE CRIOLO

Gilson José de Oliveira Neto

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 História – América Latina

Orientador: Prof. Dr. Pedro Afonso Cristovão dos Santos

Foz do Iguaçu
2022

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

GILSON JOSÉ DE OLIVEIRA NETO

A MANIFESTAÇÃO DA DIÁSPORA AFRICANA NA OBRA DE CRIOLO

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 Antropologia – Diversidade Cultural Latino-Americana.

BANCA EXAMINADORA

_____
Orientador: Prof. Dr. Pedro Afonso Cristovão dos Santos
UNILA

_____
Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena
UNILA

_____
Profa. Dra. Amália Cristovão dos Santos
ESCOLA DA CIDADE

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

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

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Dedico este trabalho aos meus *Nkisis*, meu Pai *Mutakalambo* o Rei das matas, e a minha Mãe *Dandalunda* a senhora da fertilidade e do amor. Também dedico a minha guia espiritual, *Mametu Kaundire* (Mãe Selma) *In Memórian* (1956 - 2022), e a minha mãe, Francisca Maria de Sousa.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer a todos que me apoiaram em meio a este processo de formação acadêmica. Foram muitos os amigos que me deram força através de gestos e palavras, que contribuíram muito para que eu chegasse até aqui. Aliás, dedico um agradecimento especial para minha família, que me ajudou no momento mais difícil da minha graduação.

Gostaria de dedicar um agradecimento especial ao meu professor-orientador, Pedro Afonso Cristovão dos Santos, que desde o primeiro dia de aula acreditou e me guiou para que eu conseguisse realizar esta pesquisa. Da mesma forma gostaria de agradecer aos professores do curso que me inspiraram até o fim, e em especial aos que compuseram a banca que avaliou este trabalho.

Obrigado a todos (a) os (as) companheiros (as) que estiveram comigo mesmo nos momentos mais difíceis da graduação. Muito obrigado por também fazerem parte desta conquista.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

O sonho é um doce difícil de conquistar. - ***Criolo***

RESUMO

Esta monografia estuda a trajetória e a produção artística de Kleber Cavalcante Gomes, o *Criolo*. Através de metodologia de análise de canções como fontes históricas e contextualização histórica do movimento hip hop, em seu surgimento nos EUA e, posteriormente, no Brasil, propomos o exame de elementos das letras, sonoridade e arte dos álbuns de Criolo que apontem para manifestações da diáspora africana e de uma cultura compartilhada no espaço do *Atlântico Negro* (seguindo a formulação de Paul Gilroy). Buscamos a conformação de identidades no espaço das periferias (como no caso de Criolo, da cidade de São Paulo) nas quais tem destaque a vinculação à herança histórica de migrações quase sempre forçadas (seja, na longa duração, entre o continente africano e as Américas, seja entre diferentes regiões do Brasil, em busca de melhores condições de vida). Propomos ainda a leitura das canções de Criolo como fontes históricas para o momento político vivido pelo Brasil nas primeiras décadas do século XXI, e sua figura enquanto "intelectual" orgânico das populações negras e periféricas.

Palavras-chave: Diáspora africana; Rap; Identidade; Ideologia; Intelectual Orgânico.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

RESUMEN

La presente monografía tiene como objeto la trayectoria y producción artística de Kleber Cavalcante Gomes, más conocido como *Criolo*. Por medio de metodología de análisis de canciones cómo fuentes historicas y de la contextualización historica del movimiento hip hop (desde su surgimiento en EE.UU. hasta su emergencia en Brasil), proponemos el exámen de elementos de las canciones y arte de los álbuns de Criolo en búsqueda de manifestaciones de la diáspora africana y de una cultura compartida en el espacio del *Atlántico Negro* (en la formulación de Paul Gilroy). Buscamos la conformación de identidades en las periferias (en el caso de Criolo, de la ciudad de São Paulo) en las cuales destácase la vinculación a una herencia historica de migraciones casi siempre forzadas (sea, en la larga duración, del continente africano hasta las Americas, sea entre regiones de Brasil, por mejores condiciones de vida). Proponemos también la lectura de las canciones de Criolo como fuentes historicas para el momento político de Brasil en las primeras décadas del siglo XXI, y la consideración de su figura de “intelectual orgánico” de las populaciones negras y perifericas.

Palabras clave: Diáspora africana; Rap; Identidad; Ideología; Intelectual Orgánico.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

ABSTRACT

This monograph studies the life and art of Kleber Cavalcante Gomes, known as *Criolo*. Using a methodology for studying songs as historical sources, as well as a historical contextualizing of the hip hop movement (in its beginning in USA and emergence in Brazil), we propose examining elements of the lyrics, music and art from Criolo's albums in search of manifestations of the African diaspora and a common culture shared in the *Black Atlantic* (in Paul Gilroy's concept). We analyze the formation of identities in city suburbs (such as in Criolo's São Paulo) in which a heritage of mostly forced migrations is present (in the long duration, from the African continent to the Americas, and between regions inside Brazil, in search of a better life). We propose considering Criolo's music as historical sources for the political context of Brazil in the first decades of the 21th century, as well as seeing him as an "organic intellectual" of the Black and marginalized population.

Key words: African Diaspora; Rap; Identities; Ideology; Organic Intellectual.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....13

CAPÍTULO 1: REFLEXÕES ACERCA DO CONCEITO DE DIÁSPORA AFRICANA E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA NEGRA......15

1.2 A Manifestação da Diáspora Africana no Movimento Hip-Hop.....23

1.3 O Papel do Movimento Hip-Hop no Processo de Construção da Identidade Politica e Ideológica dos Jovens no Atlântico Negro.....40

CAPÍTULO 2: VIDA DE CRIOLO EM ANÁLISE.....**47**

2.2. A Obra De Criolo Em Análise 50

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS **80**

REFERÊNCIAS **85**

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa pretendemos analisar as manifestações da diáspora africana na obra do rapper, cantor e compositor Kleber Cavalcante Gomes, mais conhecido pelo nome artístico, Criolo. A partir desta ideia também desejamos explorar como as questões de Identidade, do tráfico de drogas e da conjuntura política e social podem ser lidas e interpretadas nas canções produzidas pelo rapper entre os anos de 2011, data de lançamento do álbum, *Nó na Orelha*, ao ano de 2017, data de lançamento do álbum *Espiral de Ilusões*.

Ao realizarmos a revisão bibliográfica desta pesquisa podemos constatar o crescente número de pesquisadores que vêm se dedicando à análise da relevância do rap e do movimento hip-hop na construção de identidade e ideológica dos jovens, o que envolve desde questões sócio-econômicas, a questões de raça e gênero. Em vista disso, consideramos pertinente a atual pesquisa que envolve a relação da Diáspora africana com a ação política do rap, a partir da obra do artista contemporâneo Criolo, que ao longo dos últimos anos (2006 - Atualmente) tem se posicionado através de suas canções a respeito de questões sócio-políticas que afetam em grande medida as populações pretas e pobres das periferias de São Paulo, e porque não, do Atlântico Negro como um todo?

Para tanto, foi necessário considerar os conceitos desenvolvidos por autores como Paul Gilroy, Stuart Hall, entre outros pensadores que se debruçaram sobre a temática do que é, ou do que poderia ser isso que identificamos como a Diáspora africana, afinal, quais teriam sido os processos históricos que envolveram a construção do Atlântico Negro e como esse movimento tem se reverberado historicamente através da música negra.

Dessa forma, consideramos que o livro *História & Música: história cultural da música popular* (2002), de Marcos Napolitano, será fundamental para darmos início a análise poética/musical da obra de Criolo. Em seu estudo, Napolitano realiza uma pesquisa histórica das diversas vertentes musicais e culturais que construíram a música popular brasileira, além disso, o autor dedica um capítulo para sintetizar questões metodológicas, temáticas e heurísticas que nos ajudarão a estabelecer uma boa base para um estudos musical de caráter historiográfico.

Pretendemos com esse estudo construir uma ponte de diálogo entre diversos autores e suas reflexões acerca da temática da música negra e da diáspora africana, com foco, sobretudo no rap, mas também no samba e em outras variações

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

rítmicas, presentes na obra de Criolo (2011 - 2017), a fim de encontrar a respostas para os nossos questionamentos: qual a relação da diáspora africana com o movimento hip-hop? Como essa relação se manifesta na obra de Criolo? Qual seria o impacto político-ideológico de suas músicas perante o público ouvinte, sobretudo, perante o público jovem que vive a diáspora africana?

Com isso, esperamos contribuir, (ainda que minimamente), com o desenvolvimento da ciência historiográfica acerca de temas que envolvem a vida cotidiana, através da arte produzida por aqueles que vivem na prática as consequências de processos históricos traumáticos, como a escravidão moderna e a segregação racial, que por vezes são negadas por aqueles que se beneficiaram e se beneficiam até hoje das sequelas desse passado que está enraizado em nossa estrutura sócio-econômica.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

CAPÍTULO 1.1: REFLEXÕES ACERCA DO CONCEITO DE DIÁSPORA AFRICANA E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA NEGRA

A ideia central deste capítulo é refletir sobre os conceitos de diáspora africana a partir dos estudos de autores como Paul Gilroy (1956 – 66 anos), Stuart Hall (1932 – 2014), William Du Bois (1868 – 1963), e outros pesquisadores que se dedicaram a análise das questões da diáspora e aos impactos de suas manifestações na Cultura, na arte e, sobretudo, na música do Atlântico negro como um todo.

Além disso, neste capítulo também pretendemos explorar a história da música negra e sua política de autenticidade através do rap e do movimento hip-hop, enquanto uma manifestação cultural, política e social, que se molda a partir das relações com a diáspora africana. Neste sentido, a obra *O Atlântico Negro* (2001), do sociólogo britânico Paul Gilroy e a obra *Se liga no som* (2015), do músico e antropólogo brasileiro Ricardo Teperman (1978 - 44 anos) nos serão de fundamental importância para compreensão de como ocorreram às transformações do rap e do movimento hip-hop na cultura da diáspora.

O ponto central para a compreensão da obra de Criolo (2011 - 2017) a partir da concepção da diáspora africana é a própria definição do conceito, que como observa o sociólogo Ercílio Neves Brandão Langa (2016), passou por diversas modificações desde sua acepção original. No terceiro capítulo de sua tese de pós-graduação, *Diáspora Africana no Ceará no Século XXI*, o autor explica que, em sua origem o termo estava relacionado à dispersão do povo judeu ao redor mundo.

No entanto, levando em consideração que independente das distintas regiões do continente americano, a situação das comunidades negras acarretam algumas características comuns, como: as múltiplas condições de subalternidade; a racialização dos corpos; a discriminação; e as diversas práticas de opressão física, política e psicológica, autores como Du Bois, Hall e Gilroy passaram a associar o conceito de diáspora às populações negras de origens africanas, que devido à condição imposta pela escravidão moderna, foram massivamente separados de suas regiões de origem para serem levados a força mundo a fora, sobretudo, para as Américas e Europa (LANGA 2016, p.126).

No terceiro capítulo da obra Atlântico Negro (2001), "*Música Negra e a Política da Autenticidade*", Paul Gilroy explica que, ao se discutir as questões trazidas pelos modernismos, (como a própria escravidão), a questão do terror racial permanece sempre

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

como uma pauta essencial a ser pensada, devido à sua proximidade imaginativa do terror racial associado a experiência inaugural das diversas manifestações modernas, assim, embora esses terrores fossem indizíveis, eles não eram inexprimíveis. Portanto, segundo Gilroy, é possível explorar como os traços residuais desse terror e de suas experiências dolorosas contribuem para a construção das memórias históricas inscritas e incorporadas no cerne volátil da criação cultural afro-atlântica (GILROY 2001, p. 158).

Tendo dito isso, vale ressaltar que o que Paul Gilroy define como “Atlântico Negro” seriam as estruturas transnacionais que foram criadas na modernidade e que deram origem a um sistema de comunicações globais marcados por fluxos e trocas culturais. Portanto, como nos explica a antropóloga Eufrázia Cristina Menezes Santos (2002), Gilroy defende que devido à condição que deu origem a diáspora africana, uma nova rede informações teria sido formada, o que possibilitou às populações negras a construírem uma cultura própria que não poderia ser necessariamente identificada como africana, americana, britânica e caribenha, mas sim como “todas elas ao mesmo tempo” (SANTOS, 2002, p. 273).

Dessa forma, Gilroy apresenta uma noção de diáspora que negocia rotas alternativas ao invés daquela que leva ao “retorno às raízes”, além disso, o sociólogo também apresenta sua ideia como uma alternativa ao próprio conceito de *raça*, para romper com as noções de *território*, *lugar* e *posição social* enquanto referências identitárias que explicariam a diáspora. Ou seja, ao invés de uma noção linear da diáspora unificada que partiria da África, o autor propõe uma visão rizomática que não necessariamente segue uma hierarquia. Portanto, o objetivo da diáspora africana seria criar uma conexão cultural entre as comunidades negras de distintos lugares, a partir de uma memória social, emergida daquilo que é entendido como “o terror racial” (LANGA, 2016, p. 128) .

Tendo dito isso, o que podemos constatar é que Gilroy (2001) é crítico das concepções essencialistas, étnicas, raciais e nacionais de identidades, para ele, o modelo do Atlântico negro remete ao sentimento de desterritorialização da cultura. Outro ponto reconhecido por Gilroy é que segundo os critérios da “racionalidade ocidental”, a questão do terror racial não é compatível com as normas sociais modernas, por essa razão, o sociólogo britânico aponta para a noção de duplicidade que está presente na história dos intelectuais negros que integram o Ocidente. Neste sentido, Gilroy defende que os intelectuais negros são obrigados a viver sobre a marca da tensão de ser resultado da civilização moderna, e ao mesmo tempo terem sua identidade racial condicionada e

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

negada por essa mesma civilização.

Para entendermos a noção de duplicidade defendida por Paul Gilroy, é fundamental que consideremos a teoria da dupla consciência elaborada pelo sociólogo americano, William Du Bois. Para o autor, o sujeito negro vive constantemente em processo de dualidade, visto que, se encontra ora dividido entre as afirmações de particularidade racial, ora entre os apelos universais/modernos que “transcendem a ideia de raça”. Dito isso, vale ressaltar que o quadro de análise da dupla consciência, surge das experiências de deslocamento e reterritorialização que passam a definir o sentimento de pertença das populações negras em torno do Atlântico, sendo assim, esse conceito daria às experiências de pós-escravidão moderna uma significação mundial (SANTOS, 2002, p. 276).

Pensando nas questões de identidade no Atlântico Negro, o teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, utiliza a noção de diáspora para se referir às “identidades heterogêneas” dos imigrantes oriundos da região do Caribe na Grã Bretanha. Dessa forma, o conceito de identidade desenvolvido por Hall se relaciona com outras categorias, como por exemplo, as ideias de nação; raça; etnia; classe social e gênero, assim, o seu argumento se baseia na ideia de que, na modernidade tardia, as identidades e identificações estariam cada vez mais fragmentadas devido aos longos processos de negociações que os sujeitos precisam efetivar ao longo de suas trajetórias individuais e coletivas (LANGA, 2016, p. 129).

William Du Bois, Paul Gilroy e Stuart Hall apresentam muitas ideias em comuns sobre a diáspora pelo simples fato de que cada um deles argumenta a sua maneira sobre como as populações de africanos e descendentes espalhados ao redor do mundo, possuem em comum uma realidade racial e cultural criada a partir da memória do terror racial e do sistema de escravidão moderno. Contudo, como nos lembra o pesquisador Ercílio Neves Brandão Langa, esses autores pensam a diáspora africana para além dos essencialismos, ao contrário, eles a encaram como o fruto da hibridização racial e cultural, ou seja, defendem o processo de hibridização e de tradução cultural “engendrada” pelos sujeitos diaspóricos, ao invés de reafirmar a origem em uma só raiz cultural (LANGA, 2016, p. 133).

A partir disso, podemos concluir que na ótica de Paul Gilroy (2001), a diáspora africana surge como um movimento de resistência e de transformação dos processos políticos que são capazes de criar novas possibilidades para os povos dispersos, dessa forma, a partir da diáspora cria-se um novo modo de *Ser* e sentir. É preciso entender que

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

as populações deslocadas foram obrigadas a aceitar que não podiam ser e não eram mais as mesmas de sua “origem”, portanto, foi necessário reelaborar as noções de lugar, espaço e nação, a partir de suas atuais posições sócio-culturais regionais. Ao considerar este ponto, a questão de uma origem ou mesmo uma essência, tornam-se não só inacessíveis como também irrelevantes.

Segundo Eufrázia C. Menezes Santos (2002) ao se tratar da análise da história política e cultural do Atlântico Negro no Ocidente, é preciso ter uma maior atenção a complexa mistura de ideias filosóficas e sistemas culturais europeus, africanos e americanos, pois ao contrário do que se pode pensar, a mistura não é somente a perda de pureza, também é o princípio de crescimento e mudança que molda o mundo contemporâneo.

Neste sentido, como bem observa Pamela Lacorte da Silva em seu artigo “Diáspora Africana no Brasil - A Música Negra como Fruto de Identidade (2018)” existem múltiplas culturas negras que constituem diferentes contextos da diáspora africana, pois, a diáspora é um sentido que liga os povos africanos e seus descendentes a Ásia, a Europa e as Américas, (que entre os séculos XV e XIX recebeu em escala cerca de 12 milhões de africanos escravizados por meio do tráfico atlântico).

Além disso, outro movimento da diáspora no mundo contemporâneo observado pela Pamela Silva se dá a partir da perspectiva virtual, ou seja, se dá a partir do deslocamento de signos que são impulsionados através da conexão e da comunicação digital. Por essa razão, a autora defende que a diáspora africana é ao mesmo tempo criação, renovação, ruptura e permanência, portanto, ela é a redefinição de uma identidade histórica que vive constantemente em processo de construção e reconstrução. Tendo dito isso, o campo da música tornou-se uma chave fundamental para a manutenção deste processo histórico, que funciona como um sistema de comunicações globais, tanto em relações pessoais, como em relação às informações e mercadorias que redefinem os padrões e as trocas culturais (SILVA, 2018, p.137).

Com isto posto, é possível se entender que a diáspora precisa ser compreendida para além de um movimento, ou seja, é necessário analisar a diáspora africana a partir de toda a sua complexidade, o que envolve os aspectos de sua estrutura através do encontro de conexões e desconexões, de rupturas e enraizamentos, levando em consideração que ela é múltipla e transnacional. Portanto, embora o fenômeno da diáspora africana esteja ligado inicialmente à involuntária captura de homens, mulheres e crianças que tiveram que se adaptar a chegada em ambientes desconhecidos que já possuíam suas próprias

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

culturas, ela também é provedora de novas identidades e "modos de ser" que tiveram de ser redefinidos. (SILVA, 2018, p.138)

Outra categoria importante para a nossa pesquisa é o conceito de “Terceira Diáspora” desenvolvido pela antropóloga afro-brasileira e pesquisadora das culturas negras no mundo atlântico, Goli Guerreiro (2010). A autora caracteriza a diáspora africana através deslocamento de signos; textos; sons e imagens gerados pelo circuito de comunicação formal e informal que transpassa pela diáspora negra. Segundo esta perspectiva, o movimento causado pela terceira diáspora teria sido potencializado devido à globalização eletrônica e a democratização da internet, que colocou na conexão digital os repertórios culturais de cidades atlânticas que possuem seus próprios ícones, modos, cabelos, gestos e músicas (GUERREIRO, 2010 *apud* SILVA, 2018).

Tendo em vista a complexidade das diversas camadas que estruturam a diáspora, Paul Gilroy (2001), argumenta que *a* música funciona como uma barreira contra os efeitos corrosivos do racismo e do empobrecimento cultural, seja pelo seu poder em relação ao desenvolvimento da comunicação e organização da consciência coletiva e individual, seja por se tornar de fato vital para a autonomia negada nas fazendas e senzalas. Dessa forma, a música negra passa a ser considerada um meio que conecta e reconstrói histórias através de lutas culturais e políticas.

Além disso, a diáspora africana se manifesta de diversas maneiras como na estética do conteúdo das letras, os ritmos adotados nas canções e a sonoridade dos instrumentos, assim, podemos compreender que esse conjunto de escolhas formam uma musicalidade responsável por constituir e definir múltiplos estilos musicais:

> É muito comum que o conteúdo das canções seja caracterizado por letras que carregam um discurso afirmativo e defensor do sujeito negro, em prol de uma ótica que vê sua cultura para além da perspectiva do colonizador (SILVA, 2018, p. 142).

