



# RAP e Comunicação: comunidades imaginadas globais materializadas em práticas e processos comunicacionais locais

RAP and Communication:  
global imagined  
communities materialized in  
local communicational  
practices and processes

## **João Vitor Pinto Ferreira**

Graduando do Curso de Comunicação Social (Jornalismo) da Universidade Positivo. O presente artigo é resultado das atividades de Iniciação Científica quando o autor era graduando do Curso de Comunicação Social (Jornalismo) na UTP, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Marquioni. Uma versão anterior do artigo foi apresentada no 1108 do Intercom Júnior no ano de 2020. e-mail: joao333vitor@gmail.com.

## **Carlos Eduardo Marquioni**

Doutor em Comunicação e Linguagens; docente no Programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da UTP, e nos bacharelados em Jornalismo, Ciência da Computação e Tecnologia em Análise e Desenvolvimento de Sistemas daquela universidade. e-mail: cemarquioni@uol.com.br.



## Resumo

O RAP é uma base do movimento Hip-Hop; no artigo, o gênero musical é analisado culturalmente (Raymond Williams) considerando o compartilhamento de significados observado entre os indivíduos que estabelecem uma espécie de “comunidade imaginada” (Benedict Anderson) de abrangência global a partir da música, que conta com adaptações a contextos locais. A partir de contextualização histórica, são apresentados casos de ocorrência do RAP no Brasil que evidenciam – complementarmente às (ou para além das) críticas sociais do gênero (eventualmente confundidas pelo senso comum como apologia ao crime) – casos de manifestações de afeto que permitem estabelecer relações com as origens do gênero musical.

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

## Abstract

RAP music is one basis of Hip-Hop movement; in this paper, the musical genre is analyzed culturally (Raymond Williams), from the sharing of meanings observed between the individuals that pertain to a kind of global “imagined community” (Benedict Anderson) established from the musical genre that has adaptations to local contexts. Starting from a historical contextualization of RAP music, the paper presents cases of its occurrence in Brazil that materialize affect manifestations, enabling to relate contemporary occurrences of RAP with the origins of the musical genre – complementarily to (or even beyond) the usual RAP’s social critics (typically mistaken for apology for crime in commonsense).

**Keywords:** RAP. Hip-Hop. Culture. Imagined communities. Communication.



## Introdução

Neste artigo o gênero musical RAP (sigla para *Rhythm and Poetry* – ritmo e poesia) é abordado em perspectiva comunicacional, analisando o modo como significados originários das periferias de Nova Iorque (a partir daqui NYC) – cidade estadunidense na qual o RAP foi criado – são adaptados em localidades ao redor do mundo onde o gênero musical tem ocorrências; mais especificamente, como aquelas adaptações promovem identidade e pertencimento.

Para desenvolver a abordagem, utiliza-se aqui a noção de cultura enquanto “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). A partir da definição, entende-se que as adaptações musicais nas ocorrências locais tanto mantêm elementos da poesia e batida originais (endereçando críticas sociais e situações de afeto – estas também presentes desde as origens da música RAP), quanto adicionam elementos locais (associados a significados/culturas locais) que contribuem decisivamente com o estabelecimento de identidade e pertencimento mencionados, mesmo em localidades distintas daquela da origem estadunidense do RAP. Nesse cenário, merece ser destacada a relevância das tecnologias da Comunicação na divulgação do gênero musical (abordada adiante).

O RAP habilita manifestações culturais, contribuindo com a produção de símbolos, tradições e costumes em perspectiva *global* (ROBERTSON, 1994) – simultaneamente global e local – a partir da articulação de sentimentos e críticas com o conhecimento e reflexões acerca do ambiente em que vivem seus praticantes. Defende-se que a articulação possibilita relação com a noção de cultura adotada aqui: 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 estão aqueles do convívio social cotidiano das comunidades onde vivem seus praticantes. Ora, (l) se o *rapper* vive em um contexto de violência e aborda tal contexto em suas

canções, evidentemente o tema da violência deve estar presente na música que compõe; adicionalmente, (II) se seu público também vive em contexto de violência, a identificação parece facilitada.

