

## **RAP e Comunicação: comunidades imaginadas globais, práticas e processos comunicacionais locais<sup>1</sup>**

João Vitor Pinto FERREIRA<sup>2</sup>  
Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

### **Resumo**

O RAP é uma das bases do movimento Hip-Hop; neste artigo, o gênero musical é analisado culturalmente (WILLIAMS, 2014) considerando o compartilhamento de significados que pode ser observado entre os indivíduos que estabelecem uma espécie de “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2011) de abrangência global, com eventuais adaptações a contextos locais. Partindo de uma contextualização geográfica e histórica do RAP, são apresentados três exemplos de materialização do gênero musical originário dos Estados Unidos no contexto brasileiro.

**Palavras-chave:** RAP, Hip-Hop, Cultura, Comunidades imaginadas, Comunicação.

### **Introdução**

A proposta do projeto de iniciação científica desenvolvido entre 2019 e 2020 ao qual este artigo está vinculado foi analisar e investigar o gênero musical RAP<sup>3</sup>, propondo reflexões relacionadas ao modo como a cultura<sup>4</sup> originária das periferias de Nova Iorque (NYC), cidade estadunidense na qual o RAP foi criado, tem sido adaptada em localidades ao redor do mundo onde o gênero musical apresenta materializações. Apesar daquelas adaptações locais, procura-se evidenciar aqui que as produções musicais mantêm elementos da poesia e batida originais, endereçando tanto críticas sociais quanto situações de afeto.

O RAP engloba manifestações culturais de uma pessoa ou uma comunidade e, a partir daquelas manifestações, promove a produção de símbolos, tradições e costumes. A produção de significados, assim como a classificação correspondente de tais significados enquanto cultura, pode ser observada ao constatar que o RAP articula sentimento, crítica,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – XVI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Graduando do Curso de Comunicação Social (Jornalismo) da Universidade Tuiuti do Paraná, e-mail: joao333vitor@gmail.com. O presente artigo foi desenvolvido como parte das atividades de Iniciação Científica na UTP, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Marquioni.

<sup>3</sup> RAP é a sigla para *Rhythm and Poetry* (ritmo e poesia); o gênero musical é parte do movimento Hip-Hop, que tem associados ainda outros três elementos em sua base/formação: a dança de rua *Break* (a *breakdance*), a arte visual de rua (o grafite) e o DJ (*Disk Jockey*).

<sup>4</sup> No presente artigo, cultura é considerada como “significados comuns, o produto de todo um povo, e os significados individuais disponibilizados, o produto de uma experiência pessoal e social empenhada de um indivíduo” (WILLIAMS, 2014, p.12).

emoção, conhecimento e visão do ambiente em que vivem os membros do movimento Hip-Hop. Com isso, é possível estabelecer relação com a noção de cultura adotada, uma vez que os significados culturais são constituídos “na vida, são feitos e refeitos, de modos que não podemos conhecer de antemão” (WILLIAMS, 2014, p. 12). Entre os significados compartilhados pelo RAP merecem destaque a relevância na manifestação da arte, a compreensão do convívio social e a produção do pensamento criativo. Tais significados operam associados ao desenvolvimento individual e das comunidades que consomem o gênero musical em uma *via* relacionando passado e presente.

Mas, defende-se aqui, que os significados não são simplesmente assimilados pelos participantes. Tanto porque a cultura do RAP não possui uma ordem ou padrão de como se manifestar nas comunidades ou orientações acerca de como a cultura se desenvolve em cada pessoa, quanto porque é possível observar que o gênero musical possui linguagens e códigos que podem variar entre as localidades em que ocorre. De fato, o gênero musical permite identificar a abordagem de temas comuns e possibilita observar formatos distintos entre locais em que tem manifestação, com adaptações dos temas abordados a contextos locais evidenciando a afirmação segundo a qual seria “estúpido e arrogante presumir que qualquer um desses significados [compartilhados enquanto cultura] pode chegar a ser prescrito” (WILLIAMS, 2014, p. 12). Ora, se os significados “se constituem na vida” (como mencionado acima), a cultura é redefinida com o passar dos anos e em função dos locais onde é materializada, adaptando significados e costumes.

Defende-se neste artigo então que a constante mudança da cultura pode ser observada inclusive com variações nas manifestações regionais/locais do RAP. Ocorre que uma comunidade que consome RAP pode escutar a mesma mensagem, mas a decifração dos códigos recebidos pode não ser necessariamente semelhante por todos que ouvem as músicas: o contexto vivido pode levar cada indivíduo a identificar elementos que remetem à emoção, convívio e sentimentos específicos/locais. A rigor, o consumo de RAP tende inclusive a produzir uma sensação de pertencimento em função de adaptações locais em um complexo contexto de produção de sentido. Em termos conceituais, tratar-se-ia do estabelecimento de “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2011). Segundo esta noção teórica, uma comunidade

*é imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. [...] Na verdade, qualquer comunidade maior que a aldeia primordial

---

do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada. (ANDERSON, 2011, p. 32-33)

Um elemento chave apontado por Benedict Anderson para que ocorra o *imaginar das comunidades* é a ocorrência de “réplicas” (ANDERSON, 2011, p. 62), que seriam materialidades comunicacionais compartilhadas. Anderson apresenta como exemplo de *réplica* o jornal impresso na Europa no século XVII. Os periódicos fariam com que comunidades fossem imaginadas quando as pessoas notavam que desconhecidos liam um mesmo periódico. No caso endereçado neste artigo, defende-se que o compartilhamento de elementos identitários da cultura Hip-Hop, como a música RAP, promoveria efeito análogo de mesmo pessoas que não se conhecem se sintam parte de uma comunidade ao compartilharem réplicas.

Apresentam-se então no presente artigo elementos para justificar a afirmação de que o RAP não constitui um mero aplicar de gênero musical divulgado a partir da cidade de Nova York para o mundo que alcançou as massas<sup>5</sup> das periferias de outras grandes cidades. Ao invés daquele *mero aplicar*, argumenta-se a ocorrência de adaptações locais em que, a partir de uma audição e geração de sentidos, promoveram-se modos de expressão articulados a significados culturais existentes em contexto também regional/local, ainda que alguns temas sejam observados entre localidades. No presente artigo é abordado o caso do RAP no Brasil a partir de três exemplos: tratam-se das músicas (i) ‘Habitat’ (do *rapper* curitibano Bernardo Colleone Jory [o Beduíno], lançada no álbum *Música Popular Beduíno*), em que é endereçado um tema global, de (ii) ‘Correria’ (do *rapper* carioca Abebe Bikila Costa Santos [o BK], lançada no álbum *Gigantes* e que aborda um tema local) e (iii) ‘Cananéia, Iguape e Ilha Comprida’ (do *rapper* paulistano Leandro Roque de Oliveira [o Emicida], lançada no álbum *AmarElo* [sic] que endereça um caso de afeto). Contudo, antes da apresentação dessas músicas (na seção *O RAP no Brasil: exemplos em Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo*), entende-se ser necessário abordar (na seção *Uma breve história do RAP*) as origens do gênero musical fornecendo ao leitor uma contextualização geral, e apresentar a possibilidade de estabelecer pertencimento a partir dele (na seção *RAP e pertencimento cultural*).

### **Uma breve história do RAP**

---

<sup>5</sup> A complexidade do contexto observado ao analisar o RAP possibilita inclusive aplicar a percepção de Raymond Williams em relação ao termo *massas*: “não acredito que as pessoas comuns se pareçam de fato com a descrição corriqueira das massas, com hábitos e gostos vulgares e triviais. Dizendo de outro modo: as massas não existem de fato, o que existem são modos de ver pessoas como massas” (2014, p.16).

As músicas, danças, cantos e batuques costumam ser apontados como sendo intrínsecos na identidade das tribos africanas, argumentando-se que os símbolos, as ancestralidades e raízes culturais munem os significados de cada negro, e o caráter musical costuma ser destacado como fator que contribui para formar sua identidade. Eventualmente influenciam inclusive na criação de suas religiões (RIGHI, 2011, p. 39).

Adicionalmente, o compartilhamento de significados a partir de elementos da cultura negra pode ser entendido como um modo de busca por liberdade em contexto de amargor que, no caso da constituição da identidade negra nas Américas, remete à escravidão. Afinal, parte da vida dos africanos entre os séculos XVI e XIX, quando o povo preto sofreu todo tipo de repressão, vedação e represália inclusive quando buscava manifestar afinidade e parentesco com sua cultura original remete ao período infame da história da humanidade, quando escravos deportados do território africano sofriam com mutilações que aconteciam tanto em suas carnes quanto no espírito, dando origem aos movimentos civis de resistência.

Os processos de colonização, aliados à opressão aos negros, fizeram eclodir movimentos civis inicialmente clandestinos e conflitos militares ligados ou motivados de alguma maneira pelas questões escravistas, sobretudo na linha das três Américas e no Caribe, considerando que a opressão e resistência fazem parte da história da diáspora negra (RIGHI, 2011, p. 36).

Para compreender as origens do RAP é importante considerar particularmente a Jamaica, ex-colônia de escravizados dos ingleses. Também lá, os negros viveram a repressão e organização para castrar os significados compartilhados do seu berço africano e, como os indígenas naturais da ilha, acabaram sujeitos a todo tipo de violência e segregação nos “bairros periféricos urbanos” (RIGHI, 2011, p. 40).

De fato, após longo período vivendo em regime de colônia, em 1960 a população de preeminência negra alcançou a independência da Jamaica. Mas essa independência não chegou ao estado de abatimento social, nem tampouco solucionou a crise econômica então vivida no país. Neste contexto,

Valendo-se da linguagem e dos códigos como artifício da arte musical, representantes dos movimentos negros jamaicanos da capital, Kingston, começaram a instalar sistemas de som nas ruas das favelas com o propósito inicial de animar a população na forma de bailes comunitários (RIGHI, 2011, p. 40).

Com o aparecimento destes bailes comunitários pela ilha, surgia a manifestação *toasters*, que correspondia a sistemas de som voltados a animar a população pelas ruas das favelas. Os *toasters* eram responsáveis por divulgar, com o uso da voz, mensagens

ideológicas e se tornaram aqueles que são “hoje conhecidos por ‘MC’s’ – Mestre de Cerimônias, os quais procuravam comentar, ainda sob a forma de um canto falado, assuntos como a violência da comunidade, a situação política do país, [...] sexo e drogas” (RIGHI, 2011, p. 40). Ainda na década de 1960, a Jamaica vivia tempos difíceis, de instabilidade no Estado, “reflexo da crise instaurada nos anos 1930, decorrente da ‘grande depressão econômica mundial’ [...] em 1929” (RIGHI, 2011, p. 43). Neste cenário, a população mais jovem da Jamaica teve que iniciar uma emigração para países vizinhos, chegando aos Estados Unidos da América (EUA). Mas a chegada dos imigrantes jamaicanos aos EUA não significou o fim das condições de vida difíceis, porque fatores econômicos também no país para onde haviam se mudado impossibilitariam que vivessem no centro das cidades. Muitos daqueles imigrantes fixaram residência nas margens (na periferia) das grandes cidades. No caso de NYC, a maioria dos jamaicanos fixou residência nos bairros do Brooklyn, Queens e Bronx, bairros que eram chamados de “guetos”. O termo era utilizado para destacar a pobreza, a falta de políticas sociais e dificuldades enfrentadas pela população de imigrantes pobres. Adicionalmente à vida nos guetos, a expansão imobiliária da cidade passou a reduzir áreas públicas da região, e os imóveis velhos que estavam sendo habitados pelos mais pobres acabaram sendo derrubados ou abandonados.

Devido à ociosidade populacional pela falta de emprego, de escola e de entretenimento, as ruas dos guetos se tornaram os únicos espaços de lazer e de convívio para muitos jovens, ao mesmo tempo em que estimulavam negativamente a inserção dessas pessoas em um sistema de gangues, as quais se confrontavam de maneira violenta pela disputa de território e do tráfico de drogas (RIGHI, 2011, p. 43-44).

A precariedade dos bairros levou ao descontrole desenfreado que, associado ao intenso fluxo migratório, acabou por intensificar a pobreza, trazendo mais crises para esses bairros, aumentando a periculosidade e o risco cotidiano, enquanto a comunidade crescia em ritmo não acompanhado pelo desenvolvimento social e estabilidade.

Por outro lado, o contingente humano expatriado da Jamaica para os EUA levou ao Bronx, em 1967, não só os mesmos *sounds systems* utilizados nas ruas de Kingston, como também a experiência do *disc-jóquei* DJ Kool Herc (Clive Campbell, então com 12 anos) em promover festas populares sob a forma de movimentos sociais (RIGHI, 2011, p. 44).

O jovem imigrante e DJ Kool Herc traz sua tradição musical jamaicana e a *mistura* com o gênero musical então dominante nos EUA: a discoteca. Kool Herc cria uma manifestação com aqueles que o acompanhavam e frequentavam suas festas no endereço 1520 Sedgwick. A partir destas influências, o RAP se materializa, conduzindo também à

*breakdance*, ao grafite e outras manifestações no bairro do Bronx. Mais tarde, outros jovens acabam aderindo à produção musical do DJ Kool Herc, e surgem os DJ Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash e Hollywood.

Assim, de uma mistura de significados englobando as festas de rua na Jamaica e a *disco music* dos EUA, mas que referenciavam também a musicalidade africana, emerge na periferia de NYC o RAP. Culturalmente, uma manifestação de significados compartilhados entre jovens que estabeleceriam uma “comunidade imaginada”, como abordado a seguir.

### **RAP e pertencimento cultural**

Acompanhando a ordem de como o Hip-Hop se desenvolveu nos guetos dos EUA principalmente no Bronx, a cultura resultante passa a ser propagada de modo acelerado nos ambientes por onde passa a circular, como por exemplo o Brooklyn e o Queens. Os dois distritos de NYC assimilam a mensagem do movimento, que passa a alcançar também outras localidades da costa oeste e sul do país, chegando inclusive às Américas Central e do Sul.

Talvez não seja exagero afirmar que atualmente, a cultura hip-hop existe em todo o mundo, sendo que a música RAP, particularmente, tornou-se um fenômeno presente em praticamente todos os países, adquirindo as peculiaridades e contornos culturais de cada localidade e focando temas políticos e sociais específicos de cada contexto. (GOMES, 2012, p. 10)

Merece destaque então o fato de que o RAP se propaga, mas mantendo um componente básico: sua relação com as periferias, guetos e favelas. De fato, é possível identificar elementos identitários (que habilitam pertencimento) a partir da cultura Hip-Hop para moradores das periferias. Aqui, entende-se que através do RAP seria constituído um daqueles elementos, particularmente porque a música estabelece “réplicas” (ANDERSON, 2011, p. 62) que contribuem para que *comunidades* sejam *imaginadas*. Com isso, a mensagem lírica rítmica do RAP consegue se enraizar e agregar contextos sociais contrastantes mesmo em localidades com diferentes significados culturais, como pode ser observado a partir da produção de RAPs na Coréia do Sul, Índia, Ucrânia, Palestina, Indonésia, Suriname, Emirados Árabes Unidos, Islândia etc. Dessa maneira, o RAP faz um apanhado de protestos, manifestações e lutas contra sistemas desiguais que cada população enfrenta em seus próprios Estados. Deve-se destacar então que o contexto cultural é chave para estabelecer o que é classificado como ‘desigualdade’ a cada caso, uma vez que

---

RAPpers árabes cantam sobre os conflitos religiosos e territoriais do Oriente Médio, rappers cubanos falam sobre as mazelas sociais decorrentes do embargo ao país, rappers africanos protestam contra a espoliação histórica sofrida em séculos de colonização e exploração europeia, e rappers chineses protestam contra a falta de liberdade de expressão. (GOMES, 2012, p. 11)

Aqui duas observações são necessárias: (i) inicialmente, tais adaptações locais parecem evidenciar o aspecto cultural do RAP, no sentido em que os significados são redefinidos localmente a partir da história tanto do país quanto da história de vida dos participantes do movimento Hip-Hop. Complementarmente, (ii) as adaptações contribuem para reforçar a relevância do uso das tecnologias da comunicação para o estabelecimento de pertencimento: em um primeiro momento a indústria fonográfica e, especialmente a partir dos anos 2000, as plataformas digitais. Afinal, o acesso possibilitado pelo uso daquelas tecnologias às produções musicais permitiu não apenas o alcance planetário do RAP mas também, a partir daquele alcance, o desenvolvimento de múltiplas variantes do gênero. Notadamente, com a apresentação de um enredo cultural que se amplifica constantemente e se inscreve no urbano, se adequando aos traços e práticas para criar alternativas para que as pessoas que usualmente *vivem à margem* consigam fazê-lo com dignidade. Passadas algumas décadas desde sua criação, evidencia-se que o RAP tem potencial de modificar, a partir da manifestação artística, o espaço violento das periferias das grandes cidades<sup>6</sup>, oferecendo ressignificações e espaços de convívio.

Procurando ilustrar adaptações regionais do RAP (especialmente redefinições culturais observadas – mas que contribuem com o estabelecimento de pertencimento), a próxima seção apresenta o caso de como o gênero reconfigurou-se no Brasil. Mais especificamente, são considerados os casos de três *rappers* das cidades de Curitiba/PR, Rio de Janeiro/RJ e São Paulo/SP.

### **O RAP no Brasil: exemplos em Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo**

O movimento Hip-Hop chega ao Brasil na década de 1980. Os primeiros pilares materializados em território brasileiro foram a *breakdance* e o grafite, apresentados ao público brasileiro inicialmente em especial por meio da televisão e do cinema

---

<sup>6</sup> Uma investigação futura que merece ser desenvolvida envolve identificar em que medida iniciativas relacionadas ao RAP seriam observadas também em localidades menores/interioranas (e quais seriam as adaptações culturais associadas). Caso identificadas, reforçar-se-ia a percepção de que o RAP teria instâncias efetivamente em quase toda parte, se alimentando das características do território onde é materializado. O orientador do projeto de Iniciação Científica que originou este artigo tem conduzido este tipo de análise em relação ao *punk rock* no Brasil.

---

(novamente, com uso de tecnologias da comunicação). Da mesma forma que a sua origem auxiliou com a definição de elementos identitários aos jovens negros de periferia dos EUA, no Brasil a chegada do movimento se deu em um momento quando o país vivia um período de instabilidade política e financeira, “entrava na chamada ‘década perdida’ e o governo ainda dominado por uma ditadura militar inspirava na população o anseio por democracia após tantos anos de repressão” (GOMES, 2012). Com a presença de fatores de obscuridade governamental e em meio à saída de uma fase conturbada no Brasil, o movimento Hip-Hop se *anexou* entre os complexos problemas e carências do Estado, visando aos poucos fornecer uma voz para a periferia. Assim, a cultura Hip-Hop foi trabalhada entre os anos de 1980 a 1990 como alternativa para fornecer identidade aos *guetos do Brasil*.

Mas o contexto da chegada do RAP ao país possibilita identificar algumas variações em relação ao cenário estadunidense. Ainda que em ambos os países o gênero musical tenha sido *abraçado* por moradores da periferia, o contexto político tinha particularidades em cada caso, gerando diferentes possibilidades de “decodificação” (HALL, 2003): os sentidos gerados passam a não ser mais restritos àqueles da periferia de NYC. Em outros termos, ocorre uma forma de “invenção da cultura” (WAGNER, 2010, p. 25-46)<sup>7</sup>: enquanto a cultura são *significados compartilhados*, o significado “é uma função das maneiras pelas quais criamos e experienciamos contextos” (WAGNER, 2010, p. 77). Nesta perspectiva, “toda compreensão de uma outra cultura é um experimento com nossa própria cultura” (WAGNER, 2010, p. 41). No caso do RAP, entende-se aqui que os desenvolvimentos locais constituem “uma espécie de invenção, e a invenção requer uma base de comunicação em convenções compartilhadas para que faça sentido” (WAGNER, 2010, p. 76). Tal base engloba as analogias que podem ser realizadas entre o modo de vida em periferias das grandes cidades do mundo com o contexto vivido nos bairros de NYC quando do desenvolvimento do RAP, mas alcança também cenários locais que contribuem para o estabelecimento de novos significados que passam a ser incorporados ao gênero musical. Passa então a ser *inventada* uma cultura a partir daquela estadunidense, com a associação de significados locais. Com isso, tanto a música quanto a linguagem passam por adaptações, e a mensagem lírica rítmica contém

---

<sup>7</sup> Aqui o amplo intervalo de páginas é justificado para destacar o capítulo da obra em que Roy Wagner desenvolve de modo pormenorizado a complexa noção de ‘invenção da cultura’.



tanto elementos enraizados originários dos Estados Unidos, mas que remetem ainda à dança e musicalidade africanas e reuniões jamaicanas, quanto agrega aspectos locais.

A rigor, o significado torna-se parte de uma prática global que é “inventada” em diversas localidades. Mas vale ressaltar que foi demorado o processo de integração daquela cultura originada na periferia de NYC, até mesmo para ser entendida como forma de manifestação cultural no Brasil. Nos primórdios do gênero musical no país, a visão que os jovens tinham da identidade então em definição era que eventualmente se trataria de mais uma moda que chegava, através do uso das tecnologias da comunicação, às localidades que tinham acesso ao gênero estadunidense.

É evidente que nem todos os adeptos do hip-hop tinham acesso a esses meios. O conhecimento era adquirido através de algumas pessoas que tinham acesso e repassavam para os outros [...] sem contar naqueles que haviam tido a oportunidade de viajar para o exterior. (GOMES, 2012, p. 31)

Para ilustrar as maneiras como se dava o acesso pelos brasileiros ao conteúdo do Hip-Hop em tempos pré-Internet nos idos da década de 1980, é possível mencionar o caso paradigmático do filme “Beat Street”, que abordava o tema do movimento no contexto estadunidense. Relatos dão conta de que este filme, quando esteve em cartaz no Brasil, teria influenciado os jovens que frequentavam as salas de cinema durante sua exibição: os jovens começaram a dançar dentro das salas de projeção tentando imitar os passos da *breakdance*, o pilar dançante do Hip-Hop, apresentada na película:

após assistir a uma exibição do filme Beat Street, em São Paulo, os dançarinos permaneciam na sala de cinema para assistir à próxima sessão e tentar fixar os novos passos vistos no filme. Em alguns episódios as disputas entre os dançarinos, chamadas de ‘Batalhas de Break’, chegavam a acontecer ali mesmo, dentro do cinema. (GOMES, 2012, p. 31)

Reforça-se então que o uso das tecnologias da comunicação teve, desde a chegada do Hip-Hop no Brasil, uma participação chave para a constituição identitária para os jovens negros da periferia das cidades. A partir das exibições, práticas comunicacionais passam a ser definidas e empregadas, em alguns casos ainda dentro das salas de cinema. A identificação ultrapassou o que caracterizaria um fenômeno de moda, e contribuiu com o estabelecimento de pertencimento (afinal, os problemas vividos pela comunidade negra na periferia das grandes cidades dos Estados Unidos apresentavam algumas semelhanças com aqueles enfrentados nas periferias brasileiras). No caso da música, o RAP passa a fornecer uma mensagem rítmica e lírica que se alinhava às necessidades da periferia, e as produções musicais acabam por caracterizar uma alternativa para *ouvir* as vozes daqueles que estão *à margem* mas que precisam ser *escutados*. O RAP simboliza o tratamento que

origina o código de sensibilização com o seu meio, o convívio e as manifestações das periferias, proporcionando interpretação do contexto que levanta processos de configurações de estágios e modificações nas lutas nos territórios em que os *rappers* viviam e vivem. A música acaba trabalhando de modo a impulsionar as manifestações, desejos, sentimentos, opiniões, interpretações, contextos e histórias, procurando atribuir protagonismo para os significados (a cultura) de rua.

Em outros termos, o RAP simboliza a necessidade da sociedade encarar suas políticas sociais com mais presença e *sensibilidade*, elaborando um olhar sensível (ou uma sensação afetiva) para gerar o ato principal da manifestação do cotidiano urbano. Mas vale aqui observar que quando se fala em sensível, corre-se o risco de que o termo tenha uma conotação negativa associada ao sentimentalismo. Destaca-se então que, no contexto deste artigo, os termos sensações e afetos são entendidos de modo análogo àquele apresentado na definição de Raymond Williams para *sentimento*, relacionado à noção chave de “estrutura de sentimento”. Esta noção teórica caracterizaria a “cultura de um período” (WILLIAMS, 2001, p. 64) e, nela, *sentimento* se refere a “elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não [...] [deve ser entendido como] sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado” (WILLIAMS, 1979, p. 134). A partir deste breve destaque, vale referenciar a relevância do aspecto humano no RAP. Para tanto, há que se abordar as pessoas afetadas pelo gênero musical como essenciais no entendimento de que o movimento Hip-Hop auxiliou a definir uma maneira de dar voz àqueles que procuram por melhores condições de vida e reivindicam direitos a partir do estabelecimento de pertencimento ou de significados compartilhados. Logo, de culturas.

Para compreender o complexo contexto, pode-se utilizar uma resposta do *rapper* paulistano Emicida durante entrevista concedida ao programa Roda Viva (da TV Cultura de São Paulo). Quando questionado acerca da relação tipicamente estabelecida entre o RAP e atividades ilícitas que são tipicamente associadas pelo senso comum às periferias como o crime organizado, Emicida comentou que aquela relação seria

bastante preconceituosa. Desde quando narrar uma determinada situação que está vinculada ao crime, faz de você um apologista daquela situação? Se isto te faz um apologista daquela situação, então, você deve começar a pegar o [apresentador de telejornal policial diário vespertino José Luiz] Datena, que faz isto todo dia na televisão. (EMICIDA, 2020a)

De fato, a resposta do *rapper* paulistano auxilia inicialmente a (a) desconstruir certa imagem do *senso comum* segundo a qual o gênero musical faria apologias da

ilegalidade. Ao invés desta apologia, o RAP habilitaria o estabelecimento de “comunidades imaginadas” àqueles que compartilham de seus significados, e o compartilhamento se dá inclusive porque os temas abordados nas canções remetem a elementos observados no cotidiano – ou à criação de “réplicas” a partir da música da vida cotidiana. O que leva a um segundo e relevante aspecto de interesse neste artigo, no sentido que possibilita relacionar a resposta dada ao (b) conceito de cultura enquanto *significados compartilhados*. No caso do RAP a “música faz retrato da realidade que a sociedade vive. Apologia ao crime é a forma que o brasileiro vive” (EMICIDA, 2020a). Assim, o RAP promoveria, com suas comunidades imaginadas, a elaboração de um olhar sensível ou uma sensação afetiva que se soma às ações de protesto tipicamente endereçadas nas letras das canções. Ou seja, o RAP sintetiza o processo de significado e pertencimento para territórios que, em meio à violência, procuram por alternativas de solução para transformação dos sujeitos afetados, proporcionando também afetos:

Os aparatos, relações e práticas de produção, aparecem, assim, num certo momento (o momento da ‘produção/circulação’), sob a forma de veículos simbólicos constituídos dentro das regras de ‘linguagem’. É nessa forma discursiva que a circulação do ‘produto’ se realiza. (HALL, 2003, p. 388)

Para ilustrar tal circulação a partir de canções RAP é possível iniciar pelo caso da cidade de Curitiba, através da produção musical do rapper Beduino. Sobre sua música “Habitat” (que tem um frame do videoclipe apresentado na Figura 1, no qual o rapper observa uma cobra em zoológico da região metropolitana de Curitiba), Beduíno comenta entender que “o habitat onde estou inserido, ele não é favorável pra mim; mas ele também não é favorável pra ninguém. Porque a gente é obrigado a se posicionar em hierarquias, em nichos ecológicos” (BEDUINO, 2020). Ao abordar esse contexto competitivo, Beduíno menciona na letra de ‘Habitat’ que “Em meio a tanto predador, comunidade não prospera; Paz é só lembrança num mundo que vive em guerra; Alimento anda escasso; Não falo de comida.” No videoclipe desta música, Beduíno utiliza imagens locais para abordar um tema global associado ao RAP desde as origens do gênero musical: as dificuldades enfrentadas pelo indivíduo para estar e se sentir inserido em uma localidade. Ainda em relação a Beduíno, vale mencionar que o rapper apresenta seu modo de produção musical articulando-o ao formato de produção dos seriados de TV:

o episódio passa uma vez por semana, [...] que no meu caso seria uma música: ela tem uma história que tem início, meio e fim. Mas essa história faz parte de uma história maior que é a temporada inteira, e a temporada inteira faz parte de uma história ainda maior que é a série como um todo (BEDUINO, 2020).

Na analogia apresentada, a temporada do seriado seria o álbum e, a série, corresponderia à produção do artista propriamente dita, ao longo de sua vida. A argumentação do músico permite entender ainda que o “o processo de produção não é isento de seu aspecto ‘discursivo’: ele também se constitui dentro de um referencial de sentidos e idéias” (HALL, 2003, p. 389). De fato, a produção de Beduíno parece oferecer alternativas de sentido que valorizam a autoestima do público.



**Figuras 1 e 2** – Frames dos videoclipes ‘Habitat’ (Beduíno) e ‘Correria’ (BK), respectivamente  
**Fonte:** (HABITAT, 2020) e (CORRERIA, 2020), respectivamente

Avançando com os exemplos, pode-se mencionar o rapper BK (do Rio de Janeiro), que, na música “Correria”, busca salientar que a rotina que um morador das favelas cariocas enfrenta não é fácil, mas mesmo com todo tipo de dificuldade, aquele morador luta para sobreviver, na *correria*. Vale aqui uma breve explicação: a gíria *correria* utilizada para nomear a canção referencia o modo acelerado da rotina diária que necessita ser praticado para que seja possível viver apesar das adversidades. “Correria” seria então a capacidade de encarar e superar as crises: “Correria igual o mano que varre as ruas; Correria igual o mano que vende drogas; Correria igual o menor que ‘tá na escola’; Na melhor nota, pra ter o melhor das notas; Correria tipo aquela mãe solteira se matando pra poder cuidar dos filhos”. O tema da educação e o *estar na escola* tem destaque no videoclipe da música (o frame de “Correria” apresentado na Figura 2 apresenta o rapper BK com uma criança sentada no chão vestindo o que parece ser um uniforme de escola do ensino público). No frame selecionado, a criança usa uma cadeira como mesa/carteira escolar enquanto, ao fundo, é possível visualizar um amontoado de mesas e cadeiras. Uma “decodificação” possível para a imagem remete ao caráter local endereçado na canção. No caso, o sucateamento do ensino público na cidade do Rio de Janeiro. Na letra do RAP, BK parece destacar a necessidade de seu público procurar por alternativas para superar as dificuldades do cotidiano, vivendo na “Correria”, salientando o cuidado que devem ter com sua comunidade: “Cuidamos disso aqui igual leões na fauna; Cuidamos disso aqui

igual zagueiros na área; Cuidamos disso aqui igual *hipster* cuida da barba”. O rapper carioca mencionou em entrevista que sua proposta inicial foi criar uma mensagem para mostrar a vontade das pessoas de periferias em viver bem, de ser felizes. Para tanto, argumenta ser necessário elevar a autoestima das pessoas das comunidades carentes, que acabam não sendo tipicamente representadas em situação de protagonismo. “Essa é a importância da autoafirmação no hip-hop: é você falar que é bom de forma que todos possam falar e tentar jogar a autoestima das irmãs e dos irmãos lado a lado com os foguetes” (BK LANÇA, 2018). Há que se considerar que, de fato, a atribuição de protagonismo aos membros das comunidades pode, efetivamente, promover mudanças. Afinal, “Certos códigos podem [...] ser tão amplamente distribuídos em uma cultura ou comunidade de linguagem específica, e serem aprendidos tão cedo, que aparentam não terem sido construídos [...] mas serem dados ‘naturalmente’” (HALL, 1986, p. 393).

Um terceiro exemplo selecionado para breve análise neste artigo remete ao caráter sensível mencionado anteriormente. Trata-se da música ‘Cananéia, Iguape e Ilha Comprida’ do rapper Emicida (de São Paulo). Em relação a esta canção, uma possibilidade interpretativa é associada a um debate entre o sensível, a partir do pertencimento, e o amor ao próximo. O início da canção apresenta um episódio de brincadeira, gracejo e afeto: trata-se de um *quase diálogo* gravado entre o rapper e sua filha Teresa que brinca com um chocalho. O termo *quase diálogo* parece apropriado porque Teresa é ainda uma criança que apenas balbucia algumas palavras e ri quando da captação do áudio. Comentando o modo como sua filha deveria balançar seu chocalho para brincar, Emicida *ensina*:

[...] Não, chocalho tem que ser tocado com vontade! [En]Tendeu? Só que sem risadinha, certo? Sem risadinha porque aqui é o RAP, mano, [gênero musical] onde o povo é brabo, entendeu? O povo é mau! Mau! Mau! Pra trabalhar nesse emprego de rapper, você tem que ser mau! [...] (EMICIDA, 2020b)

A fala de Emicida remete ao estereótipo tipicamente vinculado aos rappers, que foi abordado inclusive na pergunta mencionada anteriormente que o músico respondeu no programa Roda Viva associando o RAP com apologia ao crime. Contudo, o modo como se dá o *quase diálogo*, em tom jocoso em formato de brincadeira infantil, em que os rappers são apresentados como maus, e o tom de voz durante aquele *quase diálogo* que é tomado às vezes pelo som de risos de uma criança que mal sabe falar ao fundo acabam constituindo cenário que faz, de fato, o que poderia ser classificado como um caso de apologia ao afeto em uma música RAP. Inclusive porque, complementarmente, a letra da

canção aborda ainda situações do cotidiano em que parece haver um contexto familiar e de ternura, remetendo a um caminhar entre “Crianças, risos e janelas/Namoradeiras, tranças, chitas amarelas/O vermelho das telhas, o luzir das centelhas/Te faz sentir como dentro de uma tela” (EMICIDA, 2020b). É inevitável referenciar novamente a entrevista do compositor ao programa Roda Viva, em trecho quando explica a introdução da canção: “naquela introduçãozinha [...] a Teresa ali representa a vida real [...] A gente é muito amplo, a gente tá buscando afeto, a gente quer ser entendido como ser que existe, que ama, que ri, que chora” (EMICIDA, 2020a).

Evidentemente, no caso desta canção a letra do RAP não tece críticas a problemas globais nem tampouco denuncia um contexto local de descaso ou violência. Ao invés disso, endereça didaticamente uma alternativa para superar com leveza, ritmo e poesia o estereótipo definido tanto em relação aos participantes do movimento Hip-Hop quanto às comunidades que vivem nas periferias dos grandes centros urbanos.

### **Considerações finais**

O RAP valoriza a identidade das periferias através do compartilhamento de significados em canções que articulam ritmo e poesia. Em suas manifestações, engendra pertencimento em composições que procuram atribuir protagonismo à população negra. Neste artigo argumentou-se que o gênero originário das periferias novaiorquinas a partir da relação entre práticas musicais jamaicanas e estadunidenses não apenas teve alcance planetário como passou por adaptações locais, especialmente valorizando a autoestima de uma população que é tipicamente excluída. Tais adaptações locais apresentam o cotidiano vivido nas periferias também com manifestações de afeto e desejo de sonhar, ainda que vivendo em ambientes violentos.

De fato, mesmo que o RAP seja originário das periferias dos Estados Unidos, é fato que ele está, articulado aos outros pilares do movimento Hip-Hop, presente no Brasil materializando sentimentos e lutas. Tal *presença* (em especial quando observado que ela se dá também em outras localidades do mundo) denota que a cultura se alinha, se adapta e é “inventada” a cada dia ao redor do planeta, conforme são estabelecidas práticas e processos comunicacionais locais a partir do gênero musical que habilita estabelecimento de “comunidades imaginadas” de alcance global.

### **Referências**

---

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, [1983] 2011.

BEDUINO, Bernardo Colleone Jory. Entrevista gravada (via WhatsApp) concedida a João Vitor Pinto Ferreira. Curitiba, 06 ago. 2020.

BK LANÇA single e videoclipe ‘Correria’ de seu novo álbum ‘Gigantes’. Disponível em: <<https://portalrapmais.com/bk-videoclipe-correria-album-gigantes/>>. Acesso em: 28 ago. 2020.

CORRERIA. BK – Correria – Gigantes (Videoclipe Oficial). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bTRg3zAq1xY>>. Acesso em: 28 ago. 2020.

EMICIDA. Entrevista concedida ao programa Roda Viva (TV Cultura) em 27 jul. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pDV3SGzV3m4>>. Acesso em: 04 ago. 2020a.

EMICIDA. **AmarElo [sic]**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2020b. 1 CD.

GOMES, Renan Lélis. Território Usado e Movimento Hip-Hop: Cada Canto um RAP, Cada RAP um Canto. 159p. **Dissertação** – Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, 2012.

HABITAT. Beduino – Habitat (Clipe Oficial). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v14cGo8z9rA>>. Acesso em: 28 ago. 2020.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: SOVIK, Liv (org.). **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. pp. 387-403. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

RIGHI, Volnei José. RAP: Ritmo e Poesia (Construção identitária do Negro no Imaginário do RAP Brasileiro). 515p. **Tese** (literatura e práticas sociais) – Universidade de Brasília/Université Européene de Bretagne/Rennes 2, Brasília/BR e Rennes/FR, 2011

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, [1975, 1981] 2010.

WILLIAMS, Raymond. A cultura é algo comum [1958]. In: **Recursos da esperança**. São Paulo: Editora Unesp, 2014. pp. 3-28.

WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Peterborough: Broadview Press Ltd., [1961] 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.