Considerando as definições acerca do conceito de diáspora africana, buscaremos relacionar os elementos antidiscursivos e extralinguísticos manifestos a partir dos atos comunicativos definidos pela instituição da escravidão moderna. Para tanto, precisamos recorrer às análises de Paul Gilroy (2001) que considera que através de uma discussão das relações sociais que a acompanham a música, é possível se esclarecer alguns dos atributos distintivos das formas culturais negras, que para ele são a um só

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

tempo *modernas* e *modernistas*:

> São modernas porque têm sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; porque tem se empenhado em fugir ao seu status de mercadorias e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica social é moldado por um sentido da prática artística como um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana (GILROY, 2001, p. 159).

Ao dizer isto, Gilroy defende que as formas culturais expressas pela diáspora são manifestações ocidentais e modernas, ainda que isto não seja tudo que elas representam. Neste sentido, o autor sugere que os poderes dessas manifestações culturais derivam de uma duplicidade que está relacionada à sua localização instável e simultânea dentro e fora das convenções, premissas e regras estéticas que distinguem e periodizam a modernidade.

Portanto, para Paul Gilroy, as formas musicais e os diálogos interculturais para os quais elas contribuem refutam as sugestões *hegelianas* que consideram o pensamento e a reflexão como instâncias superiores a arte, assim, para Hegel a arte seria oposta a filosofia, por ser caracterizada como uma forma inferior e meramente sensual que visa à reconciliação entre a natureza e a realidade finita (GILROY, 2001, p. 159).

O sociólogo britânico defende que as expressões artísticas advindas das culturas dos escravizados encontraram na música e na dança uma forma de “substituir” a liberdade política e social que lhes era negada. Assim, a Arte passa a ser considerada uma prática que cria mais do que somente uma experiência estética; aqui a Arte passa a ser representada como uma aliada de fundamental importância em relação aos processos de luta rumo à emancipação, à cidadania e à autonomia negra (SANTOS, 2002).

Além das poucas oportunidades culturais que eram oferecidas para os escravizados, Gilroy (2001) também nos lembra como o acesso a alfabetização lhes eram negados sob pena de morte, como estratégia contra a autonomia individual da vida nas fazendas e senzalas.

Em um momento em que a indeterminação cultural e geográfica, e a polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha de senhores e escravizados, a música tornou-se necessária e fundamental. Assim, considerando que o acesso à alfabetização era restrito, podemos compreender como o poder e o significado da música cresceram em proporção inversa ao limitado poder expressivo da linguagem no

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

âmbito do Atlântico negro.

Com isto posto, Eufrázia Cristina Menezes Santos (2002, p. 277), explica que o refinamento musical construído ao longo do tempo, proporcionou um mecanismo de comunicação que iria além do poder das palavras faladas ou escritas. Dessa forma, as criações musicais produzidas tanto pelos escravizados, quanto para os seus descendentes, exerceram e exercem o papel de reproduzir a conexão da cultura do Atlântico negro entre as diferentes comunidades da diáspora.

Por essa razão, Gilroy (2001) argumenta que, o compartilhamento das formas culturais negras pós-escravidão, estão intrinsecamente relacionado às questões que convergem na análise da música negra e das relações sociais que a sustentam. Portanto, examinar o lugar da música no Atlântico negro significa observar a auto-compreensão dos músicos que tem as produzido e feito de seus usos simbólicos a reprodução de uma cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e fundamental.

Em diálogo com Edouard Glissant, Gilroy defende que o caráter oral das manifestações culturais nas quais se desenvolve a música da diáspora africana, pressupõe uma relação distinta com o corpo. Assim, para Glissant, a música, o gesto e a dança são formas de comunicação que possuem a mesma importância que o próprio discurso, pois, foi dessa forma que inicialmente os escravizados conseguiram emergir da *plantation*. Portanto, podemos entender que as formas estéticas criadas a partir das culturas que se desenvolveram no Atlântico negro foram moldadas com base nessas estruturas orais (GLISSANT, 1983 *apud* GILROY, 2001).

Ao defender que a expressão corporal das populações pós-escravas foi resultado das brutais condições históricas impostas pelo sistema de escravidão moderno, a plantation, Gilroy argumenta que a análise dos esportes, do atletismo e da dança, deveria contribuir diretamente para o entendimento das tradições de performance que continuam a caracterizar a produção e a recepção da música da diáspora.

Neste sentido, a música passa a ser representada como uma prática que cumpre além do objetivo da diversão, do lazer ou da distração, pois ela estaria aliada aos processos de luta rumo à emancipação, à cidadania e à autonomia negra. (SANTOS 2002). Isso se confirma na força evidente quando comparada com abordagens da cultura negra que têm sido baseadas exclusivamente na textualidade e na narrativa e não na dramaturgia, na enunciação e no gestual, que segundo Gilroy (2001), seriam os ingredientes pré e anti-discursivos da metacomunicação negra.

Entre os múltiplos ritmos musicais oriundos da diáspora, surgiu o rap, gênero

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

musical que se tornaria a “trilha sonora” do movimento hip-hop. Pensando nisso, Rosana Martins (2013) argumenta, no artigo “Hip-Hop, arte e cultura política: expressões culturais e representações da diáspora africana”, que enquanto manifestação cultural, o hip-hop está diretamente associado a uma origem diaspórica vinculada ao Atlântico negro. Por essa razão, o movimento hip-hop é caracterizado pelo reconhecimento e a valorização das raízes africanas, e por uma forte identificação com aspectos relativos à negritude.

Em relação aos conceitos de “raça” e “negritude”, a autora explica que *Ser* negro, não está essencialmente associado a aspectos fenotípicos, mas sim a um processo de tornar-se negro, que implicaria mais em um reconhecimento do pertencimento a um coletivo, do que a ideia de retorno a uma determinada origem ou essência. Devido à ascensão da cultura hip-hop, os jovens podem construir sua noção de negritude a partir da identificação de elementos comuns que se encontram na história da diáspora africana e nas experiências conjuntivas de discriminação e segregação. Assim, podemos afirmar que o movimento hip-hop enquanto manifestação cultural da diáspora aponta para a existência de um contexto político-cultural transnacional (MARTINS, 2013).

Através das conexões e desconexões do atlântico negro, a música criou possibilidades através de discursos políticos e instrumentos culturais que corroboram para o desenvolvimento da organização do que podemos considerar como uma consciência das questões impostas pelo racismo à negritude (GILROY, 2001). Considerando as reflexões acerca dos conceitos da diáspora africana, podemos concluir que a música negra foi e é fundamental para o resgate da autonomia negada nos momentos de terror racial, além de gerar a possibilidade para reconstrução de histórias que denunciam a negação da liberdade.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

1.2 A MANIFESTAÇÃO DA DIÁSPORA AFRICANA NO MOVIMENTO HIP-HOP:

> *A música negra é como uma grande árvore, com vários galhos e tal. O Rap é um, o Reggae é outro, o Samba também.* – (Edi Rock. Fio da Navalha. Raio X do Brasil, 1993)

Ao considerar as definições acerca do conceito de diáspora africana e sua relação com a música negra, buscaremos relacionar os elementos antidiscursivos e extralinguísticos manifestos a partir dos atos comunicativos definidos através da instituição da escravidão moderna e do terror racial. De acordo com Gilroy (2001), ainda que a música seja percebida como um fenômeno mundial, ao questionarmos como o deslocamento hemisférico e a disseminação mundial da música negra se refletiu em outras tradições, também precisamos questionar qual é valor atribuído às suas origens e consequentemente como ela pode ser utilizada para especificar questões pertinentes ao problema da autenticidade racial e da auto-identidade de um grupo étnico.

Ao considerarmos tais questões, podemos entender como pensar, refletir e argumentar sobre a música (uma forma não figurativa/não conceitual) no Atlântico negro evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético. Além disso, essas questões tornam-se úteis nas tentativas de situar com precisão os componentes estéticos e distintos da comunicação negra.

Os pontos levantados até aqui nos são centrais, uma vez que, as tradições inventadas das expressões musicais, são fundamentais não só para os estudos culturais, mas também para o estudo dos próprios negros da diáspora e da modernidade. Tendo dito isso, Gilroy se apoia no conceito gramsciano de *Intelectual Orgânico* para defender a ideia de que algumas tradições da música negra, como é caso do rap, por exemplo, têm apoiado a formação de uma certa classe distinta, cujas experiências nos permitem focalizar com particular clareza a crise da modernidade e dos valores modernos.

Neste sentido, podemos considerar a obra de Kleber Cavalcante Gomes, (Criolo), como uma manifestação real desta categoria de intelectuais orgânicos da diáspora, pois como veremos, tais intelectuais operam por si mesmos, sem possuírem os benefícios que uma relação com o estado moderno ou mesmo uma posição institucional no interior das indústrias culturais poderiam oferecer.

Enquanto um intelectual orgânico, Kleber está além de papéis que poderiam o

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

classificar como um simples intérprete da cultura social urbana, ao contrário, pois ao expor suas vivências e opiniões através da música, Criolo se torna aquilo que Gilroy denomina como uma espécie de “guardião temporário de uma sensibilidade cultural distinta”. Neste sentido, ao expor seus próprios posicionamentos frente às questões que permeiam a sociedade e suas mazelas, Criolo faz de sua sensibilidade um recurso político e filosófico.

Este exemplo pode ser facilmente notado ao escutarmos a música “Bogotá”, faixa de abertura do álbum, *Nó na Orelha*, lançado em abril de 2011. A letra da canção aborda questões que envolvem o narcotráfico entre os países latino-americanos. Já no início da faixa podemos notar como os ritmos dos tambores e atabaques se fazem audíveis e presentes, ritmos esses que outrora foram proibidos, como bem nos lembra Gilroy (2001).

Letra da canção Bogotá[1] (2011):

[Introdução]
Fique atento irmão!
Fique atento, quando uma pessoa lhe oferece um caminho mais curto
Quando uma pessoa lhe oferece um caminho mais curto, fique atento

[Refrão]
Vamos embora para Bogotá
Muambar[2], Muambei
Vamos cruzar transamazônica
Pra levar, pra freguês
Vai ser melhor do que em Pasárgada[3]

[1] A letra de Bogotá com as divisões de introdução; refrão; verso 1; ponte; refrão e verso 2, foi retirada do Blog: https://genius.com/Criolo-bogota-lyrics. O blog também apresenta algumas interpretações próprias dos versos da canção que foram realizadas por colaboradores.

[2] O uso da palavra “**Muambar**”, presente no refrão da canção, é uma derivação do termo “**Muamba**” que possui origem do idioma quimbundo, uma língua africana falada no noroeste da Angola. Já no Brasil, a palavra Muamba é utilizada como uma gíria que se refere a itens contrabandeados.

[3] **Pasárgada** significa uma espécie de **refúgio**, um local maravilhoso onde só existiria espaço para os prazeres da vida. O termo utilizado na canção foi inspirado no poema "Vou-me *embora pra Pasárgada”*, publicado no livro “*Libertinagem*, 1930”, escrito por **Manuel Bandeira** (1886-1968), renomado poeta modernista brasileiro. O poema apresenta uma **cidade idealizada** aos moldes do eu-lírico que deseja encontrar soluções para todos os seus problemas saciando os seus mais puros desejos, escapar da realidade para encontrar a liberdade.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Agradar, até o rei

[Verso 1]
Se você quer amor, chegue aqui
Se quer esquecer a dor, venha pra cá
Pois a ilusão é doce como o mel
E cada um sabe o preço do papel

[Ponte]
Quem tem
E de onde vem
Es qualité no exterior

[Refrão]
Vamos embora para Bogotá
Muambar, Muambei
Vamos cruzar transamazônica
Pra levar, pra freguês
Vai ser melhor do que em Pasárgada
Agradar, até o rei

[Verso 2]
Desde pequeno sabe o que é isso:
No fio da navalha
Brincar no precipício
A vida e a morte
Escolha o seu troféu
Pois cada um sabe o preço do papel

A música, o dom relutante que supostamente compensa os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras - faladas ou escritas (Gilroy, 2001, p. 164). Dessa forma, os sons dos tambores presentes já na

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

introdução de “Bogotá” animam e representam o desejo a liberdade que está expressa na conjunção única de corpo e música da contracultura, além disso, o ritmo explorado por Criolo somados a letra da canção também nos diz muito a respeito das relações culturais e comerciais entre os países latino-americanos que receberam a influência da diáspora africana.

Além do ritmo adotado em “Bogotá”, ao analisarmos a letra da canção podemos notar como Criolo se preocupa em alertar sobre os perigos e vicissitudes do tráfico de drogas como um “caminho mais curto”. Em sua letra, o compositor aborda a questão das drogas enquanto um prazer mediado por uma ilusão que envolve diversas facetas como o tráfico, que ao mesmo tempo que pode oferecer um o poder aquisitivo imediato, pode levar a caminhos que levam a ciclos intermináveis. Assim, escutamos sua voz que exclama logo no início da canção: “*Fique atento, irmão, fique atento! Quando uma pessoa lhe oferece o caminho mais curto, fique atento!*”

Este tema também foi abordado por *Criolo Doido*, (antigo pseudônimo de Kleber Gomes), no curta-metragem, *Profissão MC*[4], lançado em 4 de outubro de 2009. Dirigido por Alessandro Buzo e Toni Nogueira, o curta traz a história *ficcional* do rapper Criolo Doido, ou seja, a narrativa do curta não traz a história biográfica de Kleber, mas sim, a que “poderia ser”.

Em um momento delicado de sua vida, desempregado e com a namorada grávida, Criolo Doido recebe duas propostas diferentes de dois amigos que escolheram caminhos distintos em suas vidas, sendo eles o Da Antiga e o Dan-Dan. Da Antiga aconselha Criolo Doido a entrar junto a ele ao tráfico de drogas, pois para ele, essa era a maneira mais fácil e rápida de se obter dinheiro e status. Já Dan-Dan, que conhecia e aprovava o talento do amigo, sugere para que ele invista em si mesmo e em seu sonho de fazer rap. Profissão MC, é um filme que aborda o tema da curta escolha de oportunidades dos jovens que vivem na periferia, esta é a razão de seu subtítulo: “Na periferia as opções são poucas... Ele teve duas”. Por essa razão, ao longo da trama podemos nos deparar com os dois lados da história, e também com os seus fins.

Um ponto importante da faixa de abertura de *Nó na Orelha* é a escolha precisa de Criolo ao escolher citar a cidade Bogotá, capital da Colômbia, como uma espécie de Pasárgada. Isto porque muitos países da América Latina sofrem com a forte influência do tráfico de drogas em suas cidades, mas em Bogotá estaria localizado o maior cartel colombiano de drogas, um dos grandes pontos de entrada de narcóticos de todo o

[4] Link para o filme “Profissão MC” na integra: https://www.youtube.com/watch?v=-EBa9TNOlJI

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

continente. Assim, Criolo parece insinuar criticamente que em meio ao contexto do tráfico e das drogas, em Bogotá estaria localizado um verdadeiro requinte de falsos prazeres e ilusões.

Ao utilizar os termos “Muambar” e “Muambei” no refrão da canção, Criolo faz referência a uma situação de contrabando daquilo que ele entende como “*a ilusão doce como mel*”. Assim, a escolha das expressões, *doce* e *papel*, possuem aqui um duplo sentido, visto que, essas palavras podem ser usadas para designar o LSD, droga que pode causar a sensação de bem-estar aos sentidos sensoriais e físicos, como também pode causar o seu oposto, ou seja, as chamadas *Bad-Trips* [5]. Além disso, muitos são os símbolos utilizados por Criolo para abordar a questão do tráfico entre os países latino-americanos, como a referência a Rodovia brasileira Transamazônica, onde ocorrem muitas apreensões de bens e prisões por tráfico de drogas.

No último verso da canção, Criolo volta a alertar precisamente os jovens que estão expostos a violência presente no cotidiano das periferias, seja ela causada pelo tráfico em si, seja ela pela violência policial. O paradoxo de estar no fio da navalha ao brincar no precipício, deixa qualquer um entre as “escolhas” de vida ou morte, assim, voltamos ao subtítulo de *Profissão MC*, “na periferia as opções são poucas”. O compositor finaliza o verso fazendo um paralelo que questiona os valores que possuem “o preço do papel” que se refere ao LSD, e o “preço do papel” da vida.

Considerando a análise de “Bogotá”, seguido dos apontamentos trazidos por Paul Gilroy (2001), concordamos com o autor ao argumentar que os músicos que carregam consigo, o que ele chama de “*sensibilidade cultural distinta*”, (como é o caso de Criolo e tantos outros que permeiam o hip-hop e a música negra como um todo), representam um tipo diferente de intelectual, por colocarem à frente de sua arte sua autoidentidade. Assim, as suas práticas da política cultural ficam fora da dialética da devoção e culpa, que por vezes governam a relação entre a elite literária e as “massas” da população existentes fora do campo das letras.

Neste sentido, Rosana Martins (2013) defende que a musicalidade da diáspora africana com base no rap, desafia o conceito de pureza artística, pois, devido as suas letras que chegam a parecer simples, grosseiras e muitas vezes libidinosas, ele muitas vezes constitui o poder de ser signo de uma situação social ao exprimir por meio de suas letras e artistas (seja através da fala e performance, seja através da vestimenta e signos

[5] **Bad trip** é o termo utilizado para representar as sensações fisiológicas e psicológicas desagradáveis provocadas pelo uso de drogas psicoativas, neste sentido, bad-trip pode ser traduzido simplesmente pelo termo “viagem ruim”.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

de identidade assumidos), relatos que fazem conexão no âmbito do contexto cultural em que circula, além de exprimir o desejo pela auto representação do sujeito histórico. Dessa forma, ele traduz um determinado processo social e cultural que atua enquanto experiência sensorial, estética, intelectual singular contra hegemonia estético-ideológica. (MARTINS, 2013 apud NATTIEZ, 2004; CARVALHO, 1996).

Outro ponto que devemos notar é que geralmente as letras de rap transmitem experiências e mensagens executadas em andamento rápido. Neste sentido, o rap segue uma tradição afro-americana de contar histórias longas com variações individuais e refrões em solo repetidos indefinidamente como no *ragtime,* no *jazz* e no *blues*. Portanto, podemos concluir que o rap se trata de uma forma híbrida, que combina tradições afro-americanas com estilos contemporâneos, misturando a voz humana a sons diversos e fragmentos sonoros da mídia, música e ruídos dissonantes da tecnologia (MARTINS, 2013).

Para darmos seguimento a essas reflexões, consideramos necessário contextualizar a história do rap e do movimento hip-hop enquanto manifestações diretas da diáspora africana. Para tanto, teremos como base a obra *Se Liga no Som* (2015), do antropólogo brasileiro Ricardo Teperman, que se preocupa em analisar as origens e transformações do rap no cenário musical brasileiro.

Segundo o autor, na virada dos anos 1970 para os 80, a palavra rap ainda era pouco utilizada e até mesmo desconhecida pela maioria das pessoas. O estilo musical que hoje poderíamos identificar como rap, servia, sobretudo, como trilha sonora para os *bailes black* e para o *break*, promovidos pelas equipes de baile e grupos de dançarinos, podendo assim, ser facilmente confundido com outros gêneros dançante como o disco e o soul (TEPERMAN, 2015).

No entanto, Teperman nos explica que com o passar do tempo, a etimologia das siglas RAP passou a compor alguns significados até ser interpretada como a famosa frase *rhythm and poetry* [ritmo e poesia]. Para o autor, tal interpretação é notável, visto que, esses termos reúnem aspectos associados às manifestações musicais africanas, além de carregarem em si o mesmo signo nas línguas latinas, como o português, o espanhol e o francês. Assim, a definição da palavra rap passou a ser representada como poesias em rimas de caráter socio-racial que seria de mútuo interesse para os quatro hemisférios do mundo.

Ao refletir sobre a sigla que compõe o gênero, torna-se necessário refletirmos sobre o *espaço-tempo* que reuniu todas as condições necessárias para o surgimento

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

desta manifestação, ou seja, o bairro Bronx em meados dos 1970/80. Localizado no extremo norte da ilha de Manhattan na cidade de Nova York, Bronx é um bairro predominantemente negro e culturalmente diverso. Para dar explicação a esta diversidade cultural, Ricardo Teperman (2015) nos explica que houve ao menos duas ondas migratórias em seu espaço geográfico, sendo uma delas a imigração forçada de milhares de africanos de origens diversas que foram capturados para alimentar o maquinário insaciável dos regimes escravocratas nas América. Motivo que deu origem ao que denominamos hoje como afro-americanos.

Ao considerarmos esta primeira onda migratória, podemos entender que estes mesmos africanos obtiveram contato com as tradições musicais européias levadas aos Estados Unidos desde os primeiros colonos ingleses, e dessa forma, receberam uma influência cultural direta da cultura musical do Ocidente, transformando-a em algo novo e em desenvolvimento. Deste contato, gêneros musicais como o Jazz, o Blues, o Funk-Soul e o Rock foram criados e ramificados.

Já a segunda onda migratória apontada por Teperman (2015), teria ocorrido após o final da Segunda Guerra Mundial. O autor explica que ao chegar o fim do conflito mundial, muitas famílias pobres de ilhas caribenhas como Jamaica, Porto Rico e Cuba, ficaram sem grandes opções em seus países natais, o que os teria levado a optar por migrarem para as periferias das grandes cidades dos Estados Unidos em busca de melhores condições de vida e trabalho. Neste sentido, o Bronx surge como uma opção viável devido ao seu histórico de imigrações que o tornaram um bairro de maioria afrodescendente. Com isso, os imigrantes caribenhos passaram a conviver diretamente com os imigrantes latinos e afro-americanos, o que levou a cultura da periferia do Bronx a um novo cenário, agora formado por imigrantes que encontravam lá custos de vida básicos relativamente baixos e ofertas de empregos consideravelmente viáveis (TEPERMAN, 2015, p. 11).

Um ponto central para o entendimento do contexto que teria levado a “origem” do rap era a situação de degradação e abandono que o Bronx sofria, devido às feridas abertas dos violentos conflitos de segregação racial que permeavam os Estados Unidos na década de 1960, levando o bairro a escassez de espaços próprios para se realizar atividades físicas, esportes, lazer e cultura, portanto, até o inicio dos anos 70, os jovens estavam completamente expostos à violência urbana, aos vícios e as crescentes guerras entre as gangues.

Este cenário pode ser bem observado no filme *Boyz n the Hood* (1991) [Os

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Donos da Rua], dirigido por John Singleton e protagonizado por Cuba Gooding Jr., Ice Cube e Morris Chestnut. O filme retrata a vida difícil e o cotidiano violento de três adolescentes negros crescendo em uma vizinhança perigosa do bairro Crenshaw, localizado na região sul da cidade de Los Angeles, na Califórnia, Estados Unidos. Ao acompanharmos a narrativa do filme podemos notar como esses jovens lidam (cada um à sua maneira) com o ambiente que os cerca.

Tre (Cuba Gooding Jr.), por exemplo, morou com sua mãe solteira em Inglewood, cidade metropolitana de Los Angeles, até completar dez anos e ir morar com seu pai em Crenshaw, recebendo uma educação mais rígida e disciplinada, o que o levou a se tornar mais responsável com relação a suas obrigações. Já seus dois amigos, os irmãos Doughboy (Ice Cube) e Ricky Baker (Morris Chestnut) cresceram em Crenshaw e conviveram com outra realidade desde a primeira infância, sem conhecer a figura paterna, os irmãos acabaram optando por caminhos diferentes na vida. Ricky sonha em seguir carreira nos esportes, mantendo-se longe das drogas e confusões que cercavam o bairro, mas Doughboy se interessa pelas promessas que a vida nas gangues parecia oferecer.

Com o desenvolver da história, tudo indica que Tre conseguirá realizar o sonho de ir para a faculdade, enquanto Ricky parece se dar bem com o futebol-americano, no entanto, Doughboy fica cada vez mais envolvido com as gangues e tráfico de drogas, e involuntariamente suas escolhas acabam atingindo fatalmente aqueles ao seu redor. Neste sentido, o longa-metragem *Os Donos da Rua* consegue retratar o drama do cotidiano dos jovens negros em meio à violência dos guetos, sendo capaz de marcar o cenário de uma época que ainda ecoa nas vidas dos jovens que vivem o Atlântico negro.

Além disso, a escassez de escolhas presente na narrativa do filme estadunidense, não se distancia tanto da narrativa exposta no curta-metragem, Profissão MC, o que nos evidencia como a realidade dos jovens negros segue se repetindo independentemente do tempo e do espaço em que eles estejam inseridos. É aí que a música negra entra em ação, pois nessas condições, o que restava eram as festas aos fins de semana organizadas pelos imigrantes, que carregavam em carrocerias de carros e caminhões em meio às ruas, os chamados *sounds systems*.

Com esses potentes equipamentos de som, e inspirados nos *disc jockeys* que animavam os programas de rádio da época, aqueles que se dedicavam a tocar as músicas que animavam as festas passaram a se autodenominar como "DJ´s". O que não faltava em suas seleções de discos eram os grandes clássicos do soul, reggae e funk. Com a cultura das ruas crescendo a cada festa organizada, os DJs passaram a utilizar

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

microfones para se comunicar e dialogar com o público, entre e durante as músicas, como *master of ceremony* [mestres de cerimônia], dando origem à famosa sigla que hoje conhecemos como: “MC´s”.

Durante os eventos, o que media as habilidades e competências dos DJ´s e MC´s era a empolgação dos dançarinos, que a depender dos beats que escutavam no momento, criavam novas coreografias que animavam mais e mais as festas. Esses dançarinos logo seriam conhecidos como b-boys e b-girls (break boys), nome dado devido às músicas que eram compostas por diversos tipos de breaks. Além dos DJ´s, MC´s e Bboys, mais um elemento faria parte integrante desta junção, o Grafite, que era realizado sobretudo durante os eventos, gerando uma nova cultura artística nas ruas, assim, a união dos DJ´s e MC 's, somados ao Break e o Grafite, dariam origem ao que conhecemos hoje como os quatro elementos do hip-hop[6] (TEPERMAN, 2015).

Para darmos uma dimensão visual dos elementos do hip-hop na prática dos jovens do Bronx nos anos de 1980, consideramos pertinente a matéria do jornalista *Hua Hsu*, publicada pela revista norte-americana *The New Yorker* no dia 12 de junho de 2021.[7] A matéria aborda o trabalho de Joe Conzo Jr., o fotógrafo que, em sua adolescência, capturou partes do surgimento do hip-hop de sua época. Em sua câmera fotográfica Conzo registrou o movimento que levará os jovens a garimpar discos antigos em busca de novos ritmos para fazerem rap e criar batidas para o break:

[6] Segundo Ricardo Teperman (2015), em um primeiro momento a expressão etimológica do termo hip-hop estava ligada diretamente ao movimento dos quadris, à dança e à festa. Teria sido com o passar dos anos que o termo iria ganhando novos sentidos e significados, até que sua expressão estivesse ligada a um movimento cultural organizado e politizado.
[7] Link de acesso para a matéria da The New Yorker: https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-photographer-who-captured-the-birth-of-hip-hop, acesso em 18/11/2022.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Fotografia I: Mean Machine na festa do bloco da Third Avenue Hub, em 1981.

Fotografia II: Kay Gee, dos Cold Crush Brothers, jogando cartazes do grupo no Harlem World, por volta de 1981.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Fotografia III: DJ Tony Tone na South Bronx High School, em 1980.

Fotografia IV: The Cold Crush Brothers no Dixie Club, durante as filmagens do filme "Wild Style", em 1981.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Conzo capturou o hip-hop como um fenômeno modesto e caseiro a partir dos registros de seu grupo de amigos do ensino médio, que tinham um grupo chamado, “Cold Crush Brothers”. A partir de seu trabalho, podemos perceber como a desenvoltura dessa época se estendeu à moda, como os óculos de sol, bonés, jaquetas de couro e roupas esportivas.[8]

Com as bases do movimento hip-hop já em ascensão entre a maior parte dos jovens das periferias dos Estados Unidos, o jovem Lance Taylor (1957 - 65 anos), mais conhecido como *Afrika Bambaataa*, criou a primeira organização comunitária do hip-hop ainda no ano de 1977, a *Zulu Nation*.

A Zulu Nation partiu da ideia de combater a violência entre as gangues de rua através da competição dos jovens entre os quatro elementos do hip-hop citados acima. Com isso, Bambaataa passou a defender a existência de um quinto elemento que definiria a cultura hip-hop enquanto um movimento político, este elemento era o princípio do *conhecimento*[9]. A partir deste princípio, pode-se dizer que o rap ganharia um novo sentido que se contrapunha à sua redução enquanto um produto de mercado, reforçando a sua potencialidade como um instrumento de mobilização e transformação social.

Neste sentido, Ricardo Teperman (2015) aponta para o fato de que nos anos anteriores a consolidação dos cinco elementos que moldaram o movimento hip-hop, as letras e composições de rap não chegavam abordar necessariamente temas ligados a opressão, a luta contra o racismo e a violência policial presente nos guetos cotidianamente. Essa mudança teria se dado justamente devido à relação do movimento hip-hop com as lutas do movimento negro. No entanto, para o autor é preciso considerar que nem por isso o gênero deixava de ser um forte estruturador de movimentos que impulsionavam a luta pela valorização da identidade negra, uma vez que, a música, a dança e o estilo de se vestir seriam por si só portadores e produtores de significado múltiplos para as comunidades que constituem o Atlântico negro.

Como defende Rosana Martins (2013) a manifestação simbólica da cultura hip-hop apontaria para a existência de um contexto político-cultural transnacional que incorporaria e, ao mesmo tempo, inspiraria as manifestações que emergem nas fronteiras geográficas locais. Dessa forma, embora o hip-hop esteja primeiramente ligado a um produto da cultura norte-americana da década de 1970, a cultura diásporica do

[8] Suas fotos da época estão reunidas no volume "Born in the Bronx". O livro foi originalmente publicado em 2007, por Rizzoli; uma nova edição, editada pelo historiador Johan Kugelberg, foi publicada pela 1XRUN no ano de 2021.
[9] Este elemento busca conhecer as raízes históricas, sociais, políticas e econômicas que proporcionaram o pano de fundo que compõe a formação do Hip-Hop ao longo do tempo. (Bozza, Rechia e Girardi, 2020)

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

movimento é absorvida por jovens negros de comunidades periféricas em escala global e transformada em produto nacional na medida em que se associa á significantes da cultura local. Diante disso, o rap passou a ser o gênero musical que compõem a trilha sonora de um movimento cultural que engloba a dança, a moda, o grafite, o estilo de vida e a atuação política.

Levando em consideração a construção histórica do movimento hip-hop, o que podemos afirmar é que em meio a tantos gêneros musicais que marcaram o tempo de diversas gerações, o rap seria aquele que mais se destacaria quando o assunto é revisitar as origens e circunstâncias históricas de sua atual posição social. Muito além de brigar apenas por espaços no mercado fonográfico, o rap representa um movimento de luta e um estilo de vida que quer transformar as diversas camadas do mundo à sua volta. E neste sentido, bem como nos lembra Teperman (2015), às dimensões festivas e críticas do rap e do hip-hop, não são facilmente separáveis.

No Brasil, a história do movimento hip-hop ganhou grandes proporções entre os jovens das periferias já em meados dos anos 1980, no entanto, foi com o fim da ditadura militar (1964 - 1985) que os seus cinco elementos primários se fortaleceriam em meio a um momento histórico em que a politização social eclodiu por todo o país. Em pouco tempo o rap passou a possuir um espaço de disseminação entre as rádios comunitárias, o que levou o gênero a funcionar como catalisador de *Posses* como a *Aliança Negra*, e de movimentos urbanos como o da estação São Bento do metrô em São Paulo, do qual falaremos com maior destaque ainda neste capítulo.

Conforme nos esclarece José Carlos Gomes da Silva, no artigo “Juventude, Cultura e Política (2016)” as primeiras Posses surgiram no período de formação do hip-hop paulistano, entre os fins dos anos 1980 e início dos anos 90, obtendo rápida difusão nos bairros periféricos da cidade metropolitana por se apresentar como a principal instância da articulação entre, arte e política para os jovens das periferias. Partindo do pressuposto de que os jovens não podiam desenvolver de maneira espontânea os elementos centrais do movimento, as Posses foram se configurando como locais de aprendizagem e experimentação das principais linguagens expressivas. Portanto, além de aprender os elementos do hip-hop, ao participar dessas instâncias os jovens desenvolviam valores como solidariedade, companheirismo, amizade e respeito mútuo.

Porém, as intervenções não se limitaram ao puro esteticismo e à pedagogia da aprendizagem, pois, esses jovens também eram incentivados a apresentarem trabalhos autorais e divulgar ações que seriam realizadas nos bairros periféricos. Logo, a palavra

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

atitude surgia nesse contexto carregado de sentido político ao tornar-se a postura ideal exigida daqueles que frequentavam o movimento. Por vezes, razões individuais, pessoais ou profissionais conduziram ao abandono das Posses, mas para a maioria dos grupos emergentes, elas eram o ponto de partida para a construção de algo maior. (SILVA, 2016)

Além disso, outro ponto destacado por Ricardo Teperman (2015) é que a experiência das equipes de bailes black, que marcaram as décadas de 1970 e 80, nas periferias das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, foram um norteador para o desenvolvimento do rap no Brasil, pois essas equipes promoviam festas, alugavam espaços, forneciam equipamentos de som aos DJ´s, além de divulgarem os eventos.

Neste sentido, Rosana Martins (2013) argumenta que no Brasil a primeira manifestação que teríamos do hip-hop ocorreria de fato através do break, no entanto, para autora essa história se inicia ainda no final dos anos 1960 a partir dos bailes black, onde seus frequentadores geralmente possuíam um visual *Black Power*, com cabelos black, sapato mocassim e calça boca de sino. Dessa forma, ao mesmo tempo em que esses símbolos os identificavam como membros de um grupo, também indicavam uma forma de resistência demonstrada pela tentativa de consolidação do ideário black power, em contraste ao modelo imposto desde a época escravocrata, cujo modo pelo qual o “meio negro” se incluía em uma ordem social que impedia sua livre manifestação.

O fato desses trabalhos serem realizados em plena ditadura, gerava uma oportunidade de encontro e diversão para aquela parcela da população que era privada praticamente de qualquer opção de lazer. Assim, equipes de São Paulo promoviam festas nas ruas, em estacionamentos ou na porta de bares, ao sons de muito samba-rock, funk e soul. Dessa forma, equipes como Zimbabwe e Chic Show atingiram um grande nível de organização, chegando a ter programas na rádio FM e adquirirem imóveis de grande porte para realização de suas festas (TEPERMAN, 2015).

No Brasil, o break já vinha se popularizando a alguns anos em dezenas de bairros da cidade de São Paulo. Jovens colocavam pilhas em seus aparelhos de som portáteis e se vestiam com roupas esportivas, óculos escuros, faixas de cabeça e bonés para praticar os movimentos, quando não sozinhos, em duplas, trios ou pequenas equipes. E em pouco tempo a Rua Vinte e Quatro de Maio, se tornaria um dos principais pontos de encontro de Nelson Triunfo (1954 – 67 anos), um dos principais dançarinos de soul e breaking do país, junto ao grupo *Funk Cia*.

Muitos jovens que trabalhavam como office boy acabavam aderindo ao movimento ao transitar pelo centro da cidade e se deparar com aquela cultura que se

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

difundia através dos beats e ritmos envolventes. Com tanta movimentação ocorrendo nos pontos centrais da cidade, as rodas de break passaram a ser frequentemente desmanchadas pela polícia militar, no entanto, a resistência dos b-boys era tanta, que em pouco tempo, esses jovens conseguiram conquistar espaço em programas de televisão que criavam concurso onde equipes de break´s disputavam sua presença no ar. (TEPERMAN, 2015)

Foi no ano de 1985 que o point dos b-boys foi transferido da rua Vinte e Quatro de Maio para a estação São Bento do metrô. Ricardo Teperman (2015) nos explica que esta mudança carregava em si um valor simbólico pelo fato da estação de metrô proporcionar para os jovens um espaço amplo e com piso liso, o que até então era muito mais adequado que a calçada da Vinte e Quatro de Maio. Assim, aos sábados à tarde era de praxe que legiões de jovens junto às suas devidas "*gangues*[10]" de b-boys, se reunissem por lá com os seus aparelhos de som, passando horas se desafiando em rachas de break. Durante mais de sete anos a estação foi considerada como o coração do movimento hip-hop paulistano, ainda que a relação com a administração do metrô não fosse sempre tão simples.

Ainda que a estação de metrô da capital paulistana tenha sido durante vários anos o principal catalisador do hip-hop no Brasil, seria simplista afirmar que o rap nacional nasceu em São Paulo, visto que, dezenas de cidades brasileiras viveram experiências importantes no que diz respeito aos "cinco elementos" do hip-hop ao longo dos anos 1980, 90 e 2000. Mas o que podemos afirmar a partir da experiência da São Bento, é que grande parte de seus frequentadores eram jovens que tinham entre quinze e vinte e poucos anos, e já na virada dos anos 1990 mulheres também passaram a integrar algumas gangues de break. Seguindo este movimento, em pouco tempo foram criadas versões femininas de gangues, e ainda que em minoria, elas marcavam presença nas disputas.

Outro ponto importante que podemos destacar desse contexto, é a inserção e ascensão de vários artistas que se tornaram referências para o cenário do rap e do movimento hip-hop, entre eles surgiram nomes como os da dupla *Thaíde* e *DJ Hum*, o grupo *Racionais MC´s* e a dupla de grafiteiros *Os gêmeos*. Dessa forma, o que podemos afirmar é que, além dos rachas de break, a São Bento funcionava como uma espécie de pólo cultural do hip-hop (TEPERMAN, 2015, p. 29). Além disso, muitos dos jovens que se

[10] O termo "gangue", usado pelos jovens, era uma maneira provocadora de se apropriar de um vocábulo que designava uma associação de pessoas e não implicava na realização de baderna, crimes ou provocações.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

interessavam mais pelo lado poético e político do hip-hop, passaram a se reunir na praça Roosevelt, outra região central da cidade. Assim, a estação São Bento continuou sendo o principal ponto de encontro dos b-boys, mas a Roosevelt passaria a sediar os encontros de MC´s, que discutiam sobre a história e a realidade contemporânea dos negros no Brasil, e o papel do rap na denúncia dessas condições.

Podemos afirmar que ao menos dois discos foram fundamentais para a popularização do Rap Nacional pelas periferias do Brasil, sendo eles a coletânea, *Hip Hop cultura de rua*, lançada pela gravadora de selo independente Eldorado, e a coletânea *Consciência black vol. 1*, lançada pelo até então pequeno selo independente, Zimbabwe. Ambas as coletâneas foram lançadas em 1988, alcançando um marco decisivo para a história do Rap no Brasil.

Hip Hop cultura de rua foi o primeiro disco de rap que ganharia repercussão nacional, tendo mais de 30 mil cópias vendidas, o álbum tornou-se referência para grande parte das produções posteriores do gênero, tendo como maior destaque a já citada dupla, Thaíde e DJ Hum, autores da faixa de abertura, “Corpo fechado”, que segundo Teperman (2015), soou como uma espécie de carta de apresentação e petição de princípios, em que se misturam referências ao candomblé, à relação tensa com a polícia, à vida cotidiana e à ética das favelas.

Já a coletânea *Consciência black vol. 1* trazia nove faixas de diferentes artistas. Entre elas duas se destacariam mais: as canções “Pânico na Zona Sul”, composta e interpretada por Mano Brown e Ice Blue, e a faixa “Beco sem saída”, composta e interpretada por Edi Rock e KL Jay. Assim se uniriam os quatro artistas que iriam formar os Racionais MC 's, um dos grupos mais importantes e influentes do rap nacional.

Com isto posto, o que podemos afirmar é que já nos fins da década de 80 o rap não era propriamente uma novidade no cenário musical brasileiro, e em pouco tempo as atenções passariam a se direcionar para aquele gênero que prometia revolucionar a indústria da música como um efeito colateral criado a partir do próprio sistema.

Para Ricardo Teperman, outro ponto que estimulou a produção e a circulação do rap na virada dos anos 90 para a década de 2000, foi a democratização do acesso à internet e da tecnologia como um todo. De fato, não podemos afirmar que esta democratização tenha acontecido de forma concisa e linear, pois a depender do estado e região, ainda hoje existe um acesso estritamente precário quando o assunto é internet e tecnologias. Porém, fica evidente que com o passar dos anos esses avanços revelaram sim a pluralidade e influência do rap e de seus vários focos de produção espalhados pelo

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

território nacional. Logo, a capacidade de mobilização do gênero passou a interessar grupos de jovens que se deparam constantemente com a precariedade do acesso a direitos básicos de sobrevivência em um Estado que reduz seus espaços na sociedade (TEPERMAN, 2015).

Hoje o rap ultrapassa o debate de Raça e Classe, visto que mais e mais vozes inserem suas próprias reivindicações e pautas no cenário da música brasileira, elaborando assim novas estéticas e encontrando seus próprios espaços de expressão enquanto rappers. Além do mais, dada as transformações pelas quais o país passou durante o período de redemocratização, ou seja, o aumento da escolarização e dos padrões de consumo, podemos notar que a posição relativa do rap e dos rappers no campo da produção cultural no Brasil foi significativamente alterada, pois se criaram novos dilemas, contradições e demandas para os músicos e consumidores do gênero.

Ainda podemos dizer que com o sucesso e prestígio obtidos por artistas como Criolo (47 anos), Emicida (37 anos), Djonga (28 anos), Baco Exu do Blues (27 anos), entre tantos outros rappers, reforça-se a ideia do surgimento de uma nova escola do rap brasileiro, que vai além das novidades estéticas e do alinhamento com as tradições consagradas da música popular brasileira. Dessa forma, os artistas da chamada nova escola mostraram-se muito mais desenvoltos na profissionalização de suas carreiras, obtendo com isso grande e inédito sucesso na criação de novos sistemas de gestão do Rap como negócio, o que obviamente acarreta em novas questões e contradições a serem enfrentadas.

A difusão do rap enquanto fluxo cultural que circula globalmente, encontra-se ancorada na cultura do Movimento hip-hop, o que permite a imaginação de uma comunidade mundial fundada a partir da vontade comum de partilhar e viver segundo um mesmo projeto de evasão. Neste sentido, uma das maiores contribuições está no uso da música como ferramenta de protesto contra a injustiça e a opressão social. A metalinguagem musical do rap, enquanto prática de reflexividade, torna-se uma forma simbólica que delineia sobre o contexto contemporâneo, além de possibilitar ao subalterno a conquistar pelo espaço da enunciação e de representação de si (MARTINS, 2013).

O que podemos concluir a partir do argumento de Pablo Nabarrete Bastos (2020) é que o Movimento hip-hop contribui historicamente para a luta contra o racismo e a segregação racial, pois, eleva a conscientização e o amadurecendo de intelectuais orgânicos devido ao fato de ser um movimento formado para resolver problemas e

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

carências da população da periferia. Dessa forma, o Movimento hip-hop se diferencia de outros grupos e movimentos por suas mediações simbólicas entre a juventude da diáspora e por conciliar o caráter *social* e *político* com o *cultural* e *simbólico*.

1.3 O Papel do Movimento Hip-Hop no Processo de Construção da Identidade Política e Ideológica dos Jovens no Atlântico Negro

Nesta parte do capítulo pretendemos analisar como o Movimento hip-hop através de seus elementos, pode contribuir para formação da identidade dos jovens no Atlântico Negro. Além disso, considerando o rap enquanto um veículo de educação, desejamos compreender como ele pode colaborar para o processo de conscientização política e ideológica daqueles que já experienciaram os sentimentos e situações narradas em suas letras. Portanto, dialogamos com autores que realizaram pesquisas acerca do tema para termos uma maior proporção de ideias acerca do assunto.

De acordo com o que vimos até aqui, podemos considerar que hip-hop pode ser compreendido como movimento social negro devido a suas matrizes africanas e conexões com a diáspora, neste sentido, as temáticas abordadas em suas letras traduzem lutas raciais que cumprem o papel de referencial identitário que elevam a auto-estima de jovens negros e negras da periferia. Dessa forma, para Pablo Nabarrete Bastos (2020) o hip-hop possui suas especificidades como organização política, cultural e artística, na formação de lideranças e nas formas de lidar com as matrizes sociais, culturais, raciais e com as histórias regionais. Já Tatiana Aparecida Moreira (2018) acrescenta que a fluidez das identidades no rap ilustram o papel das singularidades na construção de um movimento, que, ao mesmo tempo em que possibilita a singularidade, unifica os sujeitos em torno de práticas comuns, geralmente ligadas aos seus elementos centrais.

Em estudo sobre juventude, cultura e política, José Carlos Gomes da Silva (2016) reflete sobre como as concepções musicais passaram a delimitar as identidades dos jovens desde a metade do século XX. Foram vários os movimentos que exerceram um papel fundamental na mobilização de pautas para as diferentes gerações ao longo das últimas décadas. O autor afirma que os marcadores que definem fronteiras simbólicas como: a música, as roupas, as expressões e inscrições corporais (piercings, tatuagens e dreadlocks), embora se inscrevam em linguagem internacionalizada, pois são compartilhadas por diferentes jovens situados em diversas localidades do mundo, acabam

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

adquirindo contornos específicos, a depender do sentido de seus usos. Dessa forma, quando levamos em consideração os aspectos expressos nas canções de rap, como as críticas à violência policial, ao racismo e à segregação urbana, podemos confirmar que sim, é possível interpretar fenômenos complexos da vida urbana relidos por rappers que cumprem o papel de intelectuais orgânicos, e colocam em questão aspectos estruturais mais amplos da sociedade por meio de categorias específicas presentes nas letras e performances do rap.

Ao se debruçar sobre a análise e o papel do hip-hop em meio à arte e a cultura política, Rosana Martins (2013) defende que quando se trata dos efeitos produzidos pelo rap e pelo movimento hip-hop, é preciso romper com a dicotomia que existe entre a arte e a política, pois o hip-hop seria capaz de unir em um só movimento a prática artística ao saber político quando denuncia veementemente as desigualdades socioeconômicas e raciais, em forma de protestos e resistência.

Portanto, a cultura hip-hop pode ser caracterizada como uma prática social promovida pelos jovens (em sua grande maioria pobre e preta), que atuam para cumprir o papel de dar visibilidade à população das periferias, visando elevar o crescimento da auto-estima da juventude através de uma percepção de si menos estigmatizadas. Neste sentido, a questão da negritude encontra-se associada ao hip-hop como um tema central para se pensar, criticar e enfrentar a exclusão social, o que tem levado, por consequência, à racialização do discurso. Dessa forma, Martins (2013) aponta que as políticas de combate ao racismo tornaram-se demandas emergentes da diáspora enquanto um movimento social transnacionalizado.

Na musicalidade das canções de Criolo, podemos notar que o rapper faz de suas composições um forte instrumento de identidade e auto-afirmação, ainda que relate um meio hostil permeado pela exclusão e o preconceito. Também nos fica evidente como Criolo aposta em narrar a realidade ao seu redor a partir de si mesmo, utilizando-se de suas características musicais para afirmar sua própria identidade.

Além do mais, Rosana Martins (2013) explica que é comum que rappers empreguem pseudônimos, como no caso de Criolo (Kleber Gomes), como uma espécie de máscara de tradição da cultura africana, podendo significar que além de falar por si mesmo, fale também por um grupo ou comunidade, que se preocupa em reafirmar quem são e de onde vêm. Estas características podem ser identificadas na música "*Sucrilhos*" do álbum *Nó na Orelha* (2011), onde Criolo reafirma a sua auto-identidade quando canta já no final da canção: "*Eu tenho orgulho da minha cor, do meu cabelo e do meu nariz, sou*

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

assim, sou feliz, Índio, Caboclo, Cafuso, Criolo, sou brasileiro".

Além do mais, nessa faixa, como é comum em muitas outras canções do rapper, Criolo cita muitas pessoas que de alguma forma fizeram parte da história que está sendo narrada e por isso, tornaram-se referência para a comunidade negra. Em "Sucrilhos", Criolo cita nomes importantes, indo desde o cantor e compositor *Cartola* (1908 - 1980), ao lutador de boxe Muhammad Ali (1942 – 2016), entre tantos outros. Assim, o rapper nos lembra através de sua música, que a luta pela emancipação, não começou agora, e que portanto há a necessidade de se conscientizar sobre a herança deixada por aqueles que representaram a luta contra as mais diversas formas de opressão advindas do racismo presente em nossa estrutura social. Neste sentido, Rosana Martins (2013) entende que na verdade os rappers são intelectuais orgânicos capazes de expressar as experiências de opressão de sua comunidade e de detectar causas e soluções para problemas expressos na sua musicalidade.

As Posses que se formaram a partir dos ideais do movimento hip-hop e se estruturaram nos bairros periféricos, tornam-se fundamentais por possuírem o poder de unificar as experiências entre os jovens, explorando tanto a dimensão artística, como a ação política de fato. Dessa forma, a crítica ao racismo e segregação urbana passam a permear o discurso dos jovens moradores das periferias, que por sua vez, se encontram expostos às situações gerais de exclusão e violência social. Ou seja, ao organizar festas e atividades artísticas através das Posses, os jovens reafirmaram o desejo de não sucumbir aos efeitos perversos dos fatores socioeconômicos, à violência, desemprego e aos efeitos e ilusões das drogas. Em contrapartida, prega-se ideologicamente o compartilhamento, a solidariedade e a instauração do sentimento de uma família formada entre pares. (SILVA, 2016)

Segundo Teperman (2015), foi da efervescência dos encontros na praça Roosevelt, ainda em 1988, que teria se formado o Sindicato Negro, primeira organização tida como Posse no Brasil. O Sindicato Negro possuía como modelo base a Posse formada por Afrika Bambaataa, a Zulu Nation, acolhendo de maneira espontânea todos os que frequentavam a praça Roosevelt. Infelizmente o Sindicato Negro acabou tendo dificuldade para se manter como organização e durou pouco tempo, mas foi um ponto de partida fundamental para a criação de muitas outras posses nos bairros das periferias de São Paulo.

A partir dos anos 1990, a região do ABC paulista viveu um verdadeiro *boom* de organizações criadas a partir do movimento hip-hop, como a *Posse Ativa*, na Zona Norte,

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

a *Posse Hausa*, em São Bernardo do Campo, e a *Negroatividade*, em Santo André. Além disso, dezenas de outras, com maior ou menor apoio do poder público local, fomentam atividades ligadas ao hip-hop, cumprindo papéis importantes como movimento social (TEPERMAN, 2015). Desse modo, a construção da sociabilidade juvenil, diversão, troca de informações e o aperfeiçoamento artístico, responderam à dramática situação de desequilíbrio, insegurança e falta de alternativas frente à realidade, pois de fato as Posses possibilitaram um espaço de interação entre os jovens, fundado em princípios opostos aos que a realidade lhes propunha (SILVA, 2016).

Rosana Martins (2013) defende que o movimento hip-hop enquanto uma manifestação sócio-histórica-cultural que procura, num exercício permanente de metalinguagem, negociar as experiências entre a marginalização, opressão, escassez, e estigma social, evidencia sua capacidade de tradução e ampliação do sentimento de injustiça presente entre populações que vivem à margem da efetivação de justiça social, ou seja, da inclusão e do reconhecimento dos princípios de igualdade.

Neste sentido, o hip-hop torna-se um movimento artístico reconhecido como uma ferramenta educativa que potencializa o seu caráter político e transformador de auto-reflexão, como um canal de participação e de pertencimento histórico e social capaz de viabilizar espaços de aprendizagem, conhecimento e de ampliação da cidadania. Portanto, a narrativa identitária presente na cultura hip-hop se constrói a partir de uma reflexão que tem um papel muito importante no processo de (re)construção e (re)significação que compõem as subjetividades dos sujeitos, que passam a refletir sobre seu contexto social, tornando-se protagonistas de sua própria história.

Outro ponto que podemos perceber e exemplificar a partir da musicalidade de Criolo, é que o rap também se tornou “a senha” para as novas definições de formas de *localidades-identitárias*, o que diz respeito aos locais regionais ou nacionais que tendem atravessar fronteiras internacionais por meio da música. Este argumento pode ser exemplificado na música “*Esquiva da Esgrima*” do álbum “Convoque seu Buda, (2016)”: “*É que eu sou filho de cearense; A caatinga castiga e meu povo tem sangue quente; Naufragar, seguir pela estrela do norte; Nas bença de Padim Ciço as letra de Edi Rock*”.

Através das reflexões de Rosana Martins (2013), podemos observar que o poder de aglutinação do rap é capaz de traduzir e ampliar o sentimento de injustiça que permeia as populações que vivem à margem da efetivação de justiça social, como o respeito à cultura local, a inclusão e o reconhecimento dos princípios de igualdade de direitos. Portanto, através do rap são tragos para o primeiro plano questões como: a falta de

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

condições e moradias, o desemprego, a discriminação racial, as relações de enfrentamento com a polícia, e as questões do tráfico de drogas.

> A violência urbana parece ter se tornado uma dimensão rotineira da existência. Nesse âmbito, a rap music vem procurando a seu modo desafiar a fragmentação deixada pelo establishment, não obstante, circunscrevendo uma forma de autoconhecimento e (reação aos processos massificados que atingem o mundo contemporâneo, no qual cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir, uma coisa fungível (MARTINS, 2013, p. 277).

Através desse argumento, podemos entender que o rap é capaz de reafirmar visões de mundo e posições engajadas dentro das quais os indivíduos desenvolvem a publicidade de sua ação social, expressando e questionando os valores instituídos socialmente numa leitura crítica da realidade social.

Em estudo sobre a Cultura e o Movimento hip-hop, Tatiana Aparecida Moreira (2018) analisa o poder da luta política que envolve o rap. Segundo a autora, quando um rapper faz alusões a situações do cotidiano de uma juventude que sente a exclusão social na pele, ele é capaz de marcar uma temporalidade e uma espacialidade bem características ao escolher como foco abordar temas que permeiam localidades específicas e suas relações com o meio. Na música "*Grajauex*", sexta faixa do álbum “Nó na Orelha”, podemos observar como Criolo tece rimas que versam sobre os problemas sociais e o dia-a-dia da periferia do Grajaú. Segue os primeiros versos do refrão: “*The Grajauex; Duas laje é triplex; No morro os moleques; O vapor*”.

Em “A invenção do cotidiano: maneiras de fazer (2014)”, estudo citado pelas autoras Patrícia Bozza, Simone Rechia, Vania Lucia Girardi (2020), Michel de Certeau defende que a relação entre o sujeito e os ambientes são de fundamental importância para se compreender as culturas urbanas. Nesse sentido, o autor entende que as formas como os sujeitos dialogam com os ambientes, seja por meio de falas, discursos e práticas, refletem no modo como os indivíduos consomem o mundo. Dessa forma, o mundo se transformaria a partir do olhar e da experiência de cada sujeito, o que faria da realidade uma invenção de ações de sua autoria, o que o autor denomina como: a escriturística da juventude. Portanto, as práticas culturais urbanas seriam expressões das formas de compreensão e ação no ambiente em que os sujeitos estão inseridos (CERTEAU, 2014, apud BOZZA, RECCHIA E GIRARDI, 2020).

O que podemos entender a partir destas argumentações, é que para os rappers, o bairro constitui o símbolo de sua exclusão social, degradação e condição de vida dos

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

seus pares, neste sentido, o bairro passa ser *ressignificado* como um espaço que simboliza a união contra a sociedade que discrimina e exclui, tornando-se um território que promove uma unidade definida e delimitada, um local onde se produzem e se constroem identidades.

As práticas artísticas produzidas pelo movimento hip-hop são práticas politizadas e com inserções nas questões críticas da sociedade, por isso são em si mesmas uma forma de protesto que se opõe à repressão político-cultural. Neste sentido, o rap popularizou uma sensibilidade *justiceira* ao denunciar situações de injustiça. As palavras soletradas seriam na verdade uma forma de recuperar as significações das ruas, que na prática, são transgressivas por natureza. Já os usos de palavrão revestem-se de revolta para atingir e provocar aqueles que compõem o "sistema" que oprime e reduz identidades (BOZZA, RECHIA, GIRARDI, 2020).

Em relação a essa perspectiva Silva (2016) explica que na luta pelos direitos sociais e em prol da igualdade, o rap representa tanto em seu discurso lírico, como em sua forma musical, um poder informativo e reflexivo ao narrar as representação das experiências do cotidiano e fixar suas próprias convicções em torno do que está sendo dito. Por essa razão, o autor defende que para uma melhor análise dos conteúdos explorados no rap, é necessário que o estudo da música seja compreendido em interação com os códigos sociais, sendo indispensável uma análise do contexto de produção e recepção no qual esteja inserida.

Considerando essas reflexões, podemos dizer que as representações sociais vinculadas ao hip-hop pela juventude, se constroem em mediações entre os sujeitos e o mundo, que traduzem seus sentimentos, suas ideias, biografias e ideologias. Para Bastos (2020), o poder de aglutinação do Movimento hip-hop possibilita aos jovens acreditar, imaginar e lutar por outra existência através de suas ações e práticas políticas, sociais e culturais.

Além do mais, devido ao seu poder de ruptura contra uma estética padronizada e pelos seus estereótipos construídos através de sua relação com a violência, o rap tornou-se uma "arma" que instiga o questionamento de conceitos preestabelecidos em uma espécie de estratégica que permite a reestruturação das formas e relações. Neste sentido, as ruas passam a ser um cenário de luta, onde as produções artísticas tomam forma, conteúdo e ritmo, bem como passa a ser um local de entretenimento popular (BOZZA; RECHIA; GIRARDI, 2020).

Historicamente, o espírito do hip-hop foi composto por propostas e discursos

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

políticos que se mantiveram em movimento desde o final dos anos 1980, mas o que não devemos ignorar é que através desses processos contínuos, novos contextos sociais foram formados, e a partir deles, novos formatos de relações sociais são colocados em prática. Já em relação aos aspectos pedagógicos que o rap e o hip-hop proporcionam, podemos concluir que o movimento é uma ferramenta de educação capaz de denunciar as desigualdades sociais, através de práticas artísticas que passam a ser em si mesmas práticas políticas na medida em que trabalham com a conscientização social e objetivam o sentimento de coletividade entre os jovens.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

2. VIDA DE CRIOLO EM ANÁLISE

A proposta inicial deste capítulo é buscar uma análise da obra a partir da biografia do cantor e compositor Kleber Cavalcante Gomes, mais conhecido pelos codinomes: Criolo Doido, usado pelo rapper na primeira fase de sua carreira (2004 – 2011), ou como, Criolo, nome artístico oficial do cantor desde o ano de 2011.

Kleber Gomes nasceu em 1975, na Zona Sul de São Paulo, sendo o segundo de cinco filhos do casal de imigrantes cearenses, Cleon Gomes, hoje ex-metalúrgico, e Dona Maria Vilani, hoje professora, filósofa e escritora. O primeiro local em que a família de Kleber se estabeleceu foi na favela das Imbuias, bairro paulistano onde Kleber viveu seus primeiros cinco anos de vida, até que sua família mudou-se para o Grajaú no ano de 1981.

Ainda menino Kleber cresceu ouvindo e recebendo influência de artistas como Martinho da Vila (1938), Clara Nunes (1943-1983), Nara Leão (1942-1989) e Altemar Dutra (1940-1983). Pode-se dizer que essas referências tornaram-se fundamentais para a composição da obra de Criolo, que busca fazer menções diretas à sua própria história ao lembrar fatos que marcaram sua vida durante a sua infância e juventude, evidenciando para os seus ouvintes o local de onde veio e para onde vai.

Na infância Criolo era chamado pelos seus amigos e vizinhos de “Klebinho”, período em que conviveu de perto com a opressão que moldava a realidade a sua volta, assim, desde muito novo Klebinho perdeu amigos e conhecidos para a violência policial e para o tráfico de drogas, vendo as necessidades mais básicas serem negadas pelo Estado. Em paralelo a este estado de coisas, Kleber teve os seus primeiros contatos com rap através de sua vizinhança e em seu próprio colégio, a Escola Municipal Milton Abreu Ferreira de Albuquerque.

Ainda menino o futuro rapper observava a capacidade dos outros de fazer rimas e brincar com as palavras, até que em 1989, aos 11 anos, escreveu sua primeira letra de rap, dessa forma, as vivências de Criolo, somadas a observação do universo em que vivia, foram transformadas em poesia, voz, movimento e protesto. (ANDRADE, p.4)

Entre seus 16 e 17 anos, Kleber precisou transferir-se para a escola Estadual Esther Garcia, localizada no Jardim Edda, SP, para dar continuidade aos seus estudos no colegial. Foi no momento da realização de sua matrícula que um fato importante aconteceu na vida de Criolo e de sua mãe, Dona Maria Vilania, que o

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

acompanhará.

Enquanto matriculava o filho, Dona Maria Vilania teria perguntado a uma das atendentes da instituição, se ela poderia voltar a estudar, e para sua surpresa, a resposta foi positiva, bastará levar os documentos para que sua matrícula também fosse realizada. A partir de então, Dona Maria Vilania passou a estudar junto ao seu filho na mesma sala durante três anos. Após esses três anos, Dona Vilania prestou o vestibular e hoje é formada em filosofia e pós-graduada em Língua, Literatura e Semiótica. Além disso, ela ajudou a fundar um centro de arte e promoção social que desenvolve projetos como o *Café Filosófico* e rodas de poesia com a comunidade no Grajaú. (SANTOS, 2017)

Segundo João Vitor Marcondes dos Santos (2017), a música sempre foi um elemento que dava forças para o menino Kleber continuar enfrentando as dificuldades impostas pelas condições precárias do dia a dia. Assim, durante sua juventude no Grajaú Kleber teve diversos tipos de trabalhos informais: vendeu cocada nas ruas de SP, bateu de porta em porta para vender tempero na comunidade, foi homem-seta em meio ao trânsito e até mesmo caixa de mercado. Após essas experiências em diversos tipos de empregos informais, Kleber Gomes passou a se interessar pela área da educação e teve a oportunidade de dar aulas de artes para crianças e adolescentes por cerca de doze anos, o que segundo o próprio cantor, foi fundamental para que ele seguisse com os seus anseios dentro do rap em busca de respostas para questões pessoais.

Após mais de duas décadas de difusão do rap na cultura brasileira, Kleber Gomes, já sob o nome artístico, Criolo Doido, lançou o seu primeiro álbum de estúdio independente, *Ainda há tempo* (2006), composto por vinte e duas faixas. Na época Criolo Doido também ficou conhecido por tornar-se o co-fundador, produtor e apresentador da "Rinha dos MC´S", um projeto paulistano realizado em parceria com seu amigo DJ DanDan.

A Rinha dos MC'S tinha como objetivo promover o rap e a cultura hip-hop em São Paulo através da exposição de novos talentos do ramo cultural, desde então o local ficou destinado a manifestações artísticas pertencentes ao movimento hip-hop, como o break, o grafite, a discotecagem e as batalhas de Freestyle, (o principal atrativo do local, que consiste em uma variação do rap que tem como foco a improvisação de rimas) (PESSOA p.24). Nesse mesmo local o rapper gravou no ano de 2010 o seu primeiro DVD, intitulado como "*Criolo Doido Live in SP*"[11]. Além disso, também estrelou no curta-metragem, "*Profissão MC*", produzido por Alessandro Buzo e Toni Nogueira e foi

[11] Link para o vídeo do show "*Criolo Doido Live in SP"* na integra: https://www.youtube.com/watch?v=-xx7Vy1ZmTY

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

estreado em novembro do ano de 2009.

Como observa Lucas Andrade (2018), Kleber Gomes realiza uma espécie de subversão ao assumir em seu nome artístico, Criolo Doido, o fato de ser e de assumir uma persona negra, transformando em positivo o fato de ser ele próprio um “crioulo”, uma vez que o seu nome artístico, traçado em maiúsculas, singulariza o crioulo brasileiro, dando a ele voz, inteligência e a capacidade de reflexão sobre sua própria história e condição. Dessa forma, Criolo trabalha no cerne da desconstrução de um estereótipo construído historicamente no país, onde a palavra “crioulo” trazia em si uma conotação pejorativa e de menosprezo. (ANDRADE, 2018 apud SILVA; ROSEMBERG, 2012)

Em pesquisa sobre a poética nas canções de Criolo, a autora Mariana Pessoa (2017) nos conta que um dos momentos que mais marcaram Criolo como um artista em evidência nacional, ocorreu enquanto o rapper ainda estava em meio às gravações de “Nó na orelha”, no ano de 2010. Em um vídeo publicado no YouTube, Criolo canta a canção “*Cálice*”[12], de Chico Buarque e Gilberto Gil (1973), com uma nova leitura da letra. A repercussão do vídeo teria sido tamanha que chegaria aos olhos e ouvidos de Chico, que a cantou em alguns de seus shows da turnê do DVD “Na carreira, (2012)”. (PESSOA p.25)

> “*Pai, afasta de mim a biqueira, pai. Afasta de mim as biatch, pai. Afasta de mim a cocaine. Pois na quebrada escorre sangue.*” – (Criolo, 2010.)
>
> [13]

Segundo Ricardo Teperman, Criolo teria captado a força da música “*Cálice*”[14], lançada apenas em 1978 por Chico Buarque e Milton Nascimento no álbum “*Chico Buarque,* (1978)”, por ter sido vetada pela censura por se tratar de uma canção de protesto que ilustra, através de metáforas e duplos sentidos, a repressão e a violência do governo autoritário. A letra nova de Criolo se apropriou da força de contestação da música

[12] Link para o vídeo da canção, **Cálice**, interpretada ao vivo por Chico Buarque e Gilberto Gil no festival de música Phono 73: https://www.youtube.com/watch?v=ZiT_YHvUThw. Através do vídeo podemos observar o registro da censura que ocorreu ao longo da performance de Chico e Gil durante a apresentação.

[13] Link para o vídeo de Criolo interpretando a música **Cálice** no ano de 2010: (97) Criolo Doido - Cálice - YouTube

[14] Link para a canção, **Cálice**, lançada em 1978: https://www.youtube.com/watch?v=9y2xB90A0CY. Censurada pela ditadura militar, a canção foi liberada cinco anos depois e apareceu pela primeira vez no álbum Chico Buarque (1978), trazendo Milton Nascimento nos versos de Gil.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

de Chico e Gil, atualizando seus sentidos:

> O vídeo foi gravado com uma câmera fixa em uma padaria, mostrava o cantor vestido com roupas do dia a dia, interpretando a melodia original de Chico e Gil de maneira contida, como se estivesse falando. Sua performance não se encaixa de maneira comum no “repertório de estilos” do rap: usar as alturas definidas, uma voz doce e não gesticular destoa do estereótipo do rapper. No meio da interpretação, Criolo faz um gesto ao atendente na padaria, pedindo uma média. Serve-se também um pedaço de bolo (Teperman, 2015, p. 135).

Mariana Pessoa (2017) nos conta sobre o período em que Criolo Doido tomou a decisão de encerrar sua carreira e não subir mais aos palcos. Segundo a autora, após 20 anos de carreira e envolvimento direto com o movimento hip-hop, Kleber Gomes acreditava que já havia dado a sua contribuição para o rap nacional, pois observava atentamente a crescente onda de novos rappers que surgia no momento.

Foi no momento de tomada desta decisão que o seu amigo*,* Rodrigo Costa, um dos organizadores da “Matilha Cultural”, (organização que apóia e divulga produções artísticas), o apresentou para o jornalista, compositor e produtor musical Marcelo Cabral, que não por acaso, já conhecia os trabalhos de Criolo Doido. Ao saber o desejo do Criolo, Marcelo Cabral teria pedido para que o rapper registrasse algumas de suas canções, como “Bogotá” e “Freguês da meia noite”, canções essas que hoje são grandes sucessos nacionais.

Em entrevista para *Saraiva Conteúdo*, Marcelo Cabral conta que quando ele ouviu algumas das canções de Criolo, automaticamente ele teve a ideia de entrar em contato com o produtor musical e engenheiro de som, *Daniel Ganjaman*, um dos maiores produtores do rap nacional, conhecido pelos seus trabalhos com o rapper *Sabotage*, com a banda *Planet Hemp* e com o grupo *Racionais Mc's*. Com a dupla de produtores formada foi dado o início da produção do segundo álbum de estúdio do rapper que agora já se denominava apenas como Criolo (PESSOA, 2017, p. 24).

O álbum, *Nó na Orelha,* foi lançado no ano de 2011 e como bem observa Mariana Pessoa (2017), a parceria entre Marcelo Cabral e Daniel Ganjaman foi essencial para que Criolo conquistasse a singularidade e excelência que alavancou sua carreira de uma só vez. A autora nos conta que uma das principais estratégias para divulgação do trabalho de Criolo, teria vindo do fato do rapper ter disponibilizado na internet uma das canções do seu novo álbum, “*Não existe amor em SP*”.

A sonoridade de Nó na Orelha tornou-se uma febre nos circuitos da

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

música independente de todo o país, a terceira faixa do disco, “Não existe amor em SP”, ganhou repercussão em todo o país, chegando a receber premiações pela categoria de “melhor música do ano” (2011) do MTV Vídeo Music Brasil (VMB), e pelas categorias de álbum do ano da revista Rolling Stone Brasil, sendo reconhecido como artista revelação. (PESSOA, 2017, p. 25)

O sociólogo Ricardo Teperman (2015) nos lembra que apesar do prêmio da categoria de revelação do ano, Criolo não era novato no mundo da música e, sobretudo, dentro do movimento hip-hop, o que fez com que sua parceria com Cabral e Ganjaman na produção de *Nó na Orelha* marcasse a influência do rap em relação a outros gêneros musicais como o samba, reggae, afrobeat, brega, blues e o funk-soul. Foi assim que Criolo aproveitou o seu talento como cantor, para se tornar uma espécie de "pós MC" que transita com naturalidade entre o “*canto falado*” e o “*canto cantado*”, contribuindo de maneira definitiva para a inserção do rap no grande panorama da música brasileira.

Após essa breve análise da biografia de Kleber Gomes, e sua inserção no cenário da música brasileira através do rap, seguiremos agora para uma análise poética/musical de sua obra.

2.2 *A Obra de Criolo em Análise*

Nesta parte do capítulo nos dedicaremos à análise da obra de Criolo a partir dos quatro álbuns de estúdio lançados pelo músico entre os anos de 2011 a 2017. Dentre eles estão: *Nó na Orelha*, lançado em 2011; *Convoque seu Buda* do ano de 2014; *Ainda há Tempo*, relançado em 2016, e *Espiral da Ilusão* de 2017. Embora todos os álbuns estejam marcados pela cultura hip-hop, há uma diversidade de ritmos que permeiam a musicalidade da diáspora africana na obra de Criolo, que incluí junto ao rap gêneros musicais que vão desde o samba, ao reggae, brega, soul, blues, funk, afrobeat, passando pelo dub e o samba-rock.

Neste sentido, consideramos que o livro *História & Música: história cultural da música popular* (2002), de Marcos Napolitano, é fundamental para darmos continuidade a análise da musicalidade produzida por Criolo. Na obra em questão Napolitano realiza uma pesquisa histórica das diversas vertentes musicais e culturais que construíram a música popular brasileira, além disso, o autor dedica um capítulo para sintetizar questões metodológicas, temáticas e heurísticas que nos ajudarão a estabelecer

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

uma base para um estudo musical de caráter historiográfico.

Segundo o historiador, para que a análise musical não se reduza apenas a uma leitura da letra da canção, é essencial que haja uma articulação entre o “texto” e o “contexto”. Dessa forma, o autor defende que o pesquisador deve levar em conta a estrutura geral da canção, envolvendo aspectos que consideram elementos de natureza diversa que devem ser articulados ao longo da análise.

Estes elementos podem ser divididos em dois parâmetros básicos que estão presentes na experiência estética da canção e formam uma unidade, sendo eles, o parâmetro *verbo-poéticos*, que estão relacionados às motivações das categorias simbólicas, as figuras de linguagem e os procedimentos poéticos; e o parâmetro musical de criação, que envolve questões relacionadas a harmonia, melodia, arranjo, coloração timbrística, ritmos, beats, vocalização e interpretação da canção.

Para Napolitano (2002), a “dupla natureza” da canção desaparece no momento da composição, visto que um grande compositor consegue passar para o ouvinte uma perfeita articulação entre os parâmetros verbais e musicais de sua obra, fazendo fluir a palavra cantada, como se tivessem nascido juntos.

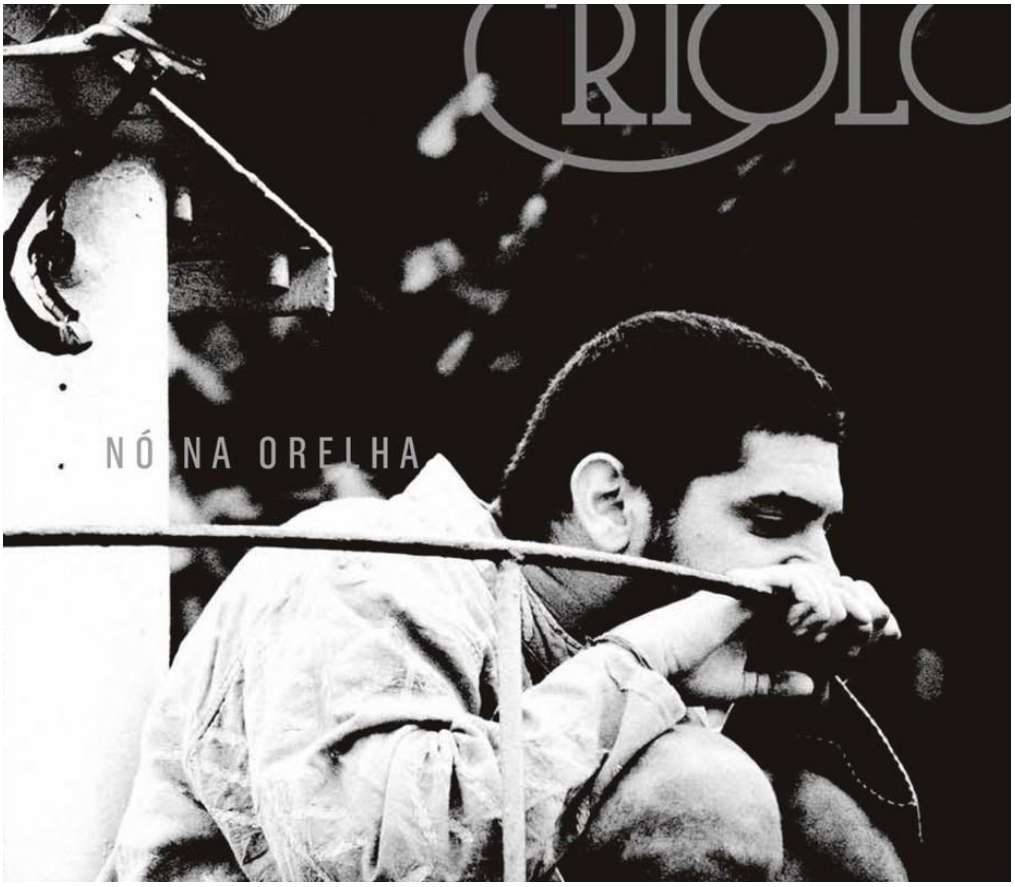
Na questão da escuta musical, o historiador deve levar em consideração que o fator da “subjetividade” deve ser problematizado até certo limite, para que possamos entender a inserção concreta da música na história e na sociedade. Neste sentido, alguns fatores que envolvem a música popular podem ser pensados em relação à construção de sua subjetividade, como a estrutura que leva o ouvinte a consciência temporal que é proposta pelo músico; a emoção que a música em questão convida a sentir; o papel que a música veicula personificado na figura do cantor, mas também nas estruturas das letras e estilo musicais; e a participação corpórea na experiência da canção, que envolveria desde a textura musical a estrutura rítmica (NAPOLITANO, 2002).

Considerando os apontamentos metodológicos feitos por Napolitano, recomendamos uma escuta atenta das canções acompanhadas de suas devidas letras, pois assim, podemos abranger uma maior dimensão poético-musical das faixas aqui selecionadas para análise da obra de Criolo. Dessa forma, podemos notar entonações específicas que seguem os ritmos que manifestam a diáspora africana.

Nó na Orelha (2011)[15]

[15] Link de acesso para o álbum completo:

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44



Capa do álbum Nó na Orelha[16]

Ordem das Faixas:

1. Bogotá
2. Subirusdoistiozin
3. Não Existe Amor em SP
4. Mariô
5. Freguês da Meia-Noite
6. Grajauex
7. Samba Sambei
8. Sucrilhos
9. Lion Man
10. Linha de Frente

https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_ldAdGvFFHJMJ_g_68hkD3NR5GLR078k4Q

[16] Link de acesso para foto da capa do álbum: Dez álbuns fundamentais dos anos 2010: 2 – Nó na orelha (Criolo, 2011) | Blog do Mauro Ferreira | G1 (globo.com)

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Iniciaremos uma análise do álbum “Nó na Orelha”, lançado em 25 de abril de 2011 em mídia física, (CD e Vinil) pela Livraria Cultura, e também em mídia digital e de forma gratuita, pela gravadora *Oloko Records*. Nó na Orelha difere de seu antecessor, "Ainda há tempo (2006)", sinalizando a nova fase na musicalidade de Criolo, que agora navega entre o rap, afrobeat, reggae, samba, dub e etc.

Podemos notar o ritmo *Afrobeat*, uma combinação de música iorubá, jazz e funk já na faixa de abertura do álbum, em “*Bogotá*” podemos perceber ritmos fundidos com percussões e estilos vocais africanos; *Soul* em “*Não Existe Amor em SP*”, por combinar elementos do rhythm and blues e do jazz; Samba em “*Linha de Frente*”, última faixa do álbum composta por instrumentos de percussão como o pandeiro, a cuíca, o tamborim e o surdo, além de ser acompanhada pelas harmonias do violão e do cavaquinho; em “*Freguês da Meia-Noite*”, temos a influência do *Bolero*, ritmo cubano que mescla raízes espanholas com influências locais de vários países hispano-americanos, junto ao *Brega*, um estilo musical brasileiro, que tem como característica fortes exageros dramáticos relacionados a desilusões amorosas; Já em “*Samba-Sambei*” é dada a vez da homenagem ao reggae, ritmo musical criado na Jamaica no fim da década de 1960, caracterizado por possuir um estilo normalmente mais lento e por instrumentos como Baixo, Bateria, Órgão, Metais, Guitarras e Tambores de aço. Já nas faixas “*Grajauex*”, “*Lion Man*”, “*Mariô*” e “*Sucrilhos*”, podemos notar a influência de cada um desses ritmos mesclados ao tradicional estilo boom-bap do rap. Outro ponto importante foi a participação de músicos como o violonista *Kiko Dinucci* (1977) e o saxofonista *Thiago França* (1980), ambos da banda *Metá Metá*, combinada aos elementos essenciais ao rap (DJ, MC, samples), que são uma das marcas essenciais de Nó na Orelha. [17]

Dito isso, iniciaremos agora uma análise poética/musical da canção “*Sucrilhos*[18]”, 8ª faixa do álbum Nó na Orelha (2011):

Sucrilhos[19]**:**

[Verso 1]

[17] Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa429387/criolo

[18] Link de acesso para faixa “Sucrilhos”: https://www.youtube.com/watch?v=EObuy3kTA5w

[19] A letra de Sucrilhos com as divisões de verso 1; refrão e verso 2 e outro, foi retirada do Blog: https://genius.com/Criolo-sucrilhos-lyrics. O blog também apresenta algumas interpretações próprias dos versos da canção que foram realizadas por colaboradores.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Calçada pra favela, avenida pra carro
Céu pra avião, e pro morro descaso
Cientista social, Casas Bahia e tragédia
Gosta de favelado mais que Nutella

Quanto mais ópio você vai querer?
Uns preferem morrer ao ver o preto vencê
É papel alumínio todo amassado
Esquenta não mãe isso é uma cabeça de alho

Cartola vira que eu vi
Tão lindo, forte e belo como Muhammad Ali
E cantar rap nunca foi pra homem fraco
Saber a hora de parar é pra homem sábio

Rico quer levar uma com nós, cê que sabe
Quero ver pagar de loco lá em Abu Dhabi
Eu sou nota 5 e sem provocar alarde
Nota 10 é Dina Di, DJ Primo e Sabotage

[Refrão]
Pode colar mas sem arrastar
Se arrastar favela vai cobrar
Acostumado com sucrilhos no prato
Morango só é bom com a preta de lado

Pode colar mas sem arrastar
Se arrastar favela vai cobrar
Acostumado com sucrilhos no prato
Morango só é bom com a preta de lado

[Verso 2]
O planeta jaz, é a trombeta do satanás
Usain Bolt, se não correr fica pra trás

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Querer tapar o sol com a peneira é feio demais
E cocaína desgraça a vida de um bom rapaz

Trilha Sonora do Gueto, Rappin' Hood e Facção
Fazem o povo cantar com emoção
Zona Sul haja coração
Dez mil pessoas na favela na quermesse do Campão

Di Cavalcanti, Oiticica e Frida Kahlo
Têm o mesmo valor que a benzedeira do bairro
Disse que não, ali o recém formado entende
Vou esperar você ficar doente

Cantar rap nunca foi pra homem fraco
Saber a hora de parar é pra homem sábio
Vacilou no jab, fio, é lona
Criolo Doido não é garapa, a ideia é rápida, mas soma

[Refrão]
Pode colar mas sem arrastar
Se arrastar favela vai cobrar
Acostumado com sucrilhos no prato
Morango só é bom com a preta de lado

Pode colar mas sem arrastar
Se arrastar favela vai cobrar
Acostumado com sucrilhos no prato
Morango só é bom com a preta de lado

Pode colar mas sem arrastar
Se arrastar favela vai cobrar
Acostumado com sucrilhos no prato
Morango só é bom com a preta de lado

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Pode colar mas sem arrastar
Se arrastar favela vai cobrar
Acostumado com sucrilhos no prato
Morango só é bom com a preta de lado

[Outro]
Eu tenho orgulho da minha cor
Do meu cabelo e do meu nariz
Sou assim e sou feliz
Índio, caboclo, cafuso, criolo
Sou brasileiro

Na sonoridade da faixa *Sucrilhos,* podemos notar uma forte influência do reggae e do dub, aliados ao boom-bap. Já a letra da música aborda questões diversas do cotidiano das periferias de São Paulo. Reflete sobre a desigualdade social, racial e econômica, além de abordar temas como a alienação enquanto negação da realidade, destaca também o orgulho que sente de sua cultura, fazendo referência a grandes representantes da música e da cultura negra.

Além disso, na faixa também podemos perceber a irreverência de Criolo ao identificar condições que definem a desigualdade social traduzidas em versos diretos como: "*Calçada pra favela, avenida pra carro; Céu pra avião, e pro morro descaso*." Neste sentido, enquanto o sujeito da favela está à margem e por vezes é esquecido, o sujeito do bairro nobre recebe toda atenção financeira do Estado.

A crítica com base na questão da desigualdade continua nos versos: "*Cientista social, Casas Bahia e tragédia, gosta de favelado mais que Nutella*". Nesta frase podemos notar como são usadas as metáforas por Criolo para se referir à riqueza através da marca Nutella e a pobreza através da figura do "favelado", que tem sua imagem associada a um objeto de estudo que deve ser metodicamente analisado na prática do *Cientista Social*. Já a referência a loja Casas Bahia, por ser a maior rede de eletrodomésticos e móveis do país, pode ser entendida justamente como uma empresa que se beneficia do pouco poder de compra dos pobres, devido a sua praticidade em disponibilizar carnês de créditos para os seus clientes, levando a roda do capitalismo girar conforme aumente o poder de compra das famílias mais pobres. Por fim, a menção a tragédia no final da frase, nos leva para o aspecto subjetivo das experiências traumáticas

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

causadas pelas diversas formas de violência institucional e prática, como uma família que a qualquer momento pode perder um filho para a violência policial, ou para os perigos do tráfico.

A questão da alienação entra na rítmica da poesia quando Criolo canta: "*Quanto mais ópio você vai querer*?". Aqui o ópio surge como uma simbologia para tudo aquilo que de alguma forma anestesia e ao mesmo tempo escraviza a população. Nesse sentido, o ópio pode ser entendido tanto na relação da "religião como ópio do povo[20]", ou as medidas do governo que mascaram as desigualdades ao invés de enfrentar a estrutura do problema, além disso, no caso das periferias entram as questões da forte influência do tráfico de drogas que fornecem o entorpecimento de todos os sentidos.

Dessa forma, apenas em uma frase podemos extrair diversos significados das expressões poéticas de Criolo, que elabora através de um jogo de palavras uma crítica àqueles que permanecem inertes diante de problemas estruturais da sociedade, como o racismo que inspira a frase crua: "*Uns preferem morrer ao ver o preto vencê*". Outra maneira de narrar situações do cotidiano suburbano é a forma como o rapper cita o uso do papel alumínio para se referir ao uso de drogas como o crack, assim, Criolo cria uma situação em que um filho tenta convencer sua mãe de que aquilo que ele possui em mãos nada mais é do que "uma cabeça de alho".

Criolo também usa os seus versos para fazer diversas homenagens a ícones culturais negros da história, como Cartola, um dos sambistas mais importantes da música brasileira, e através da frase "*Virá que eu vi*" cita a presença de Muhammad Ali, fazendo uma referencia indireta a canção "Um Índio" de Caetano Veloso.

Ao longo da canção vários sujeitos que integraram a cultura hip-hop são homenageados por Criolo, entre esses nomes se incluem os rappers Sabotage, Dina Di e Rappin' Hood e DJ Primo, e grupos como Trilha Sonora do Gueto e Facção Central. Além disso, em um jogo de palavras cita o ex-velocista jamaicano e multicampeão olímpico, Usain Bolt, "*se não correr fica pra trás*", deixando espaço também para artistas como, Di Cavalcanti, Oiticica e Frida Kahlo, pintores renomados que pertenceram à cultura latino-américa, e que para o rapper: "*tem o mesmo valor que a benzedeira do bairro*".

No refrão encontramos o ponto chave da canção, aqui Criolo estabelece uma linha tênue que fica entre o centro e a periferia: "*Pode colar mas sem arrastar; Se arrastar favela vai cobrar*; *Acostumado com sucrilhos no prato; Morango só é bom com a*

[20] O verso faz referência a frase "A religião é o ópio do povo", uma variação de um argumento utilizado por Marx na obra "Introdução à Crítica da Filosofia de Hegel" publicada em 1844.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

preta de lado." Cada uma dessas frases acumulam elementos que permeiam o dia a dia na favela, entre esses, estão aqueles que vem de fora para se beneficiar do tráfico de drogas, e aqueles que estão na linha de frente para que o "morango", (metáfora que pode ser usada para se referir às drogas), possa ser servido enquanto é guardado pela "preta", (que pode ser um sinônimo para às armas).

Ao longo da segunda parte da canção, Criolo faz uma reflexão crítica em relação a adoção de soluções rápidas e fáceis para problemas difíceis que permeiam a história do país: "*Querer tapar o sol com a peneira, é feio demais*" ; Neste sentido, o verso: "E *cocaína desgraça a vida de um bom rapaz*", segue o mesmo raciocínio para o uso de drogas como forma de entorpecimento e alienação do sujeito sob a realidade que o cerca.

Já nos versos finais, Criolo volta a dizer: "*Cantar rap nunca foi pra homem fraco*; *Saber a hora de parar é pra homem sábio*". Isso diz muito sobre a própria perspectiva do compositor em relação a arte, além de recorrer a sua própria história, afinal, o rapper planejava encerrar sua carreira após o álbum "Nó na Orelha", lembrando que para ser um MC é preciso defender suas ideologias pensando na emancipação de si e dos outros.

A última mensagem deixada por Criolo em Sucrilhos é: "*Eu tenho orgulho da minha cor; Do meu cabelo e do meu nariz; Sou assim e sou feliz; Índio, caboclo, cafuso, criolo; Sou brasileiro*." Sem muitas metáforas esses talvez sejam uns dos versos mais diretos da canção. Orgulho de ser quem é, e de pertencer a uma cultura que carrega suas raízes nas matrizes da diáspora africana. Assim o rapper busca valorizar a auto-estima daqueles que tiveram a beleza de seus corpos negadas, censuradas e ocultadas pelos padrões de beleza da branquitude.

- Criolo Doido não é garapa,
A ideia é rápida, mas soma.

Convoque seu Buda (2014)[21]

[21] Link de acesso para o álbum completo: https://www.youtube.com/watch?v=HncAs9LeyIQ

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Capa do álbum Convoque Seu Buda[22]

Ordem das faixas:

1. Convoque seu Buda
2. Esquiva da Esgrima
3. Cartão de Visita (Part. Tulipa Ruiz)
4. Casa de Papelão
5. Fermento pra Massa
6. Pé de Breque
7. Pegue pra Ela
8. Plano de Voo (Part. Síntese)
9. Duas de Cinco
10. Fio De Prumo (Padê Onã) (Part. Juçara Marçal)

O segundo álbum que analisaremos da obra de Criolo é o "*Convoque seu Buda*" (2014), terceiro álbum de estúdio lançado pelo rapper, que como o seu antecessor

22 Link de acesso para foto da capa do Álbum: Spotify – Convoque Seu Buda

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

(Nó na Orelha), teve a parceria de Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral trazendo faixas de rap mescladas a outros ritmos, como o samba em "*Fermento Pra Massa*", o reggae em "*Pé de Breque*" e o afrobeat em "*Pegue Pra Ela*". As letras abordam a realidade social do Brasil e outros temas contemporâneos, além disso, também traz participações das cantoras *Tulipa Ruiz*, *Juçara Marçal* e do rapper *Síntese*. *Convoque seu Buda* foi eleito como o segundo melhor disco nacional de 2014 pela Rolling Stone Brasil.

A primeira coisa que podemos notar na construção artística de "*Convoque seu Buda*" é a escolha dos elementos presentes na capa do disco, que foi desenvolvida pelos artistas Denis Cisma e Lucas Rampazzo. A fotografia do álbum traz ilustrações coloridas e cheias de significados intrínsecos às próprias músicas, além disso, ela também possui expressões da arte de rua, como os grafites e elementos religiosos, como a figura de *Barrabás* (bandido libertado no lugar de Jesus) vestido por um sarongue[23], um personagem central para história da Indonésia no século XIX[24]

Levar em consideração o contexto histórico e político do ano 2014 é fundamental para uma melhor compreensão das abordagens poéticas de Criolo em *Convoque seu Buda*. Alguns eventos podem ser facilmente encontrados nos registros de suas letras, como os grandes protestos que mobilizaram o ano das eleições presidenciais, a copa do mundo, e a situação da Cracolândia que invadia os noticiários daquele ano.

Dito isso, agora iniciaremos uma análise poética musical da música, "*Esquiva da Esgrima*[25]" segunda faixa do álbum *Convoque seu Buda*:

Esquiva da Esgrima[26]**:**

[Verso 1]
Falar demais chiclete azeda
Chama o SAMU e ensina pra
esse comédia. Respeitar nossos princípios
Tem mais Deus pra dar que cês tudo num penico
Antigamente resolvia na palavra

[23] Pode ser comparado a um saiote. O sarongue geralmente é usado pelos malaios, grupo étnico austronésio da Península Malaia.
[24] Fonte: https://minuncioso.wordpress.com/2019/06/10/analise-semiotica-album-convoque-seu-buda/
[25] Link de acesso para faixa "Esquiva da Esgrima": https://www.youtube.com/watch?v=-1cI4nYIQqs
[26] A letra de Esquiva da Esgrima com as divisões de verso 1; refrão; verso 2; refrão, foi retirada do Blog: https://genius.com/Criolo-esquiva-da-esgrima-lyrics. O blog também apresenta algumas interpretações próprias dos versos da canção que foram realizadas por colaboradores.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Uma ideia que se trocava
O respeito que se bastava
Dinheiro é vil, tio geriu, instinto viril
AR-15 é mato e os moleque tão de fuzil
Do Grajaú ao Curuzu, pra imigração meu povo é mula
Inspiração é Black Alien, é Ferrez não é Tia Augusta
Verso mínimo, lírico, de um universo onírico
Cada maloqueiro tem um sabre empírico
Rap é forte, pode crê, "oui, Monsieur"
Perrenoud, Piaget, Sabotá, Enchanté
É que eu sou “fi” de cearense
A caatinga castiga e meu povo tem sangue quente
Naufragar, seguir pela estrela do norte
Nas bença de Padim Ciço as letra de Edi Rock
Calar a boca dos lóki
Pois quem toma banho de ódio exala o aroma da morte

[Refrão]
Hoje não tem boca pra se beijar
Não tem alma pra se lavar
Não tem vida pra se viver
Mas tem dinheiro pra se contar
De terno e gravata teu pai agradar
Levar tua filha pro mundo perder
É o céu da boca do inferno esperando você
É o céu da boca do inferno esperando...

Hoje não tem boca pra se beijar
Não tem alma pra se lavar
Não tem vida pra se viver
Mas tem dinheiro pra se contar
De terno e gravata teu pai prazer
Levar o teu filho pro mundo perder
É o céu da boca do inferno esperando você

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

É o céu da boca do inferno esperando...

[Verso 2]
Uma bola pra chutar, país pra afundar
Geração que não só quer maconha pra fumar
Milianos, mal cheiro e desengano
Cada cassetete é um chicote para um tronco
Alqueires, latifúndios brasileiros
Numa chuva de fumaça só vinagre mata a sede
Novas embalagens pra antigos interesses
É que o anzol da direita fez a esquerda virar peixe
Osiris olhe por mim, me afaste de Diabolyn
Quem não tem moto não sai na foto
Mobiletes com motor de *dream*
Tentou fugir lá que eu vi
Sem capacete, levou rola, Deus acode e vamo aí
É a esquiva da esgrima, a lágrima esquecida
A cor da minha pele, eu sei, tem quem critica
O que a serpente é pra maçã
É o que a maçã reflete pra mídia
É que Abel tinha um irmão
Mas Caim tinha uma malícia

[Refrão]
Hoje não tem boca pra se beijar
Não tem alma pra se lavar
Não tem vida pra se viver
Mas tem dinheiro pra se contar
De terno e gravata teu pai prazer
Leve sua filha para o mundo perder
É o céu da boca do inferno esperando você
É o céu da boca do inferno esperando...

Hoje não tem boca pra se beijar

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Não tem alma pra se lavar
Não tem vida pra se viver
Mas tem dinheiro pra se contar
De terno e gravata teu pai prazer
Levar o teu filho pro mundo perder
É o céu da boca do inferno esperando você
É o céu da boca do inferno esperando...

Em *Esquiva da Esgrima*, Criolo ressalta o saber empírico de cada um daqueles que compõem as periferias, além de tecer fortes críticas à cultura do consumismo na sociedade contemporânea. Além do mais, pode-se dizer que a faixa carrega partes de um auto-retrato, ao mesmo tempo em que traz uma declaração poética daquilo que Criolo sente e interpreta à sua volta.

O rapper inicia a canção com uma sátira: "*Falar demais chiclete azeda; Chama o SAMU e ensina pra esse comédia*" alertando há um "*comédia*[27]", sobre a importância de escutar e sobretudo respeitar alguns princípios locais que compõem a história de uma determinada localidade, antes de começar a falar e classificá-los como inferiores. Esta mesma frase pode nos levar para diversos caminhos quando a relacionamos com a própria precariedade do serviço de atendimento móvel de urgência (SAMU) nas periferias de São Paulo. Além disso, considerando o poder da palavra, a metáfora também passa a ideia de que a força de suas palavras podem romper estruturas que tiram qualquer um de suas "zonas de conforto". Assim, Criolo continua dizendo que aonde ele está: "*Tem mais Deus pra dar que cês tudo num penico".*

Outro ponto em destaque no início da canção é o verso que constrói uma imagem nostálgica de um passado em que o respeito ao próximo era à base das relações nas periferias: "*Antigamente resolvia na palavra; Uma ideia que se trocava; O respeito que se bastava*". Neste verso, Criolo defende que "*a palavra*" em si mesma era detentora de um valor simbólico, enquanto nos versos que se seguem, o retrato contemporâneo ganha outra dimensão: "*Dinheiro é vil, tio geriu, instinto viril; AR-15 é mato e os moleque tão de fuzil*". Ou seja, aquele ambiente em que se predominava o respeito está agora invadido pela ideologia da sociedade de consumo, que confere maior importância aquilo que os sujeitos possuem e não mais aquilo que eles são ou poderiam ser, logo, o relato

[27] Termo usado para classificar um sujeito que fala o que pensa antes de saber do que se trata, e que por isso, não deve ser levado a sério.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

nos lembra que a consequência disto é a exposição maciça dos jovens a armas de fogo, como por exemplo, uma AR-15, que em tese, nem deveria pertencer àquele ambiente.

Criolo segue nos inserindo em ambientes através de sua força poética e reflexiva: "*Do Grajaú ao Curuzu, pra imigração meu povo é mula*". Esta afirmação remonta a meados do século XX, quando a migração dos povos de diferentes regiões do Nordeste era incentivada pelos governos para compor a mão de obra das regiões Sul e Sudeste, contribuindo imensamente para o desenvolvimento econômico das regiões, como por exemplo, a própria construção de Brasília. É preciso lembrar que a própria família de Criolo vivenciou essa experiência, pois, seus pais imigraram do Ceará para o Grajaú ainda em meados dos anos 1970, em busca, é claro, de melhores condições de vida e trabalho.

Neste trecho da canção Criolo refere-se ao Curuzu, bairro de Salvador, para argumentar que independentemente do bairro, seja ele, do Grajaú ao Curuzu, o povo que luta e trabalha para melhores condições de vida para si e para sua família, no fim das contas, "*são tratados que nem mula*", por uma elite econômica que se beneficia da desigualdade de classes e direitos. O uso do termo *Mula*[28] também ganha outro sentido quando olhado pela ótica do tráfico de drogas, tema de denúncia constante na obra de Criolo.

Em "*Verso mínimo, lírico, de um universo onírico; Cada maloqueiro tem um saber empírico*", Criolo explora conceitos que instigam os ouvintes a pensarem a partir de seus sentimentos e percepções sobre como a vida é em relação às suas experiências empíricas, e de como ela poderia ser em relação aos ideais oníricos, tornando-se assim um dos versos mais complexos da faixa. Neste sentido os "maloqueiros" a qual Criolo se refere, carregam em si mesmos uma sagacidade social que foi construída através de suas próprias experiências de vida, (às vezes traumáticas, às vezes gloriosas), que constituem cada sujeito como um universo em expansão.

Como de costume, Criolo não deixa de fazer referência a nomes que o inspiram na arte da dialética e da educação, neste sentido, o rapper liga nomes que vão desde os rappers Black Alien, Ferrez e Sabotagem, a grandes pesquisadores como o sociólogo *Philippe Perrenoud* (1944) e o biólogo e psicólogo *Jean Piaget* (1896 – 1980), ambos referências na área da pesquisa em educação pedagógica. Assim, os usos das

[28] O termo "Mula" pode ser submetido àquele sujeito que, em busca de uma rápida ascensão econômica, acabam se submetendo ao transporte de drogas e se envolvendo com o tráfico. Este sentido também se encaixa na lógica "do Curuzu ao Grajau", quando levamos em consideração a circulação do tráfico que envolve pessoas em todas as regiões do país.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

palavras e nomes que envolvem as frases da canção cumprem uma função que vai além da pura estética da linguagem.

A partir destas citações, Criolo trás para o debate algo que constitui sua produção artística enquanto um intelectual orgânico: "*É que eu sou fi de cearense*; *A caatinga castiga e meu povo tem sangue quente*". Na sequência deste verso, o rapper explora os múltiplos sentidos da frase que leva à: "*Naufragar, seguir pela estrela do norte; Nas bença de Padim Ciço, as letra de Edi Rock*". Tendo como guia a estrela do Norte, ou seja, um rumo fixo, Criolo carrega como base tradições que vão do Ceará a São Paulo, sendo eles os princípios deixados por Padim Ciço[29] (1844 – 1934) através de suas práticas sociais, e os princípios passados por Edi Rock através do rap.

"*Cala a boca dos Lóki*, *pois quem toma banho de ódio exala o aroma da morte*". Aqui, o uso do termo "*Lóki*" pode ser compreendido junto ao mesmo sentido do termo "*Comédia*", utilizado ainda no início da canção, ou seja, esse seria aquele sujeito que classificaria o "outro" não apenas como diferente, mas também como inferior, no sentido, moral, ético e estético. Tal reflexão associada ao contexto histórico-político do Brasil de 2014, ano de lançamento do álbum *Convoque seu Buda*, demonstram uma observação dos movimentos que ascenderam após os protestos de junho de 2013, dando início a onda conservadora liderada pela extrema-direita através de discursos de ódio, que teriam a pauta moral como definidora de suas reivindicações, como por exemplo, a volta da ditadura militar (1964-1985), que desconsidera a perseguição, a censura e os assassinatos promovidos pelo regime que impunha medo a população, sobretudo as mais pobres e marginalizadas, assegurando o domínio da elite sobre os trabalhadores. Outra pauta muito reivindicada por esses grupos que permeiam o discurso da extrema-direita, mas também do chamado "senso comum", é a da redução da maioridade penal, que propõem a redução da maioridade penal de 18 para 16 anos, simplesmente tapando o sol com a peneira, o que, como bem observa Criolo, "*é feio demais"*.

A primeira coisa que podemos notar no refrão da canção, é a relação de Criolo com o passado e o presente, pois, o sentimento nostálgico, por um lado e distópico por outro, que surge logo no início da canção, volta a aparecer aqui a partir da ideia de que atualmente as trocas e relações pessoais não são mais como eram no passado: "*Hoje não tem boca pra se beijar; Não tem alma pra se lavar; Não tem vida pra se viver; Mas tem dinheiro pra se contar*". Ou seja, a palavra não teria o mesmo valor que um dia já

[29] Cícero Romão Batista foi um sacerdote católico brasileiro. Na devoção popular é conhecido como Padim Ciço. O Padre Cícero obteve uma grande influência sobre a vida política e religiosa da população do Ceará e em todo o Nordeste devido ao seu compromisso social.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

tivera, bem como o beijo já não despertaria sentido algum na vida das pessoas. Outro ponto que podemos destacar, é que o princípio de se lavar a alma nos dá a ideia de que após o processo de limpeza da alma, algo novo poderia ser feito, e por isso, ainda haveria razões para se acreditar. No entanto, Criolo subverte a ideia de lavar a alma, para nos dizer que "hoje", ou seja, naquele contexto histórico, já não haveria sequer alma para se levar, pois, ela teria sido corrompida pelo desejo de ascensão social e econômica, que é constantemente estimulada pelo fetiche de consumo.

O trecho seguinte confirma a força de potência desta circunstância que corrompe a liberdade dos sujeitos presos através de ilusões e promessas do capitalismo: "*De terno e gravata teu pai agradar; Levar tua filha pro mundo perder*; *É o céu da boca do inferno esperando você"*. Criolo, defende que o mecanismo que movimenta a roda do capitalismo agem para corromper o espírito livre de uma criança, o que leva cada vez mais os jovens a se perderem em meio aos múltiplos caminhos e contradições oferecidos nas estantes dos mercados.

O final do refrão carrega algumas metáforas cheias de símbolos que podem levar a sensação de que estamos dentro de um paradoxo. Criolo constrói uma situação que empurra o ouvinte para a imagem de uma prisão que os mantém literalmente dentro de uma boca, onde apenas o que pode ser visto é o céu da boca que aguarda ansiosamente para engolir seus alimentos. No momento seguinte o conceito de céu já passa a ser associado à ideia bíblica de inferno, levando os ouvintes para dentro de um contexto que cerca a realidade que Criolo observa.

Nos versos que se seguem após o refrão, Criolo recorre a símbolos populares como o futebol: "*Uma bola pra chutar, país pra afundar*". Se nos situarmos no contexto da Copa de 2014, que ocorrerá em meio a tantas polêmicas e manifestações que tinham como o mote os dizeres: "*Não vai ter Copa!*", podemos compreender a dicotomia que existe entre a celebração de um evento mundial, em paralelo a um país que beirava rumo ao caos. No entanto, em meio a esse cenário de possível desespero, o verso: "*Geração que não só quer maconha pra fumar*" parece nos trazer a tona um pouco de esperança que ainda resta nas novas gerações, que para além do princípio dos próprios prazeres, podem sim levar a adiante as lutas pelos direitos e deveres que se opõe às desigualdades económicas e a destruição da subjetividade de cada sujeito.

O tempo histórico continua marcando o andamento da canção nos versos: "*Milianos, mal cheiro e desengano; Cada cassetete é um chicote para um tronco*". Assim, Criolo explora a ideia de uma continuidade dos eventos que marcaram o passado e se

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

manifestam no presente enquanto traumas que permeiam o que podemos classificar como *inconsciente coletivo*. Esta ideia se soma ao verso: "*Novas embalagens pra antigos interesses*", visto que, o uso do cassetete da polícia ainda cumpre na prática os mesmos interesses de repressão física e psicológica, que o chicote cumpria.

Criolo também traz para o centro do debate as alternâncias de poder relacionadas à crise política da esquerda e a ascensão da "nova-direita": "*É que o anzol da direita fez a esquerda virar peixe.*" O verso também é marcado pelo olhar crítico sobre a ação da polícia nos protestos que marcaram as manifestações populares da época: "*Numa chuva de fumaça só vinagre mata a sede*". Aqui o vinagre[30] é usado como uma contraposição ao uso abusivo das bombas de gás lacrimogêneo, usadas para dispersão e subjetivação dos manifestantes que reivindicam direitos.

No verso: "*Osiris, olhe por mim, me afaste de Diabolyn*", a dualidade continua sendo trabalhada por Criolo, que ao citar *Osíris*, Deus egípcio da prosperidade, realiza uma contraposição a *Diabolyn*, personagem do desenho animado, "*Cavalo de Fogo,* (1989)", que tinha como característica principal um desprezo cruel contra os mais pobres.

O trecho a seguir sintetiza um contexto cultural que permeia as favelas e periferias do país: "*Quem não tem moto não sai na foto; Mobiletes com motor de Dream; Tentou fugir, foi lá que eu vi; Sem capacete, levou rola, Deus acode e vamo aí*". Neste verso, a subversão da situação construída por Criolo nos leva a ponte necessária para entender o que é a: "*esquiva da esgrima*", para além da prática do esporte, ou seja, são os meios que os sujeitos encontram para se esquivarem das estruturas de poder que determinam através da raça, da classe e do gênero, a posição social de cada um dos indivíduos: "*a lágrima esquecida; a cor da minha pele, eu sei, tem quem critica*".

A inserção de símbolos e metáforas bíblicas compõem os versos finais da canção: "*O que a serpente é pra maçã, é o que a maçã reflete pra mídia; É que Abel tinha um irmão mas Caim tinha a malícia*". Criolo entende que a representação dos fatos pela mídia promove uma inversão da realidade, o que faz o certo parecer errado, e vice-versa. Neste sentido, a ideia de malícia explorada no verso que cita a passagem bíblica de Caim e Abel, confirma a dualidade entre os conceitos de passado e presente e bem e mal, descritos ao longo da música, recorre também a um tempo cíclico onde a passagem bíblica expõe o desejo do sujeito em ser maior do que a própria natureza

[30] Durante os protestos de 2013 surgiu a ideia de que o vinagre poderia ser capaz de neutralizar os efeitos do gás lacrimogêneo.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

humana, subvertendo os valores éticos e morais que constituem as relações sociais.

- "*Verso mínimo, lírico, de um universo onírico*
Cada maloqueiro tem um saber empírico."

Ainda Há Tempo (2016)[31]

Capa do Álbum Ainda Há Tempo[32]

Ordem das Faixas:

1. É o Teste
2. Chuva Ácida
3. Tô Pra Ver
4. Breáco
5. Até Me Emocionei

[31] Link de acesso para o álbum completo: https://www.youtube.com/watch?v=nvJQZyBBUMw

[32] Link de acesso para foto da capa do álbum Ainda Há Tempo: Criolo lança nova versão de 'Ainda há Tempo'; ouça o disco - notícias em Música (globo.com)

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

6. Demorô

7. Vasilhame

8. Ainda Há Tempo

Após dois anos do lançamento de *Convoque seu Buda*, Criolo relança seu álbum de estreia de quando ainda era conhecido como*, Criolo Doido.* No ano de 2016, o álbum *"Ainda Há Tempo"* (2006) acabava de completar 10 anos, recebendo a honra de seu marco comemorativo, que levou a regravação de oito faixas, que em alguns casos ganharam novos versos.

O álbum teve a direção musical de Daniel Ganjaman e contou com a participação de diversos produtores como Nave Beatz, Tropkillaz, Papatinho e Sala 70. O relançamento do álbum de estréia do rapper foi eleito pela revista *Rolling Stone Brasil* como o 19º melhor álbum brasileiro de 2016.

Em entrevista para o jornalista João Paulo Carvalho, do jornal *Estado de S. Paulo*, Criolo fala sobre a ideia de regravação do álbum: "*Eu e o Daniel Ganjaman sempre tivemos o desejo de fazer algo com o Ainda Há Tempo. À época, foram só 500 cópias. Nunca tivemos a oportunidade de produzir um show somente deste álbum. Então, quando a data comemorativa foi se aproximando, pensamos que tínhamos que fazer alguma coisa. Foi o meu primeiro disco, mas já tinha 18 anos na estrada quando ele nasceu. Algo extremamente importante para mim*." [33]

O ano de 2016 estava marcado pela crise política que Criolo já abordara nas composições de *Convoque seu Buda.* Mas dessa vez o processo de impeachment da então presidenta Dilma Rousseff norteava o debate político da época. Pensando nisso, a jornalista da revista Trip, Camila Eiroa, questiona Criolo sobre a atualidade das letras de *Ainda Há Tempo*, ao que o rapper paulistano responde: *São coisas que estão presentes, latentes e pulsantes. Ainda é um país extremamente preconceituoso, xenófobo, racista e machista*. [34] De fato, cada um desses aspectos citados acima decretaram os rumos políticos vividos pelo país tanto nos anos que precederam o golpe de 2016, como nos anos que prosseguiram a conjuntura posterior.

Neste sentido, ao relançar o seu álbum de estreia, Criolo revisita ideias,

[33] Link de acesso: https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/03/29/criolo-relanca-disco-ainda-ha-tempo-e-faz-turne-na-inglaterra-228576.php

[34] Link de acesso: https://revistatrip.uol.com.br/trip/criolo-fala-sobre-relancamento-de-ainda-ha-tempo-dez-anos-depois

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

reivindicações e homenagens, que no ano de 2016 mereciam ganhar *novas embalagens para antigos interesses*, ou seja, reconhecer que nas periferias há tantos trabalhos independentes de qualidade, que geram e produzem conhecimento, quanto há descaso do Estado.

Dito isso, agora iniciaremos uma análise poética/musical da música, "*É o teste*[35]*",* faixa de abertura do álbum, *Ainda Há Tempo*:

É o Teste[36]**:**

[Verso 1]
A todo momento provar que sou tranquilo
Não ando com um cano, pra que tenho os conhecidos?
Alguns, vários que vivem no submundo
Tem de tudo aguçado, de estressado ficou mudo
Pentágono, pelo amor vai chegar sua vez
Time do loko, Iporanga é com vocês
Sem treta, só a dor, a madeira consumindo
No mundo a responsa de dizer quem tá comigo
De kichute pra jogar quantas vez levei capote
500 conto num tênis irmão é pra quem pode
De carro com bitches, o boy se acha grande (olho no lance)
Grande foi Mahatma Gandhi
Sangue com o barro, atrocidades não esquece
Eu ainda não tô treze, e se ficar vai ser de rap
Eu tô por dentro, virado no setecentos
Eu já vivi do outro lado, eu tô ligado que é o relento
Jaílson, gilmar, barrão, saudades tenho
To no jogo maluco, é só o começo

[Refrão]
É o teste, é o teste, é a febre, é a glória

[35] Link de acesso para faixa "É o teste": https://www.youtube.com/watch?v=_wChOqWJoY0
[36] A letra de É o Teste com as divisões de verso 1; refrão; verso 2; refrão; verso três; refrão, foi retirada do Blog: https://genius.com/Criolo-e-o-teste-lyrics. O blog também apresenta algumas interpretações próprias dos versos da canção que foram realizadas por colaboradores.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Não se corromper pra nóis já é vitória
É o teste, é o teste, é a febre, é a glória
Procure ser feliz, pobreza não é derrota
É o teste, é o teste, é a febre, é a glória
Enquanto deus deixar vou rimar até umas hora
More aonde for, viva o que viver
Seja um homem e mantenha sua postura

(procurar emprego à pé por não ter o dinheiro da condução é foda)

[Verso 2]
Vários vão pro saco, na vala não tem vaga
O criolo aqui é doido e não aceita mancada
O que penso, família, ainda nela acredito
Deus abençoe meus pais e fortifique meu espírito.
Pior que um trator, o Grajaú na missão
Varios manos representam, relâmpago e trovão
Sem oportunidades o negócio que mais cresce
É vender uma paradinha, ou então cantar um rap
Na correria a milhão no bolo eu também tô
Zona Sul nossa quebrada valoriza o rimador
Em dia de Cosme e Damião Jardim Lucélia se alegrou
Deus abençõe criança na rua, Dona Cida organizou
É simples, deus não paga pau pros lóki
O pó, as armas, é o demônio dando bote
Dá um prato de comida, descabelado é que ele sofre
Realmente compreendi, sobreviver é só pros fortes
E da morte não há como desviar
O tempo encurtou, então devo me expressar
Caneta e caderno, minhas armas descrevi
Arujá no gol quadrado, vai, escrever aquilo ali
Nas antiga sem dinheiro eu não podia consumir
Ir pra festa com os parceiros é calça jeans e mocassim

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

[Refrão]
É o teste, é o teste, é a febre, é a glória
Não se corromper pra nóis já é vitória
É o teste, é o teste, é a febre, é a glória
Procure ser feliz, pobreza não é derrota
É o teste, é o teste, é a febre, é a glória
Enquanto deus deixar vou rimar até umas hora
More aonde for, viva o que viver
Seja um homem e mantenha sua postura

[Verso 3]
Porque eu canto é com amor, essa porra de rap
Eu já vi a morte na minha frente, a morte não me esquece
O que me fez diferente foi aceitar meu talento
Rimadores com flow pra aliviar seu tormento
O que eu digo é de coração, amigo
Se eu tivesse que parar, já tinha parado, mas eu sigo
Porque a arte liberta, esse é o meu desejo
Talento deus deu, do metalúrgico ao cozinheiro
E à minha mãe, que cuida de mim independente da minha idade
E quem não tem mamãe valoriza e tem saudade
Eu respeito, ah, como eu respeito
Amor de mãe não se escreve, aí, não tem defeito
Seria tão bom se a mãe da gente não sofresse
Não ficasse doente e também não envelhecesse
É coisa ruim, olha, a gente até esquece
As mães que não compreendem os manos que cantam rap
É, tudo bem, eu quero paz pro mundo
Não a guerra, não a miséria, não a fome, não ao latifúndio
Ninguém é melhor que ninguém, as pessoas são diferentes
O que me faz feliz, te deixa com a cabeça quente
É o rap, que eu canto é por amor
Se eu tô vivo hoje é porque a missão não acabou

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

(Criolooo)

[Refrão]
É o teste, é o teste, é a febre, é a glória
Não se corromper pra nóis já é vitória
É o teste, é o teste, é a febre, é a glória
Procure ser feliz, pobreza não é derrota
É o teste, é o teste, é a febre, é a glória
Enquanto deus deixar vou rimar até umas hora
More aonde for, viva o que viver
Seja um homem e mantenha sua postura
Seja um homem e mantenha sua postura

Na faixa, *É o teste*, Criolo nos provoca algumas reflexões que apontam para temas sensíveis do cotidiano nas periferias, subvertendo a realidade de atrocidades que envolvem o "*sangue com o barro*", para também dar lugar a valorização de si, de sua comunidade e de sua família, denunciando o tráfico de drogas, a opressão e o descaso do Estado. Em meio a tudo isso, Criolo questiona a condição imposta ao homem preto, que tem que provar o tempo inteiro que apesar de tudo é “tranquilo”.

Na narrativa da canção, devemos destacar que o respeito aos princípios deve prevalecer a estética do status, pois Criolo defende que o verdadeiro *teste* daqueles que vivem seus sonhos a partir da periferia, é não se perder no caminho das próprias ambições, ou seja, enfrentar o *teste*, passar pela *febre* e conquistar a *glória* não se corrompendo a lógica da ascensão pelo consumo, que instiga a negação da própria origem. Dessa forma, Criolo súplica: “*More onde for, viva o que viver; Seja um homem e mantenha sua postura*”

Entre o final do refrão e o início da segunda parte da canção, podemos escutar a voz de Criolo que fala descontente: “*Procurar emprego à pé por não ter o dinheiro da condução é foda*”. Esse descontentamento guia a segunda parte da canção, que é composta por metáforas que dizem: “*Vários vão pro saco, na vala não tem vaga; O Criolo aqui é doido e não aceita mancada*”. Apesar deste cenário Criolo não deixa de citar algo que ainda lhe dá esperança em meio ao caos: *“O que penso, família, ainda nela*

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

acredito; Deus abençoe meus pais e fortifique meu espírito".

Na próxima estrofe, Criolo reconstrói um cenário com metáforas a partir de fenômenos da natureza. Neste sentido o Grajaú torna-se uma zona de guerra, onde "*vários manos representam, relâmpago e trovão*". O uso destas metáforas podem ser entendidos da seguinte forma, o clarão do relâmpago que precede o som do trovão, soa como o som dos fogos e foguetes disparados no morro durante as missões violentas da polícia.

É interessante notar a semelhança narrativa de alguns versos de o *É o teste*, com a história do curta-metragem, *Profissão MC*, estrelado por Criolo Doido no ano de 2009: "*Sem oportunidades o negócio que mais cresce, é vender uma paradinha, ou então cantar um rap*". Da mesma forma, em determinado momento da narrativa do curta o protagonista precisa escolher entre tentar ganhar dinheiro fácil com o tráfico, ou lutar pelo seu sonho de fazer rap, Criolo reflete sobre a situação dos moradores das periferias, que sem grandes oportunidades de emprego e salário justo, acabam ou seduzidos pelo tráfico, ou seduzidos pelo rap enquanto um refúgio desta condição.

Enquanto Criolo segue reconstruindo símbolos que marcam a cultura da Zona Sul de São Paulo, como as tradições do dia de Cosme e Damião que fazem a alegria das crianças no Jardim Lucélia, (bairro do Grajaú marcado pela escassez de recursos e saneamento básico), o rapper aponta para outras situações que envolvem o mesmo contexto: "*É simples, Deus não paga pau pros lóki; O pó, as armas, é o demônio dando bote*".

Criolo dedica os últimos versos da canção para homenagear as figuras maternas que compõem a vida das pessoas independente de qualquer situação: "*Seria tão bom se a mãe da gente não sofresse; Não ficasse doente e também não envelhecesse; É coisa ruim, olha, a gente até esquece; As mães que não compreendem os manos que cantam rap.*" Além disso, o rapper também faz reflexões sobre a dualidade do bem e do mal e o valor das pessoas, trazendo respostas que teriam como base a fé e esperança de que existe uma missão para tudo isso, ou seja, um sentido que ainda está em construção.

Em*, É o teste,* Criolo aponta que é preciso ter força para sobreviver a esta realidade, e no seu caso, foi através da arte, expressando a sua voz ativa do papel para os altos falantes, que ele pode aliviar a *dor* e o *tormento* daqueles que sentem o mesmo, afinal: *"a arte liberta e esse é meu desejo; talento Deus deu do metalúrgico ao cozinheiro*".

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Espiral de Ilusão[37]**:**

Capa do Álbum Espiral de Ilusão[38]

Ordem das Faixas:

1. Lá Vem Você
2. Dilúvio de Solidão
3. Menino Mimado
4. Nas Águas
5. Filha do Maneco
6. Espiral de Ilusão
7. Calçada
8. Boca Fofa
9. Hora da Decisão
10. Cria de Favela

[37] Link de acesso para o álbum completo: https://www.youtube.com/watch?v=e193_zPMWy4
[38] Link de acesso para da capa do álbum "Espiral de ilusão": Criolo cai no samba: Veja com exclusividade capa do novo disco do cantor - 24/04/2017 - UOL Entretenimento

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

A última obra de Criolo que analisaremos será o seu quarto álbum de estúdio, "*Espiral de Ilusão*", que foi lançado em abril de 2017, contando com as colaborações da dupla de produtores Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral. O álbum reúne dez sambas inéditos e foi eleito pela revista Rolling Stone Brasil como o melhor disco brasileiro de 2017. No disco, Criolo mergulha no samba da tradição paulistana, sem deixar de ser influenciado pela sua trajetória no rap.

A capa do álbum foi criada pelo artista gráfico Elifas Andreato, que já assinou trabalhos clássicos para Paulinho da Viola e Martinho da Vila. Elifas Andreato relata que Criolo chegou com uma pasta debaixo do braço que guardava um desenho redondo, sem imaginar que lá dentro estava a arte que viria ser a capa do álbum.

Antes de seu lançamento no ano de 2017, o álbum *Espiral de Ilusão* já havia sido um projeto que antecedeu o lançamento de *Nó na orelha* (2011), álbum que já teria um formato híbrido envolvendo o rap, a diversos outros gêneros musicais diaspóricos, como o samba. Em entrevista para o jornal O *Globo*, Criolo responde ao repórter Leonardo Lichote que o samba e rap cresceram como irmãos de uma mesma tradição: "*Falam do cotidiano de repressão de quem mora na favela. E têm esse tambor, a Mãe África. A pessoa ouve e quer dançar, chora, sente uma energia ancestral*", assim, Criolo argumenta que para ele, compor sambas é como viver a sensação de estar em uma batalha de rap.[39]

Feita essa contextualização, iniciaremos uma análise poética/musical da música, "*Menino Mimado[40]",* terceira faixa do álbum:

Menino Mimado[41]:

[Refrão]

Não, eu não aceito essa indisciplina
Acho que você não me entendeu
Meus meninos são o que você teceu
Em resistência ao mundo que Deus deu

[39] Link de acesso para a entrevista: https://oglobo.globo.com/cultura/musica/criolo-lanca-espiral-de-ilusao-disco-que-reune-dez-sambas-ineditos-21260845 , acesso em 15/11/2022.
[40] Link de acesso para faixa "Menino Mimado": https://www.youtube.com/watch?v=5l0-dXM4j-I
[41] A letra de Menino Mimado com as divisões de refrão; verso 1; refrão; gancho, foi retirada do Blog: https://genius.com/Criolo-menino-mimado-lyrics. O blog também apresenta algumas interpretações próprias dos versos da canção que foram realizadas por colaboradores.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

E eu não aceito, não
Não, eu não aceito essa disciplina
Acho que você não me entendeu
Meus meninos são o que você teceu
Ei, resistência ao mundo que Deus deu

[Verso 1]
Então pare de correr na esteira e correr na rua
Veja a beleza da vida no ventre da mulher
Pois quem não vive em verdade, meu bem, flutua
Nas ilusões da mente de um louco qualquer
E eu não aceito, não

[Refrão]
Não, eu não aceito essa disciplina
Acho que você não me entendeu
Meus meninos são o que você teceu
Em resistência ao mundo que Deus deu
[Gancho]
Eu não quero viver assim, mastigar desilusão
Este abismo social requer atenção
Foco, força e fé, já falou meu irmão
Meninos mimados não podem reger a nação
Eu não quero viver assim, mastigar desilusão
Este abismo social requer atenção
Foco, força e fé, já falou meu irmão
Meninos mimados não podem reger a nação

Na faixa *Menino Mimado*, Criolo denuncia questões da conjuntura política, a partir de um canto melódico de forte teor crítico. Dessa forma, ele defende que os *seus* meninos são fruto de uma sociedade que tira direitos ao mesmo passo que cobra deveres e tece punições de forma desigual, e isso não deve ser aceito e tão pouco normalizado.

Para tanto, Criolo canta: "*Então pare de correr na esteira e vá correr na rua; Veja a beleza da vida no ventre da mulher*", a dualidade entre o avanço tecnológico e

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

crise nas relações sociais são colocados em questionamento, “*pois quem não vive em verdade, meu bem, flutua”,* correndo o risco de se perder nas ilusões de um líder guiado pelos próprios interesses e delírios.

A canção é clara ao denunciar as desigualdades desse *abismo social* que difere a realidade dos jovens das periferias e a dos meninos mimados que não aceitam ser contrariados pela verdade nua da miséria. Em tom esperançoso Criolo cita o bordão: “*Foco, força e fé*”, popularizado pelo rapper *Projota*, para dar sua mensagem final: “*Meninos mimados não podem reger a nação*”.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

3 Considerações finais

Nesta pesquisa discutimos alguns aspectos dos diversos tipos de manifestações da diáspora africana na obra de Criolo. Além disso, também exploramos como as questões de Identidade, do tráfico de drogas e da conjuntura política e social, podem ser interpretadas a partir de uma análise poético-musical das canções do rapper.

Dessa forma, podemos observar que as composições/canções criadas por Criolo ao longo das últimas décadas (2006-2017), levaram adiante um movimento que antecede a vida e a obra do próprio artista, visto que, a partir de Criolo, o rap nacional ganhou uma nova “roupagem”, ainda que tenha mantido os mesmos princípios.

As mensagens e reflexões rimadas em seus versos abordam temas centrais da experiência cotidiana das diversas camadas da população brasileira, que muitas vezes se encontram à margem da sociabilidade. Tendo dito isso, podemos considerar que apesar de toda a complexidade da obra de Criolo, a força e relevância de seus versos e atitudes são capazes de atingir um público de pessoas que sentem na prática os impactos positivos e negativos de suas mensagens.

Neste sentido, concordamos com Paul Gilroy (2001) ao defender que o exame da música no mundo do Atlântico negro nos leva a observação da autocompreensão da realidade articulada pelos músicos que as produzem. O uso simbólico os faz reproduzir uma cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. Portanto, o compartilhamento das formas culturais negras pós-escravidão, abordados por meio de questões que envolvem a análise da música negra e as relações sociais que a sustentam nos possibilita uma visão ampla das diversas camadas histórico-culturais que formam a estrutura na qual, homens negros e mulheres negras se encontram posicionados. Ou seja, refletir sobre o papel da música (uma forma não figurativa e não conceitual) nos leva a aspectos que envolvem a *subjetividade corporificada* que nos situam em relação aos componentes estéticos distintos da comunicação negra.

Dessa forma, consideramos que o livro *História & Música: história cultural da música popular* (2002), de Marcos Napolitano, foi fundamental para darmos início à análise poética/musical da obra de Criolo, devido ao trabalho do historiador que sintetiza questões metodológicas e temáticas que nos deram base para um estudo musical de caráter historiográfico. A partir disso, podemos constatar que a diáspora africana se manifesta de várias maneiras na música negra, seja na estética do conteúdo das letras,

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

seja pelos ritmos adotados nas canções e na sonoridade dos instrumentos, que formam uma musicalidade responsável por constituir e definir múltiplos estilos musicais. Portanto, considerando as reflexões acerca das manifestações da diáspora africana, podemos concluir que a música negra foi e é fundamental para o resgate da autonomia negada nos momentos de terror racial, além de gerar a possibilidade para reconstrução de histórias que denunciam a negação da liberdade.

Por essa razão, examinar o lugar da música no Atlântico negro significa observar a autocompreensão dos músicos que as tem produzido e feito de seus usos simbólicos a reprodução de uma cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e fundamental. Além disso, o que podemos concluir em relação ao Movimento hip-hop, é que sua agência na construção da identidade política e ideológica contribuiu historicamente para a luta contra o racismo e para a comunicação da juventude negra, visto que, ele é capaz de elevar a conscientização e amadurecendo de intelectuais orgânicos devido ao fato de ser um movimento formado para resolver problemas e carências da população da periferia.

Por fim, a partir desta pesquisa pretendemos construir uma ponte de diálogo entre autores que se debruçaram sobre temática da música negra e sua relação com a diáspora africana, com foco sobretudo no rap, mas também no samba e em outras variações rítmicas, presentes na obra de Criolo (2011 - 2017), com o objetivo de encontrar respostas para os nossos questionamentos. Com isto, esperamos contribuir com o desenvolvimento da historiografia acerca de temas que envolvem a vida cotidiana, através da arte produzida por aqueles que vivem na prática as consequências de processos históricos traumáticos, como a escravidão moderna e a segregação racial, o que os torna verdadeiros intelectuais orgânicos.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

Notas:

1. A letra de Bogotá com as divisões de introdução; refrão; verso 1; ponte; refrão e verso 2, foi retirada do Blog: https://genius.com/Criolo-bogota-lyrics. O blog também apresenta algumas interpretações próprias dos versos da canção que foram realizadas por colaboradores.

2. O uso da palavra "**Muambar**", presente no refrão da canção, é uma derivação do termo "**Muamba**" que possui origem do idioma quimbundo, uma língua africana falada no noroeste da Angola. Já no Brasil, a palavra Muamba é utilizada como uma gíria que se refere a itens contrabandeados.

3. **Pasárgada** significa uma espécie de **refúgio**, um local maravilhoso onde só existiria espaço para os prazeres da vida. O termo utilizado na canção foi inspirado no poema "Vou-me *embora pra Pasárgada"*, publicado no livro "*Libertinagem*, 1930", escrito por **Manuel Bandeira** (1886-1968), renomado poeta modernista brasileiro. O poema apresenta uma **cidade idealizada** aos moldes do eu-lírico que deseja encontrar soluções para todos os seus problemas, saciando os seus mais puros desejos, escapar da realidade para encontrar a liberdade.

4. Link para o filme, "**Profissão MC**", na integra: https://www.youtube.com/watch?v=-EBa9TNOlJI

5. **Bad trip** é o termo utilizado para representar as sensações fisiológicas e psicológicas desagradáveis provocadas pelo uso de drogas psicoativas, neste sentido, bad-trip pode ser traduzido simplesmente pelo termo "viagem ruim".

6. Segundo Ricardo Teperman (2015), em um primeiro momento a expressão etimológica do termo hip-hop estava ligada diretamente ao movimento dos quadris, à dança e à festa. Teria sido com o passar dos anos que o termo iria ganhando novos sentidos e significados, até que sua expressão estivesse ligada a um movimento cultural organizado e politizado.

7. Link de acesso para a matéria da The New Yorker: https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-photographer-who-captured-the-birth-of-hip-hop

8. Suas fotos da época estão reunidas no volume "Born in the Bronx". O livro foi originalmente publicado em 2007, por Rizzoli; uma nova edição, editada pelo historiador Johan Kugelberg, foi publicada pela 1XRUN no ano de 2021.

9. Este elemento busca conhecer as raízes históricas, sociais, políticas e econômicas que proporcionaram o pano de fundo que compõe a formação do Hip-Hop ao longo do tempo. (Bozza, Rechia e Girardi, 2020)

10. O termo "gangue", usado pelos jovens, era uma maneira provocadora de se apropriar de um vocábulo que designava uma associação de pessoas e não implicava na realização de baderna, crimes ou provocações

11. Link para o vídeo do show "*Criolo Doido Live in SP"* completo na integra: https://www.youtube.com/watch?v=-xx7Vy1ZmTY

12. Link para o vídeo da canção, **Cálice**, interpretada ao vivo por Chico Buarque e Gilberto Gil no festival de música Phono 73: https://www.youtube.com/watch?v=ZiT_YHvUThw. Através do vídeo podemos observar o registro da censura que ocorreu ao longo da performance de Chico e Gil durante a apresentação.

13. Link para o vídeo de Criolo interpretando a música **Cálice** no ano de 2010: (97) Criolo Doido - Cálice - YouTube

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

14. Link para a canção, **Cálice**, lançada em 1978: https://www.youtube.com/watch?v=9y2xB90A0CY. Censurada pela ditadura militar, a canção foi liberada cinco anos depois e apareceu pela primeira vez no álbum Chico Buarque (1978), trazendo Milton Nascimento nos versos de Gil.

15. Link de acesso para o álbum completo: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_ldAdGvFFHJMJ_g_68hkD3NR5GLR078k4Q

16. Link de acesso para foto da capa do álbum: Dez álbuns fundamentais dos anos 2010: 2 – Nó na orelha (Criolo, 2011) | Blog do Mauro Ferreira | G1 (globo.com)

17. Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa429387/criolo

18. Link de acesso para faixa “Sucrilhos”: https://www.youtube.com/watch?v=EObuy3kTA5w

19. A letra de Sucrilhos com as divisões de verso 1; refrão e verso 2 e outro, foi retirada do Blog: https://genius.com/Criolo-sucrilhos-lyrics. O blog também apresenta algumas interpretações próprias dos versos da canção que foram realizadas por colaboradores.

20. O verso faz referência a frase “A religião é o ópio do povo”, uma variação de um argumento utilizado por Marx na obra “Introdução à Crítica da Filosofia de Hegel” publicada em 1844.

21. Link de acesso para o álbum completo: https://www.youtube.com/watch?v=HncAs9LeyIQ

22. Link de acesso para foto da capa do Álbum: Spotify – Convoque Seu Buda

23. Pode ser comparado a um saiote. O sarongue geralmente é usado pelos malaios, grupo étnico austronésio da Península Malaia.

24. Fonte: https://minuncioso.wordpress.com/2019/06/10/analise-semiotica-album-convoque-seu-buda/

25. Link de acesso para faixa “Esquiva da Esgrima”: https://www.youtube.com/watch?v=-1cl4nYlQqs

26. A letra de Esquiva da Esgrima com as divisões de verso 1; refrão; verso 2; refrão, foi retirada do Blog: https://genius.com/Criolo-esquiva-da-esgrima-lyrics. O blog também apresenta algumas interpretações próprias dos versos da canção que foram realizadas por colaboradores.

27. Termo usado para classificar um sujeito que fala o que pensa antes de saber do que se trata, e que por isso, não deve ser levado a sério.

28. O termo “Mula” pode ser submetido àquele sujeito que, em busca de uma rápida ascensão econômica, acabam se submetendo ao transporte de drogas e se envolvendo com o tráfico. Este sentido também se encaixa na lógica “do Curuzu ao Grajau”, quando levamos em consideração a circulação do tráfico que envolve pessoas em todas as regiões do país.

29. Cícero Romão Batista foi um sacerdote católico brasileiro. Na devoção popular é conhecido como Padim Ciço. O Padre Cícero obteve uma grande influência sobre a vida política e religiosa da população do Ceará e em todo o Nordeste devido ao seu compromisso social.

30. Durante os protestos de 2013 surgiu a ideia de que o vinagre poderia ser capaz de neutralizar os efeitos do gás lacrimogêneo.

31. Link de acesso para o álbum completo: https://www.youtube.com/watch?v=nvJQZyBBUMw

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

32. Link de acesso para foto da capa do álbum Ainda Há Tempo: Criolo lança nova versão de ‘Ainda há Tempo’; ouça o disco - notícias em Música (globo.com)

33. Link de acesso: https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/03/29/criolo-relanca-disco-ainda-ha-tempo-e-faz-turne-na-inglaterra-228576.php

34. Link de acesso: https://revistatrip.uol.com.br/trip/criolo-fala-sobre-relancamento-de-ainda-ha-tempo-dez-anos-depois

35. Link de acesso para faixa “É o teste”: https://www.youtube.com/watch?v=_wChOqWJoY0

36. A letra de É o Teste com as divisões de verso 1; refrão; verso 2; refrão; verso três; refrão, foi retirada do Blog: https://genius.com/Criolo-e-o-teste-lyrics. O blog também apresenta algumas interpretações próprias dos versos da canção que foram realizadas por colaboradores.

37. Link de acesso para o álbum completo: https://www.youtube.com/watch?v=e193_zPMWy4

38. Link de acesso para da capa do álbum “Espiral de ilusão”: Criolo cai no samba: Veja com exclusividade capa do novo disco do cantor - 24/04/2017 - UOL Entretenimento

39. Link de acesso para a entrevista: https://oglobo.globo.com/cultura/musica/criolo-lanca-espiral-de-ilusao-disco-que-reune-dez-sambas-ineditos-21260845

40. Link de acesso para faixa “Menino Mimado”: https://www.youtube.com/watch?v=5l0-dXM4j-I

41. A letra de Menino Mimado com as divisões de refrão; verso 1; refrão; gancho, foi retirada do Blog: https://genius.com/Criolo-menino-mimado-lyrics. O blog também apresenta algumas interpretações próprias dos versos da canção que foram realizadas por colaboradores.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Lucas Toledo de. A “destruição construtiva” na poética de Criolo. **Itinerários**, Araraquara, n. 46, 2018.

BASTOS, Pablo Nabarrete**.** Contribuições históricas do Movimento Hip Hop para a luta contra o racismo e para a comunicação da juventude negra e periférica. São Paulo: **Revista de Comunicação Dialógica**, n.3, 2020.

BOYS n the Hood. John Singleton. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1991. 1 DVD (112 min).

BOZZA, Patricia; RECHIA, Simone; GIRARDI, Vania Lucia. Hip hop: juventude e identidade cultural. Revista Científica Interdisciplinar **Interlogos**, vol. 7, no.1, Paraná, 2020.

CRIOLO. **Ainda Há Tempo**. São Paulo: Oloko Records: 2016. 1 disco compacto (28min): digital, estéreo.

CRIOLO. **Bogotá**. São Paulo: Oloko Records: 2011. (4:41 min): digital, estéreo.

CRIOLO. **Convoque Seu Buda**. São Paulo: Oloko Records: 2014. 1 disco compacto (40min): digital, estéreo.

CRIOLO. **É o Teste**. São Paulo: Oloko Records: 2016. (4:42 min): digital, estéreo.

CRIOLO. **Espiral de Ilusão**. São Paulo: Oloko Records: 2017. 1 disco compacto (32min): digital, estéreo.

CRIOLO. **Esquiva da Esgrima**. São Paulo: Oloko Records: 2014. (4:30 min): digital, estéreo.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

CRIOLO. **Menino Mimado**. São Paulo: Oloko Records: 2017. (3:48 min): digital, estéreo.

CRIOLO. **Nó na Orelha**. São Paulo: Oloko Records: 2011. 1 disco compacto (38 min): digital, estéreo.

CRIOLO. **Sucrilhos**. São Paulo: Oloko Records: 2011. (4:01 min): digital, estéreo.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

LANGA, Ercílio Neves Brandão. **Diáspora africana no Ceará no século XXI**: ressignificações identitárias de estudantes e imigrantes. Tese de Doutorado. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2016.

MARTINS, Rosana. **Hip hop, arte e cultura política: expressões culturais e representações da diáspora africana**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

MOREIRA, Tatiana Aparecida. Cultura: entre a arena de luta e o movimento Hip Hop. Revista **Famecos**, Porto Alegre, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Autêntica, Belo Horizonte, 2002.

PESSOA, Mariana. **A poética nas canções de Criolo: rap e vivências**. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017

PROFISSÃO MC. Alessandro Buzo; Toni Nogueira. Brasil: Firma Produções, 2009. 1 DVD (52 min) Min).

SANTOS, Eufrázia Cristina Menezes. Paul Gilroy. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla*

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44

consciência. Resenha. **Revista de Antropologia**, 45 (1). São Paulo: USP, 2002.

SANTOS, João Vitor Marcondes dos. CD **Convoque Seu Buda do rapper Criolo: A exposição de normas e valores sociais, consumismo e cultura periférica**. Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, 2017.

SILVA, Pamela Lacorte da. **Diáspora africana no Brasil: a música negra como fruto de identidade**. São Bernardo do Campo: Ciências e Humanidades, 2018.

SILVA. José Carlos Gomes da. Juventude, cultura e política: repensando os estudos culturais, revisitando o hip-hop. **Projeto História**, São Paulo, v. 56, 2016.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som:** As transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claroenigma/Companhia das Letras, 2015.

Créditos das Imagens

I. JR. Joe Conzo. Mean Machine na festa do bloco da Third Avenue Hub. 1981.

II. JR. Joe Conzo. Kay Gee, dos Cold Crush Brothers, jogando cartazes do grupo no Harlem World. 1981.

III. JR. Joe Conzo. DJ Tony Tone na South Bronx High School. 1980.

IV. JR. Joe Conzo. The Cold Crush Brothers no Dixie Club, durante as filmagens do filme "Wild Style". 1981.

Fonte: https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-photographer-who-captured-the-birth-of-hip-hop, acesso em 18/11/2022.

Versão Final Homologada
28/02/2023 11:44