Mas há que se destacar 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 dos significados a produzir em cada pessoa), quanto porque é possível observar que o gênero musical possui linguagens e códigos que contêm variações entre as localidades nas quais ocorre. De fato, o gênero musical permite tanto identificar a abordagem de temas comuns quanto possibilita observar formatos distintos locais, com adaptações dos temas 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). Se os significados são “constituídos na vida” (como mencionado anteriormente), a cultura é redefinida com a passagem linear do tempo e, em função de significados já existentes onde é materializada, contribui para a promoção de adaptações. Em outros termos: a constante ressignificação da cultura pode ser observada inclusive com variações nas manifestações regionais/locais do RAP; mas é fato que por abordar o cotidiano observável com adaptações a temas locais, o consumo das músicas RAP tende a reforçar nas comunidades referenciadas nas canções a sensação de pertencimento em um complexo contexto de produção de sentido.

Em termos conceituais, tratar-se-ia de um modo de 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. (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, que faria que comunidades fossem imaginadas quando as pessoas notavam que desconhecidos eram parte de um mesmo grupo ao lerem um mesmo periódico. No caso endereçado neste artigo, defende-se que o compartilhamento de elementos identitários na música RAP promoveria efeito análogo quando mesmo pessoas que não se conhecem se imaginariam parte de uma comunidade ao compartilharem do gênero musical (ou dos contextos apresentados nas letras das canções).

Apresentam-se então aqui elementos para justificar a afirmação de que o RAP não constitui um mero aplicar de gênero musical divulgado a partir de NYC que alcançou as periferias de outras localidades. Ao invés daquele *mero aplicar*, argumenta-se que a ocorrência de adaptações locais (eventualmente com certa manutenção de elementos originais chave), a partir de uma audição e geração de sentidos, promoveu modos de expressão articulados a significados culturais existentes em contexto também regional/local. Endereça-se o caso do RAP no Brasil na seção *O RAP no Brasil: de críticas sociais a manifestações de afeto*. Antes, porém, é apresentada brevemente a origem do gênero musical (na seção *Uma breve história do RAP*), e desenvolve-se a possibilidade de *imaginar comunidades* com o estabelecimento de identidade – na seção *RAP e pertencimento cultural*.

## Uma breve história do RAP

As músicas, danças, cantos e batuques costumam ser apontados como parte fundamental na identidade associada às tribos africanas (RIGHI, 2011, p. 39), 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.

Mas deve ser observado que o compartilhamento de significados a partir de elementos da



cultura negra pode ser entendido também 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) é associada diretamente 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 “sobretudo na linha das três Américas e no Caribe” (RIGHI, 2011, p. 36).

No caso das origens do RAP em perspectiva histórica é importante considerar particularmente a Jamaica, ex-colônia de escravizados dos ingleses no Caribe que, como os indígenas naturais da ilha, foram submetidos a todo tipo de violência e segregação (RIGHI, 2011, p. 40). De fato, apenas no ano de 1960 a Jamaica deixaria sua condição de colônia, quando a população de preeminência negra conseguiu a independência do país. Mas essa independência não resolveu o abatimento social, nem tampouco a crise econômica vivida (RIGHI, 2011, p. 43). Foi quando os itens mencionados no início desta seção – indicados como fundamentais na identidade original associada às tribos africanas – contribuíram com o movimento de resistência e identidade:

Valendo-se da linguagem e dos códigos como artifício da arte musical, representantes dos movimentos negros jamaicanos [...] 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 desses bailes, surgia a manifestação *toasters*: essencialmente, sistemas de som voltados a animar a população pelas ruas das favelas. Mesmo em um contexto desfavorável, o aspecto de celebração das raízes africanas – através dos *toasters* – divulgava, com o uso da voz, mensagens 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). No limite, a celebração



musical contribuía para compartilhar afeto e esperança entre os habitantes da ilha.

Mas o cenário de poucas perspectivas motivou a população mais jovem da Jamaica a iniciar processo de emigração para países vizinhos, chegando aos Estados Unidos da América (a partir daqui EUA). Aquela chegada dos jamaicanos aos EUA não significou, contudo, o fim das condições de vida difíceis: os imigrantes acabaram tendo que fixar residência nas margens (na periferia) das grandes cidades. No caso de NYC, parte significativa dos jamaicanos foi viver nos bairros do Brooklyn, Queens e Bronx, que eram então chamados de “guetos” – termo que destacava a pobreza, a falta de políticas sociais e dificuldades enfrentadas pelos habitantes das localidades. 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: “as ruas dos guetos se tornaram os únicos espaços de lazer e de convívio para muitos jovens, [...] [que eram ainda vítimas da] disputa de território e do tráfico de drogas” (RIGHI, 2011, p. 43-44). A precariedade da vida nos bairros levou a um descontrole desenfreado que, associado ao intenso fluxo migratório, acabou por intensificar a pobreza, trazendo mais crises para as localidades, aumentando a periculosidade e o risco cotidiano, enquanto a comunidade crescia em ritmo não acompanhado pelo desenvolvimento social.

Contudo, com os indivíduos que chegaram no Bronx em 1967 vieram também os “mesmos *sounds systems* utilizados nas ruas de Kingston, [...] [e] a experiência do *disc-jóquei* DJ Kool Herc [...] em promover festas populares sob a forma de movimentos sociais” (RIGHI, 2011, p. 44). Já vivendo em NYC, o jovem imigrante e DJ Kool Herc passou a *misturar* sua tradição musical jamaicana com o gênero musical então dominante nos EUA (a discoteca), e acabou por criar uma manifestação musical própria em suas festas realizadas no endereço 1520 Sedgwick. Aquela manifestação acabaria influenciando outros DJs – notadamente, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash e Hollywood. Mais uma vez, a mencionada musicalidade das tribos africanas (agora presente nos negros jamaicanos



imigrantes) acabaria contribuindo decisivamente com o equacionamento das limitações vividas, caracterizando oportunidade de pertencimento e acesso à cultura aos *expatriados marginalizados* em NYC. Assim, de uma mistura de significados englobando as festas de rua na Jamaica e a *disco music* dos EUA, o RAP emerge na periferia: uma manifestação de significados compartilhados entre jovens que estabeleceriam, a partir da música que criavam, as bases para uma “comunidade imaginada” (como abordado a seguir).

## RAP e pertencimento cultural

Para avançar é necessário realizar uma breve digressão e destacar que ainda que o objeto central deste artigo seja a música RAP, ela constitui um dos pilares de um movimento cultural (logo, de um compartilhamento de significados) mais amplo – o Hip-Hop. O destaque é necessário inclusive para que o leitor não familiarizado com o tema entenda, na argumentação apresentada na próxima seção, como se deu o contato e divulgação com aquela cultura surgida na periferia de NYC no caso do Brasil. Vale então observar que, além do RAP (gênero musical) o movimento Hip-Hop tem associados ainda outros três elementos chave: a dança de rua *Break* (ou *breakdance*), a arte visual de rua (o grafite) e o DJ (*Disk Jockey*) – este último, o mestre de cerimônia mencionado na seção anterior.

A partir desta breve digressão, há que se apontar que tanto o RAP quanto o Hip-Hop ultrapassaram os limites dos guetos da periferia de NYC, e passaram a circular nos EUA (alcançando também localidades da costa oeste e sul do país) e além (chegando às Américas Central e do Sul). Com o tempo, “a música RAP [...] 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). O que deve ser destacado aqui é que, através do RAP, passaria a ser constituído um elemento de pertencimento; particularmente porque a música (e os suportes tecnológicos utilizados para sua divulgação, como fitas cassete, discos, etc.)





estabeleceriam “réplicas” (ANDERSON, 2011, p. 62) – como o jornal impresso mencionado por Benedict Anderson – que contribuiriam para que *comunidades* