

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS-INGLÊS

MARIANA PESSOA

A POÉTICA NAS CANÇÕES DE CRIOLO: RAP E VIVÊNCIAS

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO

2017

MARIANA PESSOA

A POÉTICA NAS CANÇÕES DE CRIOLO: RAP E VIVÊNCIAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para a obtenção do Diploma de Graduação em Licenciatura em Letras Português e Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientador: Dr. Marcos Hidemi de Lima

PATO BRANCO

2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meus pais que sempre me deram todo amor e apoio me incentivando a estudar e alcançar meus objetivos.

Agradeço também ao professor Marcos Hidemi, que me orientou para que esse trabalho fosse desenvolvido.

"A arte não é o espelho do real, mas uma das suas múltiplas dimensões, pela qual a ação humana pode se expressar com toda a sua força" (DUARTE, A arte na (da) Periferia: Sobre... Vivências).

RESUMO

PESSOA, Mariana. **A poética nas canções de Criolo: rap e vivências**. 2017. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Departamento de Licenciatura em Letras Português – Inglês, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco. 2017.

Este trabalho propõe-se a analisar as letras das canções “Sucrilhos” e “Duas de Cinco”, do rapper paulistano Criolo, verificando os recursos poéticos e estéticos presentes nas canções, além dos posicionamentos ideológicos e históricos, o discurso engajado e o empoderamento negro e periférico que permeiam as construções de sentido dessas produções musicais. Para tal proposta de análise são empregadas algumas teorizações que aproximam música e poesia, efetuadas por Glauco Mattoso (1981), Italo Moriconi (2002), Enzo Minarelli (2010). Em questões acerca da historicidade do movimento cultural do Hip Hop, relações e conflitos com a indústria cultural e o fazer musical do rap, são utilizadas, principalmente, as considerações de José Gomes da Silva (1998; 1999), Ricardo Teperman (2015), Roberto Camargos (2015), além do apoio de documentos em vídeo sobre a vida e obra do rapper Criolo. Esse estudo exalta a complexidade das músicas de rap, que ainda são estigmatizadas, mostrando os valores estéticos que permeiam as produções aliados à história em que se desenvolveu o fazer musical do gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Rap; Hip Hop; Criolo; Música.

ABSTRACT

PESSOA, Mariana. **The poetic in Criolo's songs: rap and experiences.** 2017. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Departamento de Licenciatura em Letras Português – Inglês, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco. 2017

This work aims to analyze the lyrics of the songs "Sucrilhos" and "Duas de Cinco", by the rapper Criolo, from São Paulo, verifying the poetic and aesthetic resources contained in the songs, as well as ideological and historical positions, engaged discourse and black empowerment and peripheral that permeate the constructions of meaning of these musical productions. For this proposal of analysis were adopted some theorizations that approach music and poetry, made by Glauco Mattoso (1981), Italo Moriconi (2002) and Enzo Minarelli (2010). In questions that surround the historicity of the Hip Hop cultural movement, relations and conflicts with the cultural industry and the musical making of rap, considerations of José Gomes da Silva (1998, 1999), Ricardo Teperman (2015) Roberto Camargos (2015) were used. Besides the support of video documents about the life and work of rapper Criolo. This study exalts the complexity of the rap songs, which are still stigmatized, showing the aesthetic values that permeate the productions allied to the history in which the musical making of the genre was developed.

KEYWORDS: Rap; Hip hop; Criolo; Music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 O RAP E SUAS ORIGENS	11
1.1 O RAP VERSUS A INDÚSTRIA MUSICAL.....	20
2 VIDA E OBRA DO RAPPER CRIOLO	23
2.1 CRIOLO E AS RELAÇÕES COM O MERCADO MUSICAL.....	28
3 A POÉTICA MUSICAL	32
3.1 ANÁLISE DE “SUCRILHOS”	36
3.2 ANÁLISE DE “DUAS DE CINCO”	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS	51

INTRODUÇÃO

Atualmente o Hip Hop, com sua vertente musical o rap, representa na América um dos gêneros musicais que mais crescem na indústria musical. Essa ascensão aconteceu depois de quase 40 anos do nascimento da cultura de rua. A consolidação do movimento é fruto de grupos postos à margem social que criaram uma nova forma de fazer arte nos anos 1970.

Nos dias de hoje, o gênero envolve a indústria musical, representado pelo rap; a arte de rua, com o grafite; e a dança, com o break. Essas são as três vertentes artísticas que inicialmente contribuíram para consolidar o Hip Hop. E hoje essa cultura constitui um mercado internacional que excede essa tríade, para englobar também tendências da moda, estilos de cabelo, ideologias, posicionamentos políticos, entre outros.

Recentemente, o jornal brasileiro *Folha de São Paulo* publicou a matéria de Amanda Nogueira, intitulada “Hip-hop destrona rock e se torna gênero mais consumido nos EUA” (2017), mostrando que o rap é o gênero musical favorito entre o povo estadunidense. Segundo a jornalista, “O hip hop passou a ser o gênero mais consumido pela primeira vez na história [...] [representando] mais de 30% do consumo musical” (NOGUEIRA, 2017), acentuando sua relevância como música e influência musical.

Esse cultural surgiu historicamente nos Estados Unidos em 1980, contudo, já nos anos 1970, como explana José Gomes da Silva (1998), algumas de suas características começaram a se formar despreziosamente nos guetos do *Bronx*, bairro nova-iorquino. Suas produções foram inicialmente, e são de certo modo até hoje, marcadas por temáticas que abordam questões relacionadas a exclusões e preconceitos, por ser uma cultura produzida por negros e pobres deixados às margens pelo sistema social, que encontraram nas artes uma forma de manifesto político e social, além de fruição artística.

Atualmente, fala-se no Hip Hop como estilo um musical e o rap como outra manifestação, mas ambos são parte de um mesmo movimento, sendo o rap a reverberação musical. Mas adotou-se, em parte por causa da industrialização musical, o termo Hip Hop para produções que se utilizam de características do rap, embora englobando outros elementos, compondo a vertente mais comercial do gênero, discutidos ao longo deste trabalho.

Atrelado ao momento de expansão que o rap vive, a produção no contexto brasileiro também é expressiva. O gênero se difundiu para além das fronteiras das periferias, e se disseminou por todas as camadas sociais, com várias ramificações do seu fazer musical, também sofrendo forte interferência da indústria mercadológica musical, como é abordado por Roberto Camargos (2015).

Para a realização deste trabalho, serão analisadas as canções “Sucrilhos” (Nó na Orelha, 2011) e “Duas de Cinco” (Convoque seu Buda, 2014) do rapper paulistano Criolo por desenvolverem em ambas as letras, temáticas relacionadas à mídia, consumo de drogas, e a realidade das periferias.

O cantor é atualmente uma das personalidades de grande visibilidade no cenário do rap nacional. O rapper é oriundo da periferia do Grajaú, em São Paulo, onde começou sua carreira de cantor, porém alcançou fama apenas após 20 anos de trabalho com o rap nacional.

Suas produções musicais fazem frequentes referências locais, a ídolos do rap, abordam questões sociais em voga, privilegiando o discurso engajado nas canções, empregando o empoderamento periférico e negro. Tais elementos caracterizam o rap desde suas primeiras constituições musicais, como serão apontados ao decorrer do texto, considerando também as escolhas poéticas que permeiam essas produções que proporcionam ao ouvinte um maior deleite harmônico para a performance oral, como a níveis de significância.

Esses fatores aliados às composições das letras das canções serão considerados para esta pesquisa. Além disso, também compõem este trabalho estudos que aproximam literatura e canção, especialmente com vínculos poéticos. Entre os estudiosos do assunto, Italo Moriconi (2002), por exemplo, expõe que considerar a música como uma forma de literatura é um ganho literário, uma vez que as canções também dispõem de diversos recursos ao nível de análises literárias, questões abordadas no terceiro capítulo.

Outro pesquisador sobre questões relativas à poesia e oralidade é Enzo Minarelli (2010), que confere à performance oral parte essencial para que a poesia se concretize pela experimentação textual. Dentro dessa perspectiva, Luiz Tatit (2002, p. 9) corrobora com a ideia de que “[...] cantar é uma gestualidade oral, [...] articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entonação coloquial”.

Ademais, a análise das canções propostas apresentam discussões sobre problemas sociais vividos por camadas menos privilegiadas socialmente. Ambas as letras escolhidas para este trabalho oferecem suficientes subsídios para uma análise acurada do fosso da diferença socioeconômica e cultural da realidade brasileira, dando visibilidade a espaços desvalorizados e invisibilizados, trazendo suas próprias vivências às músicas de maneira empoderada e crítica.

Assim, as perguntas que norteiam esta pesquisa são as seguintes: Como os recursos poéticos e estéticos contidos nas letras das canções “Duas de Cinco” e “Sucrilhos” contribuem para a significação das letras? Quais são os aspectos sociais que são abordados nas letras, e suas relações com a historicidade do movimento do Hip Hop?

Tomando como base tais indagações, esta pesquisa está dividida em três capítulos. O primeiro traz algumas considerações acerca da desenvoltura do movimento cultural do Hip Hop nos Estados Unidos e no Brasil e emprega as discussões e teorizações de Roberto Camargos (2015), Ricardo Teperman (2015), José Gomes da Silva (1998; 1999). O segundo capítulo consiste na biografia do rapper Criolo, assim como suas relações com a indústria musical. As fontes são principalmente entrevistas em vídeo que o rapper concedeu e matérias de revistas. A terceira parte consiste nas teorias de aproximação entre literatura e música, principalmente com as teorizações propostas por Enzo Minarelli (2010), Glauco Mattoso (1981), Italo Moriconi (2002), seguido da análise das letras das duas canções.

Esta pesquisa procura dar visibilidade às produções do rap brasileiro, uma vez que, mesmo sendo um estilo musical popular no país, ainda é um gênero estigmatizado, pois está longe de aferir pleno prestígio social, principalmente entre as classes burguesas. Além disso, grande parte das pesquisas que circundam as produções estão atreladas a cunhos antropológicos e sociológicos, sendo poucos os estudos dedicados às letras de rap e sua análise como canção.

1 O RAP E SUAS ORIGENS

O rap é um gênero musical pertencente ao movimento cultural do Hip Hop, que é composto por uma tríade: a dança intitulada break, o grafite como o movimento artístico visual, e o rap representando a expressão musical, sendo a reverberação mais conhecida e com maior representatividade do movimento. A nomenclatura rap trata de uma sigla para a junção das palavras *rythm and poetry*, ritmo e poesia, e a sigla em si já defende a ideia de que música é poesia, opondo-se a críticas conservadoras que a enquadram apenas em textos literários canônicos, mas aqui se pensa que “[...] a poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura” (PIGNATARI, 1981, p. 3).

O movimento que daria origem a cultura Hip Hop, e a segmentação aqui estudada, o rap, se consolidou Estados Unidos na segunda metade dos anos 1980, em Nova Iorque no bairro do *Bronx*, considerado na época o bairro mais pobre e violento da cidade, composto em sua maior parte por povos afro-americanos em um país ainda marcado por conflitos raciais da década de 1960.

Dessa forma, alguns estudiosos como Geni Duarte (1999), Silva (1998) e Teperman (2015) afirmam que uma das ancestralidades do rap tem origem diretamente africana ligada aos povos *griots*, uma casta de músicos, que eram responsáveis pela “[...] difusão de narrativas orais pelas quais propagam e perpetuam as histórias e tradições de grupos e pessoas de regiões específicas da África” (CAMARGOS, 2015, p. 33), sendo mais comum no nordeste africano. Percebe-se que até os dias atuais os fatores narrativos e de oralidade prevalecem nas canções e caracterizam o gênero.

É importante ressaltar já em 1970 algumas práticas culturais começaram a serem desenvolvidas, que despontaria no movimento do Hip Hop em 1980. A efervescência cultural agrupada no *Bronx* despontou em uma nova forma de fazer arte, englobando os costumes culturais em um bairro pobre e violento longe da aspiração cultural nova-iorquina, reelaborando as práticas culturais que lhes eram “[...] características e produziram via arte a interpretação das novas condições socioeconômicas postas pela vida urbana” (SILVA, 1999, p. 27).

A sociedade estadunidense encontrava-se em um período de pós-industrialização que, conseqüentemente, ocasionou a redução de empregos em todo o país. Os novos empregos ofertados careciam de mão de obra especializada, o que

gerou o desemprego, afetando principalmente as parcelas populacionais mais jovens, que não tinham oportunidades de se qualificar por não possuírem condições financeiras para estudar. Tudo isso aliado à redução de fundos destinados à área social do país, cujas “[...] consequências negativas se fizeram sentir no cotidiano através do fortalecimento das gangues, da violência urbana e do tráfico de drogas” (SILVA, 1998, p. 35).

Em meio ao caos social em que viviam cotidianamente, os jovens encontraram no plano cultural uma saída alternativa positiva para os problemas que os circundavam e numa autoafirmação identitária eles “[...] reformularam suas identidades culturais e suas expressões em um espaço urbano hostil, tecnologicamente sofisticado e multiétnico” (SILVA *apud* ROSE, 1998, p. 36). Essas manifestações aconteciam em ambientes públicos, como ruas e praças do *Bronx*, nas quais jovens “[...] se apropriavam de elementos da indústria cultural, de objetos descartados como obsoletos no mundo do progresso da mercadoria e criaram uma prática cultural nova” (CAMARGOS, 2015, p. 34).

Esses encontros de rua despojados eram comandados inicialmente pelos *disc jockeys* (DJs), que se dedicavam a discotecar e mixar as músicas e também “[...] usavam um microfone para ‘falar’ com o público, não só entre as músicas, mas também durante a música, como mestres de cerimônia” (TEPERMAN, 2015, p. 17), titulação que dá origem à sigla MC, utilizada até hoje por alguns rappers e também no movimento do funk. Para despertar a atenção do público, esses MCs faziam jogos rítmicos improvisados com as palavras utilizando-se de gírias locais e jargões cômicos.

Com o avanço tecnológico dos aparatos sonoros, os DJs passaram a dedicar-se exclusivamente aos *beats* e a mixagem das músicas. Dessa forma as “[...] rupturas diferenciadas no ritmo musical puderam ser incorporadas e o DJ passou a ter papel central na organização da base musical sob a qual se assentaria a poética do rap” (SILVA, 1998, p. 41), assim o papel de MC foi passado para outros sujeitos que se distinguiam dos DJs.

Num primeiro momento, o papel dos MCs eram animar as festas criando versos ritmados improvisados com as músicas dos DJs. Nas festas era comum que eles lançassem “[...] provocações a outros participantes, estimulando outra pessoa a pedir o microfone para responder” (TEPERMAN, 2015, p. 21), criando assim duelos de rimas, hoje conhecido como *freestyle*. Pensando nesse jogo, alguns MCs

começaram a apresentar alguns versos previamente pensados, momento em que começaram a surgir os primeiros esboços de canções do rap. Essa sofisticação das letras permite a seguinte reflexão:

A performance ao vivo é insubstituível. Isso não impede, entretanto, que o polipoeta conheça previamente cada linha e signo da evolução do poema, visto que tem trabalhado cena a cena, quadro a quadro o poema pessoalmente (MINARELI, 2010, p. 22).

O primeiro disco de rap estadunidense foi lançado em 1979, intitulado *Rapper's Delight*, e marcou o gênero musical no país, vendendo mais de dois milhões de cópias, o que possibilitou uma primeira difusão do gênero para além das fronteiras das periferias. Vale ressaltar que se tratava da primeira produção, e o rap ainda estava em desenvolvimento, as letras ainda não contavam com as temáticas sociais que depois vieram a compor uma das características do gênero.

O Hip Hop chegou ao Brasil logo depois de sua formação inicial nos Estados Unidos. Trazido em 1976 por Nelson Triunfo, dançarino e ativista social brasileiro, que havia tomado “[...] contato com o *soul* e o *funk*, formando um grupo de dançarinos, o Funk e Cia” (GUIMARÃES, 1999, p.39), que logo incorporou em suas práticas o break, e iniciaram suas apresentações feitas informalmente nas ruas de São Paulo.

Dessa forma, a disseminação do rap, ocorreu principalmente em São Paulo onde as manifestações do movimento Hip Hop foram mais expressivas. O desenvolvimento do gênero seguiu as mesmas linhas estadunidense, popularizando-se primeiramente a partir do break, festas de rua e bailes *black*, limitando-se as periferias e zonas desprivilegiadas, povoadas principalmente por negros.

Os grupos de dançarinos de break que se apresentavam nas ruas e na Estação São Bento do Metrô, quando não eram impedidos pelas forças policiais, no início dos anos 1980, período da ditadura militar, contribuíram imensamente para fomentar o movimento Hip Hop paulistano, que, apesar de constituírem grupos informais nas ruas da cidade, atraíam a atenção para a nova arte que começava a criar raízes e a conquistar seguidores.

No Brasil, no início dos anos 1980, as músicas de rap estadunidense que já possuíam tal nomenclatura atribuída do gênero, “foram apelidadas de “tagarela”” (TEPERMAN, 2015, p.63), por suas características peculiares do canto falado.

Contudo, apenas na metade do mesmo decênio é que a palavra ‘rap’ passou a ser adotada para as práticas musicais brasileiras:

Na virada dos anos 1970 para os 80, a palavra ‘rap’ era pouco usada e pouco conhecida. O estilo musical [...] se confundia com outros gêneros de música dançante como disco e soul, e servia sobretudo de trilha sonora para os bailes black e para o break (TEPERMAN, 2015, p. 10).

Esses processos iniciais da movimentação cultural foram o estopim para fomentar a primeira geração do rap paulistano que surgiria no final de 1980, como Thaíde e MC Jack. Porém os MCs se distanciaram da Estação de São Bento por uma questão de inadequação do local para as práticas das cantorias, deslocando-se para os Clubes de Rap, situados nas periferias paulistanas, sendo a “equipe pioneira na organização dos bailes blacks [...] esse espaço [...] tornou-se importante para que os grupos pudessem divulgar seus trabalhos e vivenciar uma experiência de palco” (SILVA, 1998, p. 62).

Com o fim da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) e da repressão policial que o Hip Hop enfrentava nas ruas, as manifestações artísticas passaram a fomentar diversos movimentos dentro das periferias. Exemplo disso foram as posses, que se constituíam como organizações autônomas lideradas por jovens das periferias para “[...] reinterpretar a experiência [artística e política] juvenil nas ruas de forma consciente” (SILVA, 1999, p. 27). Esses grupos difundiam a cultura Hip Hop através do grafite, da dança e pelo rap, cativando cada vez mais adeptos ao movimento, que começava a eclodir pelo país.

Paralelo à expansão do rap no país, havia também o período político de redemocratização no início da década de 1990 extremamente conturbado, especialmente nas camadas periféricas que acabavam por visualizar cotidianamente os “[...] sucessivos episódios de violência policial, que assustavam tanto quanto ou mais que os outros índices de violência urbana” (TEPERMAN, 2015, p.66). Esses eventos contribuíam como narrativas para as canções de rap, assim como para a segregação social que se acentuou.

Em meio a esse cenário nacional violento, as primeiras produções do rap nacional surgiram. A primeira gravação de rap paulistano foi registrada em 1987, em fita de rolo, na coletânea *Remixou? Dançou!*. E foi também “[...] o ponto de partida para que a produção musical ganhasse a indústria fonográfica” (SILVA, 1998, p.6). Em 1991 foi criada a revista *Pode Crê*, “tida como o primeiro veículo segmentado

para jovens negros” (TEPERMAN, 2015, p. 42) que inspirou outras revistas a evidenciar os trabalhos dos rappers, e outras produções culturais periféricas. “A partir das primeiras gravações, começou a se consolidar uma poética rap uma novidade estética que [...] estruturou a criação musical [...] e orientou produções e comportamentos” (CAMARGOS, 2015, p. 36).

Em 1998 foi lançado o primeiro disco de rap que ganhou expressão nacional intitulado *Hip Hop cultura de rua*, com um compilado de músicas de diversos grupos de rappers contribuindo também como forte “[...] referência para grande parte da produção posterior no gênero” (TEPERMAN, 2015, p. 37). No mesmo ano também, formava-se o grupo Racionais MC’s que se instituiu como referência para o rap nacional.

Visto esse percurso da constituição e consolidação do rap, o gênero se caracteriza como uma das reverberações de maior força, expressividade e representatividade da cultura Hip Hop. Além disso, trata-se de um gênero que apresenta - na maioria dos casos - composições musicais com letras comprometidas com temáticas sociais engajadas e melodias características que carregam historicidade, além de que “a prática musical [...] é vivenciada pelos músicos no ato da criação em sua totalidade cultural” (SILVA, 1998 p. 27). Ademais, a inspiração musical são suas experiências cotidianas das periferias, permeadas pela desigualdade e diversas configurações de violência.

As letras das músicas expõem a luta, denúncia e relato da parcela populacional mais pobre da sociedade que até então não possuía representatividade nas artes, a “arte dentro do movimento Hip Hop significa, sobretudo engajamento político no sentido amplo” (SILVA, 1999, p.28). Ao descrever a configuração de quem escreve as canções do rap, Camargos (2015) recorre ao histórico de criação da cultura Hip Hop que emergiu de parcelas populacionais postas à margem social, ou seja, uma das principais finalidades do rap é a denúncia da realidade violenta e opressora e também a afirmação da identidade negra, criando um hino de orgulho diante dessa sociedade, ou seja, “O rap [...] devia ser pensado, antes de tudo, como instrumento de intervenção na realidade” (CAMARGOS, 2015, p. 48).

Outra característica peculiar ao gênero é a constante referência aos locais em que os rappers vivem. Em muitas letras de rap são encontradas menções a amigos e ídolos do rap, botequins das periferias, histórias vivenciadas pelos rappers e/ou narradas por pessoas próximas, entre outras menções que exprimem localidade as

músicas. Dessa forma, “a principal característica da cultura hip hop é o fato de encontrar-se imersa na experiência local” (SILVA, 1998, p. 11).

O rapper Criolo, artista aqui estudado, em diversas canções faz essas ligações em suas produções, como em um trecho da música “Grajaux” (Nó na Orelha, 2011): “The Grajaux/ Duas laje é tríplex/ No morro os moleques, no vapor”. Nesse trecho o rapper cita o Grajaú, onde foi criado. O segundo verso relaciona-se com as moradias da periferia construídas pelos próprios moradores e o terceiro verso, à fatalidade de crianças que participam da venda de drogas nos morros das periferias, visto que a expressão ‘no vapor’ é uma gíria que as denomina.

Muitas vezes as temáticas das canções são chocantes e provocam um estranhamento e/ou desconforto. Aliada a outros elementos como as batidas pesadas e bem marcadas, letras – muitas vezes – sem refrão e longas, entonação enfática, são elementos cuidadosamente combinados para que essa atmosfera tensa se crie trazendo o sentimento de horror. Se um dos princípios do rap é o compromisso com a realidade, a “[...] vida desses protagonistas, escanteados nas periferias da sociedade capitalista, não comporta nada que se assemelhe a um mar de rosas” (CAMARGOS, 2015, p. 12), justificando a proposta das criações musicais.

Essa poética do rap foi uma novidade estética para a música. No final de 1970, nos Estados Unidos, as primeiras gravações das músicas de rap eram tidas como “versos ‘falados’ previamente escritos e estabilizados como letra de música” (TEPERMAN, 2015, p. 21), com suas batidas fortes e bem marcadas. Estigmatizado desde o início, as críticas musicais não consideravam o rap um estilo musical, rebaixando-o à “condição de mera manifestação discursiva” (CAMARGOS, 2015, p. 10).

No Brasil não foi diferente, vários críticos da música “[...] caracterizam o rap concebendo-o como ‘apropriação de melodias alheias e discurso no lugar de canto [...] sem muito polimento’” (CAMARGOS apud REZENDE, 2015, p. 16). Um exemplo disso é o maestro brasileiro de grande renome musical Julio Medaglia, que em 2009 foi eleito membro da Academia Paulista de Letras. Em entrevista para o programa “Provocações” na TV Cultura apresentado por Antônio Abujamra, em 2011 discorre a sua condenação ácida e visivelmente leiga acerca do rap:

O hip hop é outra tragédia nacional [...] quando o negro queria mostrar o que era de mais belo, ele foi buscar dentro de si o que há dele, e fez muita beleza. Agora querem protestar? Então quem quer protestar? Aqueles que ficam puxando fumo lá na periferia em Los Angeles dizendo que a

humanidade tá contra eles, e o Brasil, pega o negro atual, boa parte do negro brasileiro quer ser colono do negro que não deu certo [...] ficam copiando essa verborragia interminável que é o tal Hip Hop e o rap que não é música, evidentemente, porque não tem música, é uma coisa primitiva [...] o brasileiro está em função desses movimentos de periferia que a esquerda festiva adora porque existe uma provocação política e da insatisfação [...] Isso aí resulta aparentemente num manifesto social e político através de uma mediocridade cultural. (PROVOCAÇÕES..., 2011, 1'02" – 3'42').

O maestro mostra sua indignação em relação às músicas de rap, efetuando alguns juízos de valor característicos da cultura tida como superior, ao dizer, em outro momento da entrevista, que as produções de jazz, blues e samba foram constructos de músicos negros e são produções belas. Nesse momento ele reafirma o preconceito que a música negra e periférica sofre até hoje, uma vez que “a música popular, ao penetrar nos salões, devia passar por um processo de ‘civilização’ ou seja, adaptar-se a um padrão social aceito pelas elites” (DUARTE, 1999, p.15).

Denunciando os preconceitos acerca da crítica para com o rap, Shusterman (1991) explana sobre as críticas pejorativas da cultura dita erudita, que abrangiam cunhos políticos, estéticos, além também da censura que foi imposta ao gênero. “Armed with such powerful political motives for opposing rap, one can readily find aesthetic reasons which seem to discredit it as a legitimate art form” (SHUSTERMAN, 1991, p. 613)¹.

No que diz respeito ao jazz, blues e samba, são considerados gêneros que passaram pelo estigma social e hoje estão consolidados socialmente e também abrangem uma boa parcela das produções de elite, que circulam em grandes centros sociais. Mas isso também se formou por um processo histórico brasileiro da música em que, diversas canções “[...] passaram por todo um processo de ‘higienização’, quando foram destituídos de todas as suas características de prática social” (DUARTE, 1999, p.15), sendo substituídos por temas suavizados. Quando a crítica social e pobreza eram tratadas nas letras, eram abordadas de maneira romantizada ou censuradas. Silva (1999) menciona o samba brasileiro como exemplo de apropriação por meio das elites, que procurou eximir o conteúdo social das letras, e também romantizar as periferias e seus problemas sociais.

¹ “Envolvidos com tão fortes políticas em oposição ao rap, pode-se facilmente encontrar razões estéticas para desmantelá-lo como forma de arte legítima (SHUSTERMAN, 1991, p. 613, tradução nossa).

Além de expressar opiniões políticas visivelmente elitistas, ao resumir o movimento Hip Hop em “esquerda festiva” (PROVOCAÇÕES..., 2011, 3’26”), o maestro assume uma posição contrária ao engajamento político e social dentro da música – que surgiu com conceitos inovadores para a cultura musical –, sendo que esse foi o único meio possível de expressão de uma parcela populacional que conquistou o direito de ser ouvida por esse viés artístico. O pensamento de Medaglia também acaba reforçando a ideia ultrapassada de que a arte deva obrigatoriamente expressar apenas o belo.

Contrariando a visão de Medaglia, a nova proposta musical que o rap trouxe para a música despontou como uma inovação musical, gestada nas camadas pobres da sociedade, com recursos precários que os DJs e MCs tinham acesso, “fundindo simultaneamente a tradição oral e a tecnologia numa forma diferente de oralidade” (SILVA, 1998, p. 39), formando essa mistura, que foi chamada inicialmente de canto falado. O contato com diversos segmentos culturais possibilitou ao rap a “incorporação e apropriação [...] que desembocaram em uma música nova [...] em atenção aos anseios de parcelas específicas da população” (CAMARGOS, 2015, p. 36).

Apesar de as primeiras produções de rap não trazerem o engajamento consigo, esse tópico foi ao longo do desenvolvimento das características do gênero, tornando-se uma temática inerente devido ao convívio cotidiano dos rappers com a violência, desigualdade e segregações sociais. Ao se observar que por meio das intervenções artísticas e musicais essa parcela populacional era ouvida, os rappers passaram a retratar sua própria realidade nas letras em forma de protesto contras as condições que o ambiente sujeitava os moradores das periferias, e tais atitudes os levaram a “legitimar suas produções como expressão de atitudes críticas, atreladas a experiências, valores e posicionamentos ideológicos” (CAMARGOS, 2015, p. 76).

Quando se fala de sujeito engajado no rap, referimo-nos a construções musicais que englobam nas letras denúncias sociais, seja por meio de relatos vivenciados, ouvidos, ou por tragédias e acontecimentos cotidianos que permeiam a sociedade, como a violência, corrupção, tráfico, miséria e preconceito. Em suma, nada nas letras do rap comprometido com o engajamento será em vão, as canções no todo passam ao público uma mensagem de reflexão: “Os rappers falam como porta-vozes desse universo silenciado em que os dramas pessoais e coletivos

desenvolvem-se de forma dramática” (SILVA, 1999, p.31). Isso corrobora com a ideia de que:

[...] tais experiências vividas são documentadas nas canções dos rappers, que representam a construção de memórias de uma época. [...] Sociedade, cultura e política -, que emergem a partir da forma como as experiências sociais e históricas foram vivenciadas (CAMARGOS, 2015, p. 20).

Os rappers representam o plano central do gênero. Devido ao fato de grande parte deles serem provenientes das periferias, seus cantos-denúncia configuram-se como discursos de sujeitos que vivenciam as mazelas de dentro dos espaços desvalorizados e invisibilizados das cidades, trazendo essas experiências às canções. Dentro dessa perspectiva, “[...] a poesia essencial seria aquela ligada à captação de um momento fugaz da vida mais corriqueira, à qual o poema, na sua simplicidade coloquial, conferiria valor simbólico” (MORICONI, 2002, p. 10). Isso é feito de maneira empoderada e crítica. Por isso “os rappers na maioria das vezes se auto-intitulam ‘a voz da periferia’ ou ‘a voz da favela’” (SILVA, 1998, 234), representando a causa social a que se propuseram em representar e também dar visibilidade para o local onde nasceram e/ou foram criados.

Silva (1998) explana que as canções de rap seguem, em certos aspectos, um padrão temático, dividido em três vertentes, para englobar as periferias às temáticas das letras: a primeira observa a periferia como lugar de miscigenação social, que abrange aspectos como a formação histórica das periferias brasileiras, locais de violência tanto de gangues quanto de policiais; a segunda detecta as periferias como local de exclusão, que se apresentam nas mais diversas configurações possíveis, desde recursos públicos, saneamento básico, empregos, arte; e a terceira percebe a periferia como lugar de identificação, em que o orgulho negro é cantado, havendo a conscientização empoderada desses cidadãos.

A conscientização é, talvez, o aspecto de maior importância considerando que as produções de rap atingem principalmente o público das periferias, que além de sofrer com a exclusão e preconceitos, reverbera isso com a mesma intensidade sobre si mesmo. Por isso, a afirmação social é tão importante perante uma sociedade opressora. Os rappers combinam “[...] denúncia com orgulho racial e territorial [...] numa explosão de alegria” (RAMOS, 2007, p. 244), ressaltando que os discursos não são de vitimismo, mas sempre empoderados.

1.1 O RAP VERSUS A INDÚSTRIA MUSICAL

Paralelo ao sucesso do rap, também há questões de embate social - já abordadas anteriormente - que ressoam na não aceitação inicial do rap como música, a ideia de plágio de trabalhos de outros músicos, pelo uso de outras obras como bases sonoras. Aliado à resistência da indústria midiática de massa vigente em aceitar que uma cultura popular, feita por parcelas excluídas socialmente, emergiu das periferias de maneira independente, sem o apoio de grandes centros culturais. As manifestações culturais das periferias tendem a nascer e permanecer à “margem do cânone [e] ocupam um lugar fronteiriço, tanto em termos de inserção na mídia de massa [...] quanto no que tange a sua recepção, aceitação e consagração” (CRUZ INÁCIO, 2008, p. 55).

Quando a indústria cultural começou a perceber o rap como comercialmente interessante para consumo das massas, o gênero já estava completamente enraizado no Brasil, “seu sucesso já havia se consolidado e difundido” (GUIMARÃES, 1999, p.40) por meio das festas populares, rádios comunitárias, gravadoras e casas de show independentes. Mas essa difusão criou inúmeras tensões entre o mercado e o movimento, que abrangem diversas esferas, como a aceitação, repercussão midiática, recepção negativa da crítica, além do próprio envolvimento midiático que modificou em diversos aspectos algumas produções do rap.

Com o envolvimento direto da cultura central vigente e os veículos midiáticos de massa nas produções de rap, algumas configurações de estilos começam a surgir. A indústria musical preferiu, em muitos casos, comercializar *hits* mais isentos ao engajamento, abordando temas como ostentação de dinheiro, drogas, além de conteúdos machistas que tratam as mulheres como objetos sexuais e de contemplação de seus corpos. Eximem-se das letras os conteúdos de cunho político e social, que foram, novamente, marginalizados por exigirem de quem ouve uma reflexão, mesmo que rasa, sobre os assuntos abordados.

Isso ocorre porque o rap, como um movimento de periferia que se dirige aos grandes centros, leva consigo discursos marcadamente violentos, permeados de gírias locais, representando a vida dos excluídos, com um forte posicionamento político-social. E com essas configurações, o rap torna-se “[...] um produto cultural aparentemente menos indicado ao sucesso junto à indústria cultural” (GUIMARÃES,

1999, p. 40), ou seja, produtos que abordam as diversas formas de violência experimentadas nas periferias e o engajamento são produtos pouco atraentes para a indústria cultural.

Consequentemente, esse império cultural, devido a sua força potencial na sociedade, impõe sobre as produções populares um processo de seleção, exclusão e velamento de características que consolidam as produções em troca da divulgação extensiva de seus trabalhos. Caso não aderissem, o processo de ascensão musical deparava-se com dificuldades imensas, uma vez que em uma comunidade que trabalha com o rap independente, apenas uma minoria consegue visibilidade nacional sem o apoio das mídias especializadas, fazendo que “os subúrbios mais distantes, bem como as encostas dos morros, [se tornassem] os limites sociais permitidos às camadas populares e principalmente à população negra” (DUARTE, 1999, p.16).

Envolto nessa situação, alguns rappers aderiram a essa suavização das músicas, deixando de lado as temáticas mais engajadas e dedicando-se a produções de temas amorosos, de cunho ostentativo, entre outros, que acabam por satisfazer o mercado musical instantaneamente, abrangendo “camadas significativas da sociedade [e] abandonando suas prévias identificações culturais” (LIMA, 2011, p. 10).

Em vista disso, as canções produzidas pelas camadas marginalizadas, que não cediam às exigências da indústria musical, deveriam se restringir a seus espaços diários, sem adentrar em grandes centros culturais de prestígio nacional. Diante disso, a expansão do rap aconteceu de maneira alheia as grandes produtoras do país, por meio das gravadoras e rádios comunitárias que foram criadas nas periferias:

Enquanto os raps circulavam apenas artesanalmente [...] eles passavam despercebidos do mundo do capital. Mas quando começaram a gerar enormes receitas, os artistas e as gravadoras proprietárias dos fonogramas de bases dos raps fizeram questão de receber tanto os créditos quanto os dólares (TEPERMAN, 2015, p. 23).

Com o surgimento da influência da indústria cultural de massa e também da popularização do movimento Hip Hop no mundo, surgiram dentro do rap algumas repercussões de gêneros mais híbridos dentro do próprio movimento, com suas distinções bem delineadas, apresentados sumariamente nos próximos parágrafos.

O *rap gangsta* é caracterizado por apresenta em suas composições “batidas pesadas e sombrias, letras politicamente engajadas e agressivas” (TEPERMAN, 2015, p.97), se colocando como representante das comunidades periféricas, englobando também um comportamento, como gírias locais, modo de agir e de vestir. É uma das vertentes mais polêmicas do rap, por muitas vezes ser acusada de fazer apologia ao crime, violência, e ao uso de drogas. O grupo Racionais MC’s são exemplos de produções *gangsta*.

O *rap gospel* é uma vertente relativamente nova para o gênero, expondo questões relacionadas à afirmação da fé e crenças cristãs, sendo também utilizada para missões com fins evangelizadores. Essa reverberação do rap dispõe de melodias mais suaves, com letras que pregam o fortalecimento espiritual mesmo em um meio social marginalizado.

O *rap ostentação* representa os cantores que têm como tema para suas músicas carros, dinheiro, mulheres, bebidas caras e drogas, mostrando isso tanto nas letras quanto nos videoclipes. Ao acenderem socialmente, esses rappers passam a “incorporar o mundo do dinheiro ao qual acabavam de ingressar” (TEPERMAN, 2015, p. 103-104). Esse cunho de ostentação é frequentemente motivo de discussão entre os envolvidos no Hip Hop, por englobar nas músicas temáticas que não correspondem às ideologias propostas pelo movimento.

Há também o rap que engloba nas canções outros gêneros musicais, esse modo de construção musical não chega a ser um subgênero do rap, mas é bastante comum entre os rappers. Exemplos dessa prática, são Marcelo D2 que abraça o samba em suas canções, Criolo, rapper aqui estudado; RAPadura, figura do rap nacional nordestino, que faz constante referência às tradições musicais nordestinas, como o baião e forró.

2 VIDA E OBRA DO RAPPER CRIOLO

Criolo é o nome artístico de Kleber Cavalcante Gomes, nascido em 1975, na favela das Imbuías, no Grajaú, situado na Zona Sul de São Paulo. Filho de imigrantes cearenses, o paulistano iniciou sua carreira em 1989, e hoje, aos 47 anos, é considerado uma das maiores figuras do rap nacional, sendo também referência no cenário musical internacional. Seus primeiros contatos com o gênero foram na infância, na escola e vizinhança onde cresceu.

Em entrevista concedida à Marília Gabriela, no programa “De frente com Gabi”, exibido em 18 de janeiro de 2012, pela emissora SBT, o rapper conta acontecimentos de sua vida e explica que a relação com a música surgiu desde cedo. Na favela onde cresceu, foi sempre rodeado dos mais diversos gêneros musicais, o que, segundo ele, ajudou a formar seu estilo peculiar de rap, que incorpora não só esse gênero musical, mas também o samba, o jazz, o soul, o *afrobeat*, entre outros. Porém, o gênero que o cativou, suprimindo suas necessidades musicais e seu desejo de tratar sobre questões sociais, foi o rap.

Antes de 2011, o rapper, intitulava-se “Criolo Doido”, e era praticamente desconhecido. Em 2006, lançou seu primeiro álbum independente, intitulado *Ainda há tempo*, regravado em 2016 com alguns ajustes de som e pequenas alterações na letra. Sobre essas modificações nas letras das canções, em uma entrevista para a *Revista Trip* (2016), Criolo menciona a necessidade da substituição de algumas palavras, especialmente na música intitulada “Vasilhame” (*Ainda há tempo*, 2006) cujo verso original dizia: “Os traveco tão aí/ Alguém vai se iludir”, regravada para “O universo tá aí/ Alguém vai se iludir”. O rapper explica o motivo dessa mudança à entrevistadora Camila Eiroa (2016):

Era ignorância minha, né? Por falta de conhecimento da minha parte, usei em algumas músicas esses jargões populares, alguns apelidos e palavras que não fazem sentido algum e só magoam as pessoas [...] Agradeço por ter tido a oportunidade de me rever e corrigir isso com a regravação, nos shows eu já cantava a nova versão há três anos.

Ainda em 2006, Criolo, em uma parceria com seu amigo DJ DanDan fundaram a “Rinha dos MC’s”, local destinado a manifestações artísticas pertencentes ao Hip Hop como dança, grafite, discotecagem e as batalhas de *freestyle*, variação do rap em que há a improvisação do cantar, sendo o principal

atrativo do local. Nesse mesmo local o rapper gravou o seu primeiro DVD, intitulado *Criolo Doido Live in SP*, em 2010.

Após 20 anos de carreira no rap nacional, Criolo tomou a decisão de não subir mais aos palcos por acreditar que já havia dado sua contribuição ao rap nacional e também pela crescente leva de novos rappers que surgia. Entretanto, quando seu amigo Rodrigo Costa o apresentou ao musicista Marcelo Cabral, compositor, produtor musical e jornalista – que já conhecia os trabalhos do rapper paulista – e pediu para que, antes do rapper abandonar a carreira, registrasse algumas de suas canções. Muitas delas são atualmente sucessos nacionais, como “Bogotá” e “Freguês da meia noite”.

Em entrevista para a “Saraiva Conteúdo” (2013), Cabral menciona seus trabalhos com Criolo. Ele acrescenta que, quando ouviu as canções do rapper, entrou em contato com Daniel Ganjaman, apelido de Daniel Sanches Takara, produtor musical, engenheiro de áudio e músico, e o resultado disso foi “[...] essa colaboração [que] contribuiu para que a produção musical de Criolo conquistasse singularidade e excelência raras” (TEPERMAN, 2015, p. 142).

A parceria que surgiu foi o essencial para alavancar a carreira do rapper. Em 2011 Criolo gravou seu segundo disco, *Nó na Orelha* em que se apresentou apenas como “Criolo”, deixando de lado o “Doido”. Essa produção tornou-se “imediatamente uma febre nos circuitos da música independente em todo o país, [sendo] capa dos cadernos de cultura de todos os grandes jornais” (TEPERMAN, 2015, p. 141) e também recebeu diversas premiações.

Um relato das figuras responsáveis pelo desenvolvimento do álbum foi documentada em *videocasts*, publicados diariamente no ano da *tour* e disponibilizadas no canal oficial do cantor Criolo no YouTube em 2012. Nos registros dos momentos da primeira *tour* internacional de *Nó na Orelha*, há também interessantes comentários. Neles, Ganjaman, Cabral e Criolo narram como o disco se formou, em uma sala improvisada no estúdio onde Ganjaman trabalhava, por não ser uma produção oficial num primeiro momento. Além disso, havia poucos instrumentos e o disco foi produzido aos poucos, como um *home studio*, como menciona Ganjaman, inicialmente sem nenhuma produtora custeando a produção.

O disco divergiu da sua primeira produção, mesclando o rap com outros estilos musicais, como o samba, soul, blues, funk, *afrobeat*. Isso demonstra que além de englobar os diversos gêneros musicais que o rapper cresceu escutando,

também é reflexo direto de sua parceria com Cabal e Ganjaman, que já possuíam uma vasta carreira como produtores que envolviam os gêneros mais diversos. Em um dos *videocasts* da turnê internacional, Criolo conta que dedicou o álbum a seus pais, sendo “um presente para tudo que eu escutei na minha infância. Agradeço a minha mãe por tudo que ela cantava” (CRIOLO..., 2012, 0’47”).

Deve-se observar que incrementar as canções com outros gêneros, além do rap, remete diretamente ao hibridismo musical que o gestou, que partiu de uma mistura de tradições musicais de sujeitos de diversas etnias que existiam no *Bronx*, aparelhagens tecnológicas responsável pelas mixagens e os discos de cantores que eram utilizados como bases sonoras. No Brasil também, antes de Criolo, alguns artistas como Marcelo D2, Sabotage, Rappin Hood, entre outros, já faziam essas junções de gêneros musicais “de forma deliberada [buscando] ‘misturar’ tradições musicais tipicamente brasileiras” (TEPERMAN, 2015, p. 91). Além disso, convém frisar que:

Os gêneros musicais também são constructos, e não valores em si. Podemos dizer que são rótulos aplicados segundo critérios que são menos ‘musicais’ que ‘comerciais’ – é preciso escolher uma prateleira para expor o disco na loja (TEPERMAN, 2015, p. 46).

Ganjaman, no documentário da turnê internacional, comenta sobre as primeiras estratégias para divulgar o novo trabalho de Criolo. Uma delas foi disponibilizar na internet uma canção do CD. A escolhida foi “Não existe amor em SP”, que, em poucos dias, estava tocando nas rádios e ganhando repercussão em todo o país. A canção foi tão bem recebida pelo público que Criolo obteve o prêmio de melhor música do ano pelo *Video Music Brasil (VMB) 2011* da emissora MTV. Além disso, ganhou a premiação do álbum do ano pelo programa e pela revista *Rolling Stone Brasil*, bem como foi considerado artista revelação.

Apesar das dificuldades iniciais para a gravação do disco, os frutos do trabalho foram colhidos rapidamente e com louvor. *Nó na orelha* foi o estopim para a ascensão de Criolo no cenário musical brasileiro e também internacional, tornando-se referência para o rap nacional e representando este movimento em novos centros de cultura, que até então não davam visibilidade para a produção artística do rap. A consagração veio quando Criolo cantou na premiação VMB ao lado de Caetano Veloso.

Outro momento de grande evidência de sua música, para além das fronteiras do rap foi quando Chico Buarque cantou em um de seus shows, registrado

no DVD intitulado “Na carreira” (2012), uma versão escrita por Criolo da música “Cálice” (Gilberto Gil/Chico Buarque, 1973):

Pai,
afasta de mim a biqueira, pai
Afasta de mim as *biatch*, pai
Afasta de mim a *cocaine*
Pois na quebrada escorre sangue

Como observa Roberto Camargos a respeito dessa gravação feita por Chico: “[do] alto de sua autoridade como um dos maiores ícones da música popular brasileira [...] conferiu legitimidade a um gênero musical que nada tem a ver com a prática que o consagrou” (CAMARGOS, 2015, p. 9).

Além disso, o rapper disponibilizou todas as faixas do CD para *download* gratuito na internet. Em entrevista à Marília Gabriela (2012), Criolo menciona que o ato de disponibilizar o disco *online* parte, primeiramente, da necessidade de partilhar sua arte, visto que muitos apreciadores do rap não possuíam condições financeiras para comprar seu disco.

Seu terceiro álbum e DVD, lançado em 2013, intitula-se *Criolo & Emicida - Ao Vivo*. Como o título aponta, a gravação ocorreu em parceria com o rapper Emicida, também expoente do cenário do rap nacional, contendo faixas dos dois cantores e também de Mano Brown - membro do grupo Racionais MC's. Nesse registro, o rap é o gênero dominante. O show gravado no Espaço das Américas, em São Paulo, foi uma megaprodução liderada por Paula Lavigne, contando com quarenta câmeras no palco. Em 2014, lançou *Convoque seu Buda*, o terceiro álbum da carreira, também de grande sucesso nacional, com produção, novamente, em parceria com Marcelo Cabral e Daniel Ganjaman. Em 2017 lançou o álbum *Espiral de Ilusão*, totalmente dedicado ao samba.

As músicas de Criolo, desde o primeiro álbum, assumem uma postura mais atual na cena do rap nacional. O rapper, apesar de fazer referências locais em suas canções (Grajaú, Zona Sul, São Paulo, etc.), dá preferência às temáticas que abordam problemas sociais, os quais atingem todas as parcelas da sociedade: questões ligadas às relações humanas: “Os bares estão cheios/ De almas tão vazias/ A ganância vibra/ A vaidade excita” (“Não existe amor em SP”, 2011) –; posições políticas opressoras – “Entre o céu e o inferno, no Grajaú me localizo/ Flutuando na hipocrisia do lodo e do fascismo” (Ainda há tempo, 2006); manifestações populares exigindo direitos públicos – “Eu que odeio tumulto/ Não

acho um insulto manifestação/ Pra chegar um pão quentinho/ Com todo respeito a cada cidadão” (Fermento pra massa, 2014); além de abordar os temas recorrentes a temática no rap, violência, drogas, preconceito, etc.

Essas temáticas, além de aproximar o público pela identificação pessoal com as letras, também englobam aspectos mais contemporâneos, visto que com a expansão da abrangência do rap, os assuntos abordados também transcenderam as periferias. Assim o rap “[...] tem percorrido esse caminho ao problematizar os aspectos sociais contemporâneos e ao fazer circular opiniões sobre modos de ser e estar na sociedade” (CAMARGOS, 2015, p. 110), estabelecendo um vínculo entre vida e arte que não fica imerso apenas na localidade de acontecimentos periféricos, mas sim evidencia as mais diversas formas de manifestações sociais por meio das vivências.

Ressalta-se ainda o aspecto engajado das músicas do rapper. Contudo, o sentido do engajamento no rap não se vincula à militância, filiação a partidos políticos ou organizações revolucionárias. Percorre, na realidade, o caminho de sujeitos que se propõem a tratar questões que perpassam à sociedade em que vivem, fazendo disso um juízo de valor, que é também composto por uma ideologia. Sendo assim, o engajamento é “um fenômeno historicamente situado, ligado a uma literatura produzida no pós-guerra, que se ocupou de questões políticas e sociais” (CAMARGOS, 2015, p. 86). Assim, ele se manifesta, por meio das opiniões e juízos de valores formulados nas canções, discursos proferidos pelos rappers, que geralmente assumem uma posição crítica frente ao sistema social.

Outro elemento de destaque é o orgulho racial que o rapper emprega em suas produções, sendo um dos aspectos mais novos, comparados com os temas de exclusão, mazelas e preconceitos. Esse componente no rap aliado à “[...] denúncia [do] racismo e a afirmação racial negra, seja nas letras das músicas [...] seja nos nomes” (RAMOS, 2007, p. 243). No caso do rapper, seu nome artístico ‘Criolo’ é uma variação linguística de ‘crioulo’ que significa: “1. que ou quem nasceu escravo nos países sul-americanos [...] 2. Embora descendente de europeus, nasceu nos países hispano-americanos [...] 3. Diz-se de ou negro nascido no Brasil” (HOUAISS, 2009, p. 527). O nome artístico ressoa, portanto, como uma afirmação empoderada dos povos do Brasil, evidenciando o orgulho da mistura de raças e a cor negra, elementos que tanto precisam ser trabalhados no contexto social brasileiro, devido ao grande preconceito que ainda envolve as questões raciais.

2.1 CRIOLO E AS RELAÇÕES COM O MERCADO MUSICAL

O rap, assim como todas as demais reverberações da cultura Hip Hop, expandiu-se no país e no mundo, de maneira singular, uma vez que a disseminação do movimento partiu da mobilização dos membros participantes e simpatizantes para difundir a nova prática, ficando distante de grandes centros da mídia cultural por muitos anos.

No decênio de 1990, o rap brasileiro estava completamente consolidado, contando com diversos artistas de renome, como Racionais MC's, Sabotage, Thaíde, entre outros. Porém, novamente, a proliferação das músicas, principalmente até a metade de 1990, ocorreu nas periferias, por meio de rádios comunitárias e, sobretudo, difundida por gravadoras independentes criadas por membros das comunidades, responsáveis pela comercialização da produção musical e eventos de Hip Hop. Dessa forma, o rap expandiu-se nacionalmente com muita expressividade, ainda contando com a resistência da cultura vigente:

Na virada dos anos 2000, a democratização do acesso à internet de banda larga e à tecnologia em geral, estimulou a produção e a circulação do rap, revelando a pluralidade do gênero, com vários focos de produção espalhados pelo território nacional. (TEPERMAN, 20215, p.10).

O advento da internet possibilitou a partilha dos trabalhos produzidos pelos rappers e também abriu novos caminhos para os músicos, que começaram a abranger novos apreciadores do gênero além das fronteiras das periferias. Dessa forma, as gravadoras passaram a vender mais CDs e expandir os negócios. Assim também os rappers passaram a fazer shows para plateias de diversas classes sociais, que eram responsáveis por difundir, agora com maior visibilidade, o rap e a cultura Hip Hop, “nesse passo, a linguagem do rap foi sendo consumida e incorporada por novos sujeitos, em novos contextos” (CAMARGOS, 2015, p. 40).

Porém, essa aproximação também foi marcada por tensões, principalmente pela resistência de ambos os lados, periferia e centro, por envolver questões políticas, sociais e ideológicas. De um lado, a relutância dos grandes centros culturais e midiáticos para aceitar o rap como prática músico-social por haver em sua composição sonora expressiva letras impactantes, trágicas, conteúdos explicitamente violentos; e do outro, a dos rappers, que buscaram cantar e integrar-

se a um grupo social que historicamente oprimiu e explorou as pessoas das comunidades a que pertenciam.

Apesar dos dilemas e tensões, o rap expandiu-se socialmente, e as canções também passaram a ser produzidas por indivíduos não pertencentes às periferias. Um exemplo é o rapper Gabriel O Pensador, sujeito de classe média alta que construiu uma carreira no rap nacional e “contribuiu para a consolidação da popularidade do rap no Brasil. Ao mesmo tempo que ocupou espaços [...] centrais na indústria do entretenimento” (TEPERMAN, 2015, p. 60), reforçando e reafirmando a expansão do gênero na sociedade, evidenciando o novo papel do rap nacional engajado em questões políticas e sociais independente da classe social de que o indivíduo provém.

Contudo, não se pode deixar de mencionar os fortes indícios da segregação racial que envolve a consolidação do rap, uma vez que para atingir os grandes centros, o gênero precisou primeiramente ser cantado por rappers brancos e não pertencentes às periferias. Nesse sentido, “a atuação de rappers brancos [...] acabou sendo determinante para a disseminação do gênero [...] o rap se tornou massivamente popular ao atingir as ‘camadas brancas’ da sociedade” (TEPERMAN, 2015, p. 58).

Apesar disso, o rap não deixou sua expressividade social de lado. Os rappers dos anos 2000 até os dias atuais sofrem um estigma menor por parte da mídia, da sociedade e também do público nos shows. Tem-se observado que o principal objetivo é a conscientização pela música, além de também se mostrarem “muito mais desenvolvidos na profissionalização de suas carreiras obtendo grande e inédito sucesso na criação de novos sistemas de gestão do rap como *negócio*” (TEPERMAN, 2015, p.11, grifos do autor), desconsiderando a visão atrasada de que o rap deva se restringir às periferias e que esse produto musical com grande abrangência não possua qualidade estética significativa.

No primeiro *videocast* da turnê internacional do álbum *Nó na Orelha*, Criolo menciona o envolvimento com a mídia de maneira sutil e direta: “Dependendo do CEP em que você se encontra, a vida ela te exige mais que poesia” (CRIOLO..., 2012, 6’41”), (re)afirmando o que vem se concretizando no cenário atual do rap nacional, isto é, que esse gênero musical vem sendo fruto do sustento de diversos músicos, resultado da resistência do movimento cultural para se consolidar na sociedade.

Com a chegada de Marcelo Cabral e Daniel Ganjaman, profissionais especializados e renomados da indústria musical brasileira, o cenário musical na carreira de Criolo expandiu-se. A incorporação de novos elementos mais sonoros que a clássica batida do rap como o samba, batucada africana, entre outros, contribuíram também para que suas canções penetrassem e tivessem mais aceitação em grandes centros de cultura, além de dar ao rapper evidência pela singularidade de suas canções, levando Teperman a afirmar que “talvez seja Criolo quem de fato inseriu o rap numa linha de continuidade da tradição da música popular brasileira” (2015, p. 146).

Criolo menciona em entrevistas o desejo da incorporação desses elementos como algo que estabelecia ligação direta com sua vivência na periferia do Grajaú. Dessa forma, mesmo com suas bases sonoras repaginadas, as letras não perderam o tom de criticidade político-social, e a ligação com as experiências dos rappers expressadas em suas músicas passaram a representar elementos de grande importância para a produção do rap:

Criolo tornou-se uma espécie de ‘pós-MC: transita com naturalidade do registro do canto falado para o canto-cantado, contribuindo de maneira definitiva para a inserção do rap no grande panorama da música brasileira. (TEPERMAN, 2015, p.142).

A diversidade dos gêneros musicais encontrados nas músicas do rapper Criolo condiz com o hibridismo musical do país, já que existem poucas produções musicais nas quais imperam apenas um gênero. Na realidade, fazem ligações e relações e/ou de referência, seja na melodia ou na letra, com os demais estilos musicais existentes. Dessa forma, “os símbolos da cultura continuam sendo selecionados no sentido de promover a re-significação da realidade [...] nem todos os símbolos do conjunto são atualizados” (SILVA, 1998, p.15).

Ademais, a nova proposta do rap e do movimento Hip Hop é a expansão social para além das periferias, para que a visibilidade sobre as comunidades seja efetivada e também haja a sensibilização e conscientização sobre o outro. Nesse sentido, “os grupos combinam ‘o amor à comunidade’ com a adesão aberta aos signos da globalização [...] e produzem conexões entre o local e o universal, via internet, sites e revistas” (RAMOS, 2007, p. 243), elementos estes que compõem as maiores fontes de repercussão dos trabalhos do rapper.

Com a expansão musical também se diversificaram os locais e o público dos shows. Criolo comenta, em entrevista para Marília Gabriela, que em 2012 começou a fazer shows para plateias de diversas classes sociais, inclusive jovens de elite, momento esse que o rapper diz não fazer distinção entre seu público, uma vez que o papel da sua música é evocar sentimentos e reflexões acerca da sociedade e que a conscientização não deve ser apenas do morador da periferia, mas de todos os cidadãos. Nessa perspectiva, Camargos destaca que “A ideia do rap como música engajada, que tanto revela o engajamento do sujeito que a produz, como tem o poder, em tese, de levar essa postura aos que a ouvem” (2015, p. 82).

Ademais, a postura de fazer música exclusiva da periferia não se sustenta no mundo globalizado de hoje em que a troca de informação e conteúdo é rápida e contínua. Há de observar que para um movimento ter expressão real, ele precisa de visibilidade social. Nessa linha de raciocínio, os rappers “[...] estabelecem pontes entre os mundos fraturados da cidade e da favela e frequentemente são os únicos pontos de contato para quem pretende entender como pensam, o que sentem, como vivem e o que querem” (RAMOS, 2007, p. 244). Informações essas que são repassadas através do rap.

Hoje o rapper Criolo é reconhecido pelas suas composições. Não se pode negar que o rapper “é hoje um dos artistas da nova geração mais aclamados pela crítica no Brasil. Desde o álbum *Nó na Orelha* (2011), ele deixou o gueto do rap paulistano e multiplicou o alcance de sua música” (EIROA, 2016).

3 A POÉTICA MUSICAL

Frequentemente relacionado à poesia, a poética também é um elemento inerente às produções musicais. Especialmente em produções do século XX e XXI, as separações entre música e poesia tornaram-se mais maleáveis, uma vez que diversos poemas são musicados, sendo “[...] capaz de impor ao texto o poder unilateral de sua experimentação, transformando a poesia em verdadeira partitura sonora” (MINARELLI, 2010, p. 23), e muitas músicas dispõem de grande articulação de criação.

É sabido que há uma relação proximal entre letras de músicas e poesia, visto que a estrutura de ambas é bastante similar, e a produção cultural literária contemporânea também considera a música um elemento literário. Fruto dessa aproximação é o Prêmio Nobel de Literatura de 2016 que premiou o cantor e compositor estadunidense Bob Dylan. E apesar de suas práticas distintas, especialmente nas esferas de disseminação do conteúdo, ambas as produções artísticas contam com elementos de composição em comum. Ao passo que “agregá-la [a música] ao patrimônio da literatura não deixa de representar um enriquecimento da cultura” (MORICONI, 2002, p. 13).

Essa relação entre as duas vertentes literárias não é novidade no cenário literário. Um exemplo são as cantigas trovadorescas portuguesas que foram produções com bases musicais, e hoje são estudadas com bases teóricas líricas e poéticas, e lidas como poemas devido à perda das partituras musicais. Cumpre destacar que, ao longo dos tempos, diversos poemas foram musicados.

A principal diferenciação entre os dois gêneros é que a poesia necessita de uma prática de leitura solitária, e seu elemento de criação e esfera de circulação principal é o papel, e nesse ela adquire inúmeras significações, devido à disposição, forma e afins. Como a canção, apesar de também ter registros da letra no papel, tem como função principal o desempenho musical e a sua esfera de reprodução é oral, ao passo que ao restringi-la à mera leitura seria perder sua essência primordial.

Moriconi (2002) explana que a separação entre poesia e canção se deu principalmente com o surgimento da cultura impressa. Com a impressão de livros, os poemas assumiram um papel mais solitário em sua prática, com a leitura silenciosa, enquanto a canção permaneceu nesse plano oralizado característico das culturas medievais. Moriconi frisa ainda que “Com o desenvolvimento histórico da civilização

do impresso, desde o século XV até o XX, a poesia performática e oralizada manteve-se profundamente ligada às formas populares de cultura” (2002, p. 22), também relacionada às produções culturais marginais, que elegem a oralidade por também ser a configuração mais acessível e abrangente.

No Brasil, esse enlace entre poesia e música ganhou força especialmente durante os anos 1960 e 1970, com o movimento musical do Tropicalismo, em que os ritmos musicais sofreram uma mistura dos ritmos da música brasileira e os movimentos da contracultura (MATTOSO, 1981). Assim, as letras passaram a ser mais valorizadas e reconhecidas poeticamente, além de também assumirem posturas mais críticas nas canções, que traduziram os sentimentos do povo brasileiro frente ao “[...] momento político (pós 64) e passa a cumprir um papel que a poesia literária jamais poderia realizar. Os poetas passam a investir na música popular” (SANT’ANA, 1986, p. 97). Salienta Glauco Mattoso (1981, p. 22) que:

Com o tropicalismo, as letras passaram a ser mais valorizadas e reconhecidas como poemas, fossem ou não ‘elaboradas’, ao mesmo tempo que qualquer poema, seja discursivo ou concreto, se torna ‘oralizável’, ‘musicável’ e ‘cantável’.

Nesse momento, os conceitos de produções às margens da cultura central começam a surgir e conquistar cada vez mais adeptos a ideia de produções artísticas que contassem com a representatividade nacional que excedia as fronteiras da cultura vigente, especialmente a música popular, produzida em zonas periféricas e marginalizadas seguindo “[...] uma trajetória independente, desenvolvendo curiosamente alguns efeitos que os poetas literários também queriam com seus versos” (SANT’ANA, 1986, p. 188), ou seja, tratava-se de uma proposta contracultural que estava se desenhando no cenário musical brasileiro.

Ademais, nas relações entre poema e música, anteriormente à cultura impressa, “o poema era o instrumento para obliquamente captar e com simplicidade revelar a poesia da ‘vida como ela é’. O poema era um stop para focalizar uma intensidade no tempo de um flash” (MORICONI, 2002, p. 11). O rap representa essa linguagem poética inserida na vida cotidiana, pois capta, em forma de canção, a essência momentânea de passagens da vida, a qual pode ter durado segundos. Assim pode-se dizer que o rap não é apenas uma transcrição da vida cotidiana, visto que ao ser transformado em arte, passa por um filtro sensível representando por quem escreve as letras.

Dessa forma, poesia é uma prática inerente à vida, presente no mundo nas mais diversas configurações, a vida é a essência para a criação da arte. Assim, “a poesia da vida pode ser bem rude [...] a poesia da vida tem mais a ver com realismo que com idealismos” (MORICONI, 2002, p.9). Assim é o rap, uma arte que aborda as feridas sociais, que muitos preferem ignorar, sem se eximir do lado sensível que a arte propõe ao homem. Essas questões serão mais bem explicadas nas análises das canções.

Ressaltando a afirmativa de que músicas também são constructos poéticos, Décio Pignatari (1981, p. 3), explica que “[...] a poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura”, justamente pela poesia também ter um histórico musical, além das suas formas muitas vezes serem recheadas de rimas, aliteraões e assonâncias que dão ao texto esse caráter melodioso.

Em *Polipoesia*, Enzo Minareli (2010, p. 14) expõe algumas ideias de poesia sonora, que tem como objetivo final a oralização performática, tratando inclusive das produções populares que são mais frequentemente oralizadas. Ele exprime que “[...] o poeta sonoro concebe seu trabalho, exclusivamente, ao fim do desenvolvimento de uma execução por uma fruição vocorporal”, assim como a música tem como sua primordial função a fruição da performance, que aliada as bases sonoras, letra e interpretação do cantor desenvolve as pausas, entonação, suavidade ou agressividade na voz, tornando-se completa.

O rap engloba todos esses elementos poéticos, ao tratar a vida como fonte para as produções. E os recursos imagéticos e estilísticos assim como a poesia são utilizados para um maior deleite do receptor. Nas produções de rap a partir dos anos 2000, a mistura de gêneros musicais contribuiu para uma formação poética mais elaborada das músicas e principalmente das letras que são criadas com um refinamento de nível simbólico de significação, aprimorando as críticas feitas, que a ouvidos desatentos podem passar facilmente despercebida. Essa formação estrutural “trata-se de uma opção teórica pela imbricação de estética e política” (TEPERMAN, 2015, p. 98).

Esse status mencionado tem íntima relação com o refinamento temático abordado pelos músicos brasileiros. Especialmente nas músicas do rapper Criolo, há nas letras diversas alusões a produções literárias e também a equivalência de temas abordados. Como sintetiza Moriconi (2002, p. 12) “a canção popular tem se

alimentado na literatura”. Além de desestigmatizar o preconceito sobre as canções, esse aspecto também ressalta que nas produções contemporâneas as fronteiras entre música e poesia estão cada vez mais tênues, ou seja, “A poesia está, em boa parte, nas letras da música popular [...] Em nenhum outro país do mundo a canção popular atingiu um status tão intelectual quanto no Brasil” (MORICONI, 2002, p. 11).

Com isso, produções musicais também adentram em análises com faces teóricas poéticas, por, assim como a poesia, dispor de um momento de criação da canção, que abrange a letra e melodia, envolvidos em um momento de reflexão das formas e sentidos que são dados às canções. Segundo observa Minareli (2010, p. 19) “A escrita sonora, trata-se sempre de um signo que demanda um evento, um suporte estratégico, didascálico”.

Salienta-se também que, ao aproximar essa relação entre poesia e música ao rap, o movimento por ele proposto além de produções musicais também promove a expressão humana por meio de produções artístico-musicais, além de ser um “[...] veículo ideológico a serviço de uma concepção específica de mundo, revelando-se como uma intensa teia de sentidos” (CRUZ INÁCIO, 2008, p. 53). Ou seja, as produções possuem um objetivo estético e político-social, que são desenvolvidos de maneira articulada e harmoniosa em seu conjunto:

Romper o que está preso, seja na periferia, seja à margem do cânone literário e musical brasileiro, o rap pode, assim, funcionar como um legítimo representante das tensões sociais, políticas e culturais que têm sido tematizadas na Literatura produzida no Brasil nos últimos anos (CRUZ INÁCIO, 2008, p. 53).

Na desenvoltura nacional do rap, diversos elementos de exclusão culminavam para inibir o movimento. Jornais, revistas, programas de televisão, além da crítica taxavam o movimento como subcultura por não atender aos anseios sociais vigentes. Ressaltando, como justificativa para tal postura, a concepção de que “[...] os poetas politizados sempre estiveram à margem do poder político [...] marginal em reação ao quadro cultural” (MATTOSO, 1981, p. 30). Nesse sentido o rap era visto como uma arte na qual:

The lyrics seem to be crude and simple-minded, the diction substandard, the rhymes raucous, repetitive, and frequently raunchy. [...] these same lyrics

insistently claim and extol rap's status as poetry and fine art. (SHUSTERMAN, 1991, p. 613).²

Também por ser um gênero musical que busca como fonte artística a periferia e que expõe as mazelas sociais, o rap acaba por ser estigmatizado e coberto por preconceitos expondo “[...] a impossibilidade de mobilização e debate político aberto transfer[indo] para as manifestações culturais o lugar privilegiado da ‘resistência’” (MATTOSO, 1981, p.42). Acrescentado o fato de que “a poesia e outras manifestações literárias ou dela derivadas como o rap, não se encaixam dentro de um projeto cultural [...] imaginados pelas políticas e modelos culturais hegemônicos (CRUZ INÁCIO, 2008, p. 55).

Dadas essas considerações a cerca do rap, seu movimento cultural, e as relações entre música e poesia, os próximos dois subcapítulos são análises de duas letras de canções do rapper paulistano Criolo.

3.1 ANÁLISE DE “SUCRILHOS”

Seguindo a perspectiva de que as letras de rap também dispõem de inúmeros constructos poéticos e de significância, as análises que seguem se propõem a refutar as críticas que afirmam o preconceito contra produções artísticas provindas das periferias negras, que “Has induced the false belief that all rap lyrics are superficial and monotonous” (SHUSTERMAN, 1991, p. 615)³.

A primeira letra analisada é intitulada “Sucrilhos”, lançada oficialmente em 2011, entretanto há disponível no YouTube⁴ algumas postagens da mesma música, datadas do ano de 2010, antes do lançamento do disco, que não constam no canal oficial do rapper. Há uma diferença entre essa postagem e a oficial, pois nessa os arranjos musicais são diferentes, mas a letra se mantém a mesma, e o nome artístico para a autoria é “Criolo Doido”, primeiro nome adotado pelo rapper. Isso não é exclusividade dessa letra, sendo que há diversos vídeos que constam como sendo

² As letras parecem ser cruas e simplistas, com uma a dicção inferior, as rimas de desordem, repetitivas e frequentemente indecorosas. [...] estas mesmas letras insistentemente reivindicam e exaltam o status do rap como poesia e arte. (SHUSTERMAN, 1991, p. 613, tradução nossa).

³ “têm introduzido a falsa crença de que toda letra de rap é superficial e monótona” (SHUSTERMAN, 1991, p. 615, tradução nossa).

⁴ CRIOLO DOIDO. Sucrilhos (HD). 2008. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=K66N55TTLy8>>. Acesso 13. nov. 2017.

músicas do Criolo, cantadas por ele, mas não possuem sua autoria oficial. Esses ocorridos se vinculam ao fato de suas produções oficiais terem sido feitas após quase vinte anos de carreira na música.

Contudo, consideramos a versão de 2011 considerada a oficial, lançada no disco *Nó na Orelha*, que deu ao rapper visibilidade nacional. A letra e o álbum foram compostos por Criolo em parceria com os produtores Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral, como já observado no capítulo anterior.

A temática da letra remete a alguns problemas sociais recorrentes no país, como o tráfico e consumo de drogas nas periferias e centros sociais, abordando na letra as festas de elite. Também há a exaltação de personagens negros que marcaram a história e atingiram o sucesso e visibilidade social, que trazem à letra o orgulho e afirmação negra proposta pelo rap, além do engajamento inerente ao estilo de produção musical do rapper.

A canção inicia com o seguinte verso: “Calçada pra favela, avenida pra carro” (CRIOLO, 2011). Nesse momento, o verso evoca por meio das palavras a construção de uma imagem urbana, que se impõe como construção simbólica. Segundo Santaella (1990), o símbolo se desenvolve em uma imagem ou palavra, que ao ser evocado na enunciação, traz consigo constructos sociais, culturais e históricos com significados que transcendem definições denotativas. Assim, aliada às ideologias defendidas pelo rap engajado, a imagem evocada pelo verso possui uma conotação de espaços destinados a pessoas pertencentes à elite e à periferia.

Nessa linha de raciocínio, a rua situada no centro do constructo imagético, além de representar um local para circulação de veículos, também faz alusão à parcela populacional das elites e da classe média, que ocupam os espaços centrais da sociedade. Já a calçada, disposta às margens da avenida, refere-se também ao cenário das periferias, situadas às margens tanto no sentido territorial, por se desenvolver em encostas de morros, quanto como margem de exclusão e descaso social. Além disso, os carros também simbolizam pessoas de maior poder aquisitivo, e a calçada – área destinada a pedestres – representa quem não tem condições financeiras de possuir um veículo.

O segundo verso “Céu pra avião, e pro morro descaso” (CRIOLO, 2011) evidência o valor que a periferia (não) tem para a sociedade e o governo, que tende a não se importar, ou mascarar os problemas sociais existentes nas favelas, deixando essa parcela populacional à mercê do descaso social. Relacionado com o

primeiro verso também se põe em evidência que tudo tem o seu lugar na sociedade, rua para carro, céu para avião, menos a periferia, sem espaço social, que é ignorada.

O terceiro e quarto versos ressaltam o sarcasmo da situação exposta na composição da letra: “Cientista social, Casas Bahia e tragédia/ Gosta de favelado mais que Nutella” (CRIOLO, 2011), uma vez que, nesse sentido, a periferia é vista por essas duas entidades mencionadas apenas como objeto de estudo, no caso dos cientistas sociais; e como meros consumidores na ótica das Casas Bahia, visto que é uma rede de lojas conhecida no Brasil por dividir em parcelas o pagamento de produtos, praticando altos juros. Nesse sentido, o rapper enfatiza as relações que são pautadas meramente em interesses, e a população das periferias é novamente deixada ao descaso.

A letra segue com: “Quanto mais ópio você vai querê?/ Uns prefere morrê ao ver o preto vencê” (CRIOLO, 2011). Nesse sentido, o ópio representaria a alienação social que é criada, gerando o racismo, evidenciando a frase marxista “a religião é o ópio do povo”. O preconceito racial, que, ainda hoje, é um dos problemas sociais tidos como herança do Brasil escravagista, perpetuando entre as gerações o preconceito como um ciclo vicioso. Ou seja, esse preconceito destrói as pessoas gerando a segregação e o ódio.

Seguem-se com os seguintes versos: “Papel alumínio todo amassado/ Esquentando não mãe isso é uma cabeça de alho” (CRIOLO, 2011). Os versos relacionam-se a uma tentativa de um jovem esconder de sua mãe o conteúdo da embalagem, alegando ser uma cabeça de alho, algo comum no cotidiano de uma casa em que a mãe cozinha, sendo que o objeto passaria despercebido.

Os versos seguintes evocam duas figuras negras de forte influência social que atingiram a fama: “Cartola vira que eu vi/ tão lindo, forte e belo como Muhammad Ali” (CRIOLO, 2011). Cartola (Angenor de Oliveira) foi um sambista brasileiro que se tornou famoso nos últimos anos de vida. Muhammad Ali (Cassius Marcellus Clay Jr) foi um pugilista americano, considerado um dos melhores atletas da modalidade. Ambos são ícones provindos das periferias, que lutaram contra o preconceito imposto a seus talentos. Essa ideia do sucesso desses ícones negros também ressoa na desenvoltura e aceitação do rap como música e prática artística, uma vez que inicialmente sofreu com as críticas negativas que circundavam sua popularização como gênero musical.

Além disso, os versos também são uma referência à música de Caetano Veloso, “Um Índio”, de 1977, gerando a intertextualidade na letra, em que ele canta: “Virá, impávido que nem Muhammad Ali/ Virá que eu vi”, ressaltando a estética da criação do rap em que “o diálogo intercultural possibilita a apropriação de elementos culturais diversos [...] [representando] a ‘brasilidade do rap’” (CAMARGOS, 2015, p. 56); aliado a uma:

artistic appropriation is the historical source of hip-hop music [as] a central feature of its aesthetic, form and message. The music derives from selecting and combining parts of prerecorded songs to produce a ‘new’ soundtrack. (SHUSTERMAN, 1991, p. 614).⁵

Ao apresentar dois ícones negros, Criolo segue com os versos: “É canta rap nunca foi pra homem fraco/ Saber a hora de parar é pra homem sábio” (CRIOLO, 2011), remetendo ao fator da resistência dos rappers ao cantar, uma vez que ainda há discriminação do gênero, especialmente em produções engajadas e provindas das periferias, como apontado nos capítulos anteriores.

Nos versos “Rico quer levar uma com nós, cê que sabe/ Quero ver paga de loco lá em Abu Dhabi” (CRIOLO, 2011), o rapper propõe uma ligeira inversão de valores, sendo que as pessoas ricas, num contexto brasileiro, querem sobressair-se sobre as pessoas das periferias, mas em Abu Dhabi - capital dos Emirados Árabes Unidos, também conhecida como a cidade mais cara do mundo, e local de ostentações absurdas de pessoas milionárias - essas mesmas pessoas que se sentem superiores aos moradores das favelas poderiam ser consideradas pobres.

Subsequentemente, os próximos dois versos são tidos como a própria voz do rapper: “Eu sou nota cinco e sem provoca alarde/ Nota dez é Dina Di, DJ Primo e Sabotage” (CRIOLO, 2011), momento em que ele exalta rappers anteriores a ele, que são referências para o rap nacional.

O refrão da música é formado pelos seguintes versos:

Pode colar mais sem arrastar,
Se arrastar favela vai cobrar.
Acostumado com sucrilhos no prato.
Morango só é bom com a preta de lado (CRIOLO, 2011).

Nos versos do refrão o rapper direciona a voz para os consumidores do rap que não pertencem às favelas, que também formam o público-alvo de suas músicas.

⁵ apropriação artística e a um recurso histórico da música hip-hop [...] característica central da sua forma, estética e mensagem. A música deriva de selecionar e combinar partes de músicas pré-gravadas para produzir uma “nova” trilha sonora. (SHUSTERMAN, 1991, p. 614, tradução nossa).

A expressão 'pode colar' representa essa aproximação. Ao passo que 'sem arrastar' exemplifica essa tensão da aproximação entre o rap engajado e o público de classes mais elevadas, assim como a mídia e indústria musical.

Nesse sentido, o verso "acostumado com sucrilhos no prato" denomina esse novo público que se envolve com o rap, uma vez que *Sucrilhos* é uma marca de cereal associada a famílias com padrão financeiro mais elevado. E esses sujeitos representados no refrão são pessoas que não passaram por dificuldades financeiras, sendo o oposto das vidas nas periferias.

Os versos seguintes observam que "O planeta jaz, é a trombeta do satanás/ Usain Bolt se não corrê fica pra trás" (CRIOLO, 2011). A primeira frase do verso inicial é uma metonímia para o caos cotidiano, mortes, violência, opressão, que permeiam o cotidiano de muitas pessoas. Nesse sentido no contexto 'planeta' representa a população, e 'jaz' são os acontecimentos cotidianos que levam a morte. Além de que jaz também possui a mesma pronúncia de 'jazz' ritmo musical também criado por negros norte-americanos, que também sofreu a repressão social por ser um estilo musical criado por negros provindos das periferias estadunidenses.

As múltiplas possibilidades de leituras da letra corroboram com a ideia de que a língua "[...] oferece amplas possibilidades de continuar criando, para as mesmas palavras novos significados" (MARTINS, 2012, p. 105), uma vez que inserido em contextos específicos os significados das palavras são expandidos.

A canção continua com: "Querer tapar o sol com a peneira é feio demais/ E cocaína desgraça a vida de um bom rapaz" (CRIOLO, 2011). Tapar o sol com a peneira é uma expressão nordestina, que culmina com as origens dos pais do rapper, que significa "Arranjar uma desculpa para alguma coisa, se safar de algo, inventar uma história" (MATOS; *et. al.* 2012, p.5). Dessa forma, a expressão aplicada à letra se refere a mascarar problemas sociais graves, como o consumo e venda de drogas aliado aos agravantes de violência e políticas governamentais, que é enfatizado pela menção à cocaína.

"Trilha Sonora do gueto Rappin Hood e Facção/ Fazem o povo cantar com emoção" (CRIOLO, 2011) são versos que remetem a cantores do gênero anteriores ao rapper Rappin Hood e o grupo Facção Central, todos considerados ícones do rap, cujos trabalhos com forte engajamento contribuíram para a consolidação e reconhecimento desse gênero musical. Nesses versos ora analisados, essa menção tem característica de exaltação no sentido de afirmação do rap como movimento

artístico, envolvendo as produções em um “exercício ativo, de escolha e negação de seletividade e referências musicais e ideológicas” (CAMARGOS, 2015, p. 56).

Os versos que seguem são imersos na localidade, referenciando o ambiente em que Criolo foi criado, fator característico do rap: “Zona Sul haja coração/ Dez mil pessoas na favela na quermesse do Campão” (CRIOLO, 2011). Mesmo com a abrangência de público, as características locais permanecem para afirmar o orgulho do pertencimento à periferia. Além da menção às festas de ‘quermesse’, que significa “[...] feira pública com barracas ao ar livre [...] qualquer feira animada e ruidosa” (HOUAISS, 2009, p. 1592), remetendo às características de festas populares, com configurações despojadas, em que os rappers locais se apresentavam sem pretensões de fama, assim como as primeiras festas de rua que caracterizaram o movimento Hip Hop.

Nos versos “Di Cavalcanti, Oiticica e Frida Kahlo/ Têm o mesmo valor que a benzedeira do bairro” (CRIOLO, 2011), há menção a três artistas, os dois primeiros brasileiros, e a última, mexicana. Referir-se a esses artistas constitui elementos que excedem a localidade do rap mostrando a abrangência das temáticas que rompem as fronteiras das periferias para a inserção em centros culturais e urbanos. Inserindo nesse sentido um valor equivalente à benzedeira, mesmo que em contextos diferentes. Nas periferias a benzedeira tem tanto valor quanto esses artistas renomados para a cultura central.

E é retomada no segundo verso a importância atribuída à ‘benzedeira do bairro’, remetendo a tradições e crenças populares de herança africana, que também é vista nos versos seguintes: “Disse que não, ali o recém-formado, entende/ Vou esperar você fica doente”. Nesse caso, o elemento ‘recém-formado’ personifica sujeitos que discriminam as práticas benzedeadas.

Nos versos seguintes o rapper faz um jogo com a palavra ‘rap’ que aparece diversas vezes embaralhada dentro de outras palavras. Se comondo como uma criação poética, que pode ser comparada à figura de linguagem anáfora que se caracteriza pela repetição de palavras, estando na letra embaralhadas, expressando que os “[...] sentidos que as palavras adquirem [...] em uma situação específica [...] se amplia mais ainda pelos diversos elementos afetivos” (MARTINS, 2012, p. 105), representado pela significação dos versos:

Cantá Rap nunca foi pra homem fraco,
Saber a hora de parar é pra homem sábio.

Vacilô no jab, é fio é lona.
 Criolo Doido não é garapa, a ideia é rápida mais soma. (CRIOLO, 2011, grifo nosso).

O terceiro verso retoma novamente a Muhammad Ali, e um cenário de luta, 'jab' é a nomenclatura de um golpe de boxe, 'fio' e 'lona' são elementos que compõem o ringue, e o 'vacilô' representa alguém que perdeu a luta. Nesse sentido, essa disputa esportiva representa, também, a resistência que os rappers precisam ter para seguir produzindo, uma vez que são vários obstáculos que impedem. Essas relações entre os versos corroboram a ideia de que "Em uma poesia, as palavras não são elas mesmas portadoras de significado. Elas ganham sentido quando colocadas perto de outras" (GESSA, 2007, p. 172).

O último verso corresponde à mensagem que o rapper passa em suas canções. As temáticas são polêmicas, compõem-se em denúncias sociais, relatando as diversas mazelas e problemas sociais, se tornando muitas vezes desagradável para os ouvintes, por compor uma realidade cruel. Sendo assim, sua música não é garapa, ou seja, doce e agradável, mas mesmo assim 'soma', faz refletir.

Criolo finaliza a letra com versos de afirmação de empoderamento sobre as etnias negras e indígenas brasileiras: "Eu tenho orgulho da minha cor/ Do meu cabelo e do meu nariz/ Sou assim e sou feliz/ Índio, caboclo, cafuzo, crioulo! Sou brasileiro" (CRIOLO, 2011), quebrando com ideologias racistas explanadas na letra, numa afirmação da importância de todas as etnias.

3.2 ANÁLISE DE "DUAS DE CINCO"

A segunda canção analisada foi "Duas de cinco", também composta em parceria com Gajnaman, Cabral e Rodrigo Campos, lançada em 2014, no álbum *Convoque seu Buda*, último álbum de rap do artista. A letra inicia com o refrão da canção, mostrado abaixo. O trecho conta com o recurso estilístico da assonância da vogal [o], sendo que o "prolongamento das vogais reforça o elemento passional, sugerindo um estado de espírito" (TEPERMAN, 2015, p. 49-50), nesse sentido a passividade é representada por um sentimento de impotência do sujeito sobre as relações sociais deturpadas, feridas sociais, que são a temática da canção. Assim, a repetição constante da vogal cria uma ambientação densa, sombria, que perpassa

toda a música, remetendo a “ideias de fechamento, redondeza, escuridão, tristeza, medo, morte” (MARTINS, 2012, p. 52).

Compro uma pistola do vapor
Visto o jaco Califórnia azul
Faço uma mandinga pro terror
E vou... (CRIOLO, 2014, grifo nosso).

O refrão remete a algo ruim com uma ‘mandinga [feitiço] para o terror’, aliado à compra de uma arma com o ‘vapor’ - gíria utilizada para denominar os jovens que se envolvem com a venda de drogas e armas nas periferias.

Outro aspecto a ser ressaltado é que o refrão da música, também é parte de outra música de Rodrigo Campos intitulada “Califórnia Azul” (São Matheus não é um lugar assim tão longe, 2010). Para produções musicais essa apropriação de um trecho para recriar outro, chama-se samplear.

Nos versos abaixo, existe a presença da aliteração [k]. A função da aliteração, segundo Norma Goldstein (1998), deve ser buscada de acordo com sua significação no texto. Nesse sentido essa repetição na letra dá as palavras um som mais expressivo e bem marcado que se envolve novamente com a temática tensa criada.

É o cão
É o cânhamo
É o desamor
É o canhão na boca de quem tanto se humilhou (CRIOLO, 2014, grifo nosso).

Há novamente a alusão a algo ruim, uma vez que ‘cão’ que significa o diabo, expressão utilizada mais comumente no Nordeste do Brasil, e com o ‘desamor’ criando um sentimento de tristeza, por quem ‘tanto se humilhou’ ser visto como um alvo do canhão, uma peça de artilharia, utilizada para matar.

A palavra ‘cânhamo’ aparece como uma representação para maconha, uma vez que essa é uma planta da espécie *Canabis* que não produz o fruto, utilizado para o fumo, sustentando o tráfico de drogas e as mazelas sociais geradas por isso.

A canção segue com: “Inveja é uma desgraça/ Alastra ódio e rancor/ E cocaína é uma igreja gringa de Le chereau/ Pra cada rap escrito uma alma que se salva” (CRIOLO, 2014), enfatizando os males que a inveja causa nas pessoas. Também nesse momento, o rapper traz à letra a temática do consumo de cocaína, com ‘Le chereau’, como um afrancesado de cheirar, relacionando-se com ‘gringa’, pessoas de maior prestígio social, em que o consumo de cocaína é mais comum.

Além do fato de, ao adjetivar a droga como 'igreja', atribui-se o sentido de ter seguidores, ou seja, vários usuários. E o rap passa a representar uma saída desse universo do vício, que poderia ser o destino de vários artistas caso não se envolvessem com o rap.

Criolo também aborda questões da escravidão moderna no país ao cantar "O rosto do carvoeiro é o Brasil que mostra a cara" (CRIOLO, 2014), fazendo menção a notícias de trabalho escravo em minas de carvão em fazendas afastadas no estado de Minas Gerais. Sobre tal problema, duas notícias foram amplamente divulgadas, a primeira, em 2013, informava: "Escravos do carvão são libertados em fazenda de Minas" (FRANCO, 2013), e em 2014, lia-se a seguinte manchete: "Operação flagra trabalho escravo em carvoaria de Pintópolis, Minas Gerais" (ODA, 2014), sendo que a fazenda era de um juiz aposentado.

Após essa denúncia, são apresentadas como uma crítica social situações cotidianas, como a desvalorização do professor no contexto brasileiro, aliado as más condições de vida ao povo.

Muito blá se fala e a língua é uma piranha
Aqui é só trabalho
Sorte é pras crianças
Que vê o professor em desespero na miséria (CRIOLO, 2014).

A palavra piranha surge na letra com sentido conotativo, uma vez que no sentido literal a palavra qualifica um peixe considerado perigoso por seus ataques, nesse sentido a palavra ganha o sentido da língua como perigosa, podendo ser um objeto de persuasão e ilusão. Isso acontece muito em contextos políticos, relações entre funcionários e empresas/chefes, em que são feitas promessas para melhorias, contudo o que se conquista é 'só o trabalho'. Nesse sentido, as melhorias não acontecem. Por isso é mencionada a 'sorte pras crianças' que provavelmente serão submetidas ao sistema capitalista de trabalho.

O último verso retoma a situação alarmante a qual a educação pública brasileira está passando, com superlotação das salas de aula, perda do valor do profissional da educação, salários atrasados, escolas sem infraestrutura adequada. Cenário que culmina para o fracasso da educação do Brasil.

Nos versos que seguem há uma explícita referência ao poema de 1928 de Drummond "No meio do caminho tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho/ tinha uma pedra/ no meio do caminho tinha uma pedra",

Que no meio do caminho da educação havia uma pedra
 E havia uma pedra no meio do caminho
 Ele não é preto véi
 Mas no bolso leva um cachimbo (CRIOLO, 2014).

Nesse trecho a referência é alterada. Na composição da canção, o emprego mais coloquial ‘tinha’ adotado por Drummond é substituído na letra por ‘havia’, trazendo um refinamento à alusão ao poema. Ademais os contextos do poema e da canção se entrelaçam, uma vez que ambos falam de dificuldades surgidas na vida.

E nesse contexto a ‘pedra’ assume duas significações, a primeira relaciona-se a obstáculos; a outra a uma pedra de droga de crack, que representa uma espécie de entrave na vida de muitas pessoas uma vez que a dependência da droga é uma das mais nocivas à saúde de quem a usa.

O preto velho, mencionado na letra, é uma entidade da religião de Umbanda, representada com um cachimbo na boca, que simboliza os espíritos de velhos africanos brasileiros que foram escravizados e morreram devido às condições desumanas a que eram sujeitados. Assim o ‘preto véi’, compõe a letra como uma metonímia, troca de um elemento por outro de similar, que além de aludir religião umbandista também faz relação à escravidão, da figura, na letra representada pelo crack, além do cachimbo que é o objeto para fazer o uso da droga.

Na sequência há um jogo de metáforas, a partir de personagens de filmes e seriados consagrados no cinema que simbolizam a aparência dos usuários de drogas, crack e cocaína, abordados na letra:

É o sleazestack do zóio branco
 Repare o brilho
 Chewbacca na Penha
 Maizena com pó de vidro (CRIOLO, 2014).

O primeiro verso referência um personagem de um seriado norte-americano para o público infantil de 1974 intitulado “Land of the lost”, em que o Sleestak é uma criatura que possui olhos grandes, remetendo aos olhos de um usuário após usar crack ou cocaína.

Chewbacca, mencionado logo em seguida, é um personagem alienígena da série “Star Wars”. Observa-se que, nesse caso, a letra recorre aos aspectos físicos do personagem, com os pelos pelo corpo, remetendo, na esfera da canção, a sujeitos viciados, sujos e decadentes da Penha, distrito de São Paulo.

O ultimo remete as várias formas frequentes de adulteração do pó de cocaína para comércio no tráfico, com o acréscimo de produtos que dão maior volume quantitativo, ‘maisena’, ‘pó de vidro’, visando um lucro maior.

A canção segue com o tom de denúncia e crítica, ao enfatizar o uso e venda de drogas e a situação degradante que se forma em torno desses problemas sociais. Mas também elenca o álcool, droga lícita, que por ser amparada pela mídia, propagandas e a sociedade, se torna uma necessidade e é tolerada: “Comerciais de TV/ Glamour pra alcoolismo/ E é o kinect do Xbox por duas buchas de cinco” (CRIOLO, 2014).

Além disso, a menção ao ‘kinect do Xbox’, sensor de movimento de vídeo game, representa a venda desse objeto de alto valor por ‘duas bucha de cinco’, ou seja duas porções de cocaína equivalentes a cinco reais cada. Remetendo a uma causa em prol do vício, que podem ser o furto e venda de objetos pessoais para a compra de drogas.

Nesse sentido, a significação de algumas palavras e expressões da língua só adquire sentido completo quando levado em consideração a “significação extralinguística ou externa, visto que remetem a algo que está fora da língua e que faz parte do mundo físico, psíquico ou social” (MARTINS, 2012, p.104). Ademais, nesse trecho, tem-se o significado do título da canção, logo a temática principal que permeia a letra.

Em seguida, a letra da canção apresenta o recurso da onomatopeia, “figura em que o som da letra que se repete lembra o som do objeto nomeado” (GOLDSTEIN, 1998, s.p.), sugerindo risos, porém essa figura de estilo acrescenta um tom de horror à canção:

Hahahahahahaha
 Hahahahahahaha
 Hahahahahahaha
 Chega a rir de nervoso
 Comédia vai chorar (CRIOLO, 2014)

Os próprios versos que procedem a onomatopeia expõe essa deturpação do riso, com o ‘nervoso’ e ‘chorar’, se manifestando como um riso de desespero e tristeza.

Nos versos seguintes, os sujeitos evocados na letra constituem o posicionamento engajado, há a separação, no terceiro e quarto versos, entre ‘nós’

que representa o rapper e a periferia que vive à margem, e ‘vocês’ como os sujeitos que vivem no centro, isto é, a classe média e a elite.

E eu fico aqui pregando a paz
E a cada maço de cigarro fumado a morte faz um jaz entre nós
Cá pra nós, e se um de nós morrer
Pra vocês é uma beleza (CRIOLO, 2014).

Ao mesmo em tempo que há essa separação, no segundo verso o ‘nós’ caracteriza toda a sociedade, uma vez que o cigarro tem seu consumo consolidado em todas as classes sociais. Isso simboliza a difusão do gênero musical do rap, confirmando o pensamento de Mattoso (1981) sobre indivíduos que em seu fazer artístico não pertencem apenas a uma cultura específica (marginal ou central), mas sim transita entre ambas.

Os versos seguintes são uma crítica à mídia e ao governo, visto que supostamente ambos assumem ideologias moralistas, todavia, na prática, perpetuam a desigualdade e a hipocrisia, retomando os versos anteriores do “glamour pra alcoolismo”:

Desigualdade faz tristeza
Na montanha dos sete abutres alguém enfeita sua mesa
Um governo que quer acabar com o crack,
Mas não tem moral pra vetar comercial de cerveja (CRIOLO, 2014).

A crítica sobre a mídia é desenhada, além do último verso, com a menção ao filme americano de 1951 “A montanha dos sete abutres” (*Ace in the hole*), em que a trama se desenvolve baseada em um jornalista que, para ganhar dinheiro, recria uma história sensacionalista para obter um emprego melhor. A história prende a atenção do público, que é iludido crendo que o que é relatado é a verdade. Ou seja, a mídia detém o poder de controle sobre a sociedade, e passa a ‘enfeitar sua mesa’, suavizar, esconder as mazelas sociais cotidianas, sendo amparadas pelo governo corrupto.

Criolo faz referências a obras e conceitos de filósofos. Nesse momento há um apuro na crítica por ele feita, o que também corrobora acontecimentos de sua vida pessoal. O primeiro é o acesso a produtores musicais experientes e o fato de sua mãe ter se graduado em Filosofia, logo após eles terem cursado juntos o ensino médio, como conta o cantor em entrevista para Marília Gabriela (2012).

Alô, Foucault, cê quer saber o que é loucura?
É ver Hobsbawm na mão dos boy, Maquiavel nessa leitura (CRIOLO, 2014).

A primeira referência é aos estudos que Foucault desenvolveu sobre a loucura. O filósofo francês discute sobre os meios sociais de exclusão social do louco, tendo como foco a “[...] forma como a sociedade experimenta, vivencia essa relação com a loucura. [...] a lógica da exclusão do louco, com as tecnologias que o retiram da sociedade” (PROVIDELLO, 2013, p. 1516). A menção a Foucault se alia ao nome de Hobsbawm, um historiador marxista, cujos estudos abordam a visão da exclusão e exploração social voltada às massas.

O verso se complementa com a ideia de governo proposta por Maquiavel em seu livro *O príncipe*. A obra mostra que os fins justificam os meios para manter a autoridade, justificando o descaso, a corrupção, que perpassam a política nacional. Todos esses aspectos formam um caos que leva à loucura, desgastando a população que se degrada nessa deturpação de valores.

Ao seguir com “Falar pra um favelado que a vida não é dura/ E achar que teu 12 de condomínio não carrega a mesma culpa” (CRIOLO, 2014), a letra expõe a passividade das pessoas frente aos problemas sociais, que preferem não ver ou ignorar por não serem diretamente atingidas. Como o pensamento de acreditar que o ‘12 de condomínio’ no sentido da posse de arma por alguém de classe média não contribui para a violência ou financiamento do tráfico.

A canção também aborda o consumo de drogas pela sociedade de elite e a hipocrisia que se cria para visualizar o consumo como algo elegante, menos nocivo apenas por serem festas sofisticadas, com drogas consideradas refinadas e bebidas caras: “É salto alto, MD, absolut, suco de fruta/ Mas nem todo mundo é feliz nessa fé absoluta” (CRIOLO, 2014). Convém lembrar que MD é uma nomenclatura para o *ecstasy*, droga psicoativa comumente presente em baladas de classes médias e alta, e Absolut é uma marca de bebida alcoólica. Além disso, também há a figura estilística da paronomásia, ou seja, um “jogo de palavras, um trocadilho” (MARTINS, 2012, p. 67), com as palavras *absolut* e *absoluta*.

A canção finaliza com “Calma, filha, que esse doce não é sal de fruta/ Azedar é a meta/ Tá bom ou quer mais açúcar?” (CRIOLO, 2014). ‘Doce’ é uma forma popular para se referir a droga LSD, também relacionada a festas de elite, e ‘azedar’ possui duplo sentido, o primeiro é o gosto que a droga tem na boca ao ser ingerida, e a segunda é sobre a meta da música em si, que é para azedar, causar desconforto, incômodo ao ouvir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dadas considerações propostas neste trabalho, percebe-se que a difusão do gênero musical do rap na América, operou na sociedade transcendendo os fazeres musicais e ao lazer que a música proporciona, mas posicionou-se perante a sociedade como representação de um universo até então silenciado e negligenciado.

Essa arte de rua, inicialmente renegada, foi considerada por diversos críticos da arte, como o citado maestro Júlio Medaglia, como arte inferior, muitas vezes nem mesmo sendo considerada arte. Isso ocorre, pois toda arte que expõe de diversas formas feridas sociais, que toca em assuntos considerados tabus, sofre automaticamente com a exclusão. É o que sucede com o rap. E a isso se acrescenta, no caso desse gênero musical, o fator do desenvolvimento primordialmente periférico e a presença do racismo de uma cultura que ainda vive com resquícios ideológicos escravagistas.

Fato que comprova essa exclusão são os poucos estudos sociais, literários, antropológicos e históricos que envolvem o movimento Hip Hop, ao se considerar sua ampla produção, especialmente após os anos 2000, momento em que o rap despontou mundialmente com os primeiros hits de sucesso e vasta produção do gênero, integrando-se como estilo musical de interesse mercadológico.

Contudo, mesmo com os fatores de resistência sociocultural, o rap mostrou sua força e potência musical, resistindo e se expandindo por meio de rádios comunitárias, gravadoras independentes, festas de rua e pela internet, conquistando o gosto popular de diversos sujeitos dos mais variados contextos sociais.

No quadro brasileiro, o caráter de resistência, representatividade e orgulho negro e do pertencimento às periferias se desenvolveu como fator importante para o empoderamento, representatividade e consciência de uma parcela populacional.

Após eclodir no mercado da indústria cultural, o rap e o movimento Hip Hop tornaram-se referência musical, abrangendo um novo público de classe média e alta, além de produções cinematográficas, que disseminaram a nova arte, e também as modificaram em diversos aspectos.

Essa aproximação permeada por inúmeros conflitos se constitui como cenário para o fazer artístico do rapper Criolo, que possui visibilidade nacional da

periferia ao centro, expondo em suas canções esse fazer que permeia dois universos ainda distintos.

O rapper conta em suas letras com a presença dos dois universos, unindo elementos consumistas, orgulho racial, críticas políticas, alienação das massas por meio da mídia, a qual ele também pertence, aliada a diversos recursos poéticos e estilísticos que fazem de suas músicas um canto poético engajado e atual.

Nota-se nas canções de Criolo que há uma relação possível entre a indústria cultural, parceiras com produtores renomados, assimilação de outros gêneros como o samba, blues, jazz no rap, mantendo o posicionamento engajado e o discurso ideológico, uma vez que nem toda aproximação de classes se configura em produções negativas.

Nesse sentido, o artista representa um sujeito que vive entre duas parcelas sociais conflituosas, mantendo relações com ambas as partes, demonstrando que é possível utilizar-se do rap como negócio e ainda sim manter uma postura ideológica crítica, sem deixar de lado o deleite, a fruição que a música deve possuir em sua composição.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Júlia. Marcelo Cabral: o nome da nova cena musical paulistana. **Saraiva conteúdo**. [31 outubro 2013]. Disponível em: < <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/54432> >. Acesso em: 11 ago. 2017.

CAMARGOS, Roberto. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2015.

CRIOLO. Duas de cinco. **Convoque seu Buda**. São Paulo: Oloko Records, 2014. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=QnCs2nsZGRk> >. Acesso em 20. mai. 2017.

CRIOLO. Sucrilhos. **Nó na orelha**. São Paulo: Oloko Records, 2011. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=EObuy3kTA5w> >. Acesso em 20. mai. 2017.

CRIOLO - "Nó Na Orelha" International Tour 2012 Ep. 01. Direção: Rodney Suguita. 27 junho 2012. Videocasts, 7'22". Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IGljNKMrKOK> >. Acesso em: 11 ago. 2017.

CRIOLO DOIDO. **Sucrilhos** (HD). 2008. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=K66N55TTLy8> >. Acesso 13. nov. 2017.

CRUZ INÁCIO, Emerson. Ser um preto tipo A custa caro: poesia, interculturalidade e etnia. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 31. p. 53-68. Brasília: Universidade de Brasília, 2008. Disponível em < <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127095003> >. Acesso em 27. ago. 2017.

DUARTE, Geni Rosa. A arte na (da) Periferia: Sobre... Vivências. In: **Rap e Educação, Rap é Educação**. ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org). São Paulo: Selo Negro. 1999.

EIROA, Camila. Criolo relançou "Ainda há tempo", seu primeiro disco após dez anos. **Revista Trip**. [16 maio 2016]. Disponível em: < <http://revistatrip.uol.com.br/trip/criolo-fala-sobre-relancamento-de-ainda-ha-tempo-dez-anos-depois> > Acesso em: 11 ago. 2017.

ENTREVISTA com Criolo - Parte 1- Canal: SBT Online. Canal: SBT Online. [19 janeiro 2012]. Programa de Frente com Gabi exibido em 18. Jan. 2012. 11'51". Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=jM652HU6ikU> >. Acesso em: 11 ago. 2017.

FRANCO, Pedro Rocha. Escravos do carvão são libertados em fazenda de Minas. **Jornal Estado de Minas**. 15/05/2013. Disponível em < https://www.em.com.br/app/noticia/economia/2013/05/15/internas_economia,387567/escravos-do-carvao-sao-libertados-em-fazenda-de-minas.shtml >. Acesso em 03. Nov. 2017.

GUIMARÃES, Thiago. Cada corrupto que se dá bem é um moleque da minha quebrada assassinado, diz Criolo: depoimento. [27 abril 2016]. Londres: **BBC Brasil**. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/brasil/2016/04/160426_criolo_crise_tg>. Acesso em: 15 mai. 2017.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. Rap: transpondo as fronteiras da periferia. In: **Rap e Educação, Rap é Educação**. ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org). São Paulo: Selo Negro. 1999.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. 10. ed. São Paulo: Ática, 1998.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2009.

LIMA, Luiz da Costa. **Teoria da cultura de massa**. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

MARTINS, Nilce Sant' Anna. **Introdução à estilística**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

MATOS, Iramaia; MELO, Fabrício; MELO, Isabel. F. O Léxico Nordestino em Foco: um estudo do falar canindeense. In: **Ciência, tecnologia e inovação: ações sustentáveis para o desenvolvimento regional**. VII CONNEPI. Congresso Norte Nordeste de Pesquisa e Inovação. Palmas-TO. 2012. Disponível em <<http://propi.ifto.edu.br/ocs/index.php/connepi/vii/paper/view/313/1889>>. Acesso em 17. out. 2017.

MATTOSO, Glaucio. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MINARELLI, Enzo. **Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX**. Tradução de Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2010.

MORICONI, Italo. **Como e porque ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NOGUEIRA, Amanda. São Paulo. Hip-hop destrona rock e se torna gênero mais consumido nos EUA. **Folha de São Paulo**. 23. jul. 2017. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1903364-hip-hop-destrona-rock-e-se-torna-genero-mais-consumido-nos-eua.shtml?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=fbfolha>. Acesso em 23. ago. 2017.

ODA, Michelly. Operação flagra trabalho escravo em carvoaria em Pintópolis, Minas Gerais. **Portal G1 de notícias**. 16/09/2014. Disponível em <<http://g1.globo.com/mg/grande-minas/noticia/2014/09/operacao-flagra-trabalho-escravo-e-em-carvoaria-de-pintopolis-mg.html>>. Acesso em 03. Nov. 2017.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação poética**. 3 ed. São Paulo: Moraes, 1981.

PROVOCAÇÕES recebe o maestro Julio Medaglia (Bloco 2). Antônio Abujamra. Programa Provoações 6'32". TV Cultura Digital (Canal oficial da TV Cultura).

Publicado em 19. abr. 2011. < <https://www.youtube.com/watch?v=RVL3NnXf3HQ> >. Acesso em 22. ago. 2017.

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte; YASUI, Silvio. A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.20, n.4, out.-dez. 2013. p.1515-1529. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v20n4/0104-5970-hcsm-20-04-01515.pdf> >. Acesso em 05. nov. 2017.

RAMOS, Silvia. Jovens de favelas na produção cultural brasileira dos anos 90. In: **Por que não? Rupturas e continuidades da contracultura**. ALMEIDA, Maria Isabel M; NAVES, Santuza C. (Org). Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SANT'ANA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

SHUSTERMAN, Richard. The Fine Art of Rap. **New Literary History**. v. 22, n. 3, Undermining Subjects. p. 613-632. The Johns Hopkins University Press, 1991. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/469207> >. Acesso em 20. set. 2017.

SILVA, José Gomes da. Arte e Educação: a experiência do movimento Hip Hop paulistano. In: **Rap e Educação, Rap é Educação**. ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org). São Paulo: Selo Negro. 1999.

SILVA, José Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. (Tese de Doutorado). Campinas, UNICAMP, 1998.

TATIT, Luiz. **O cancionista** composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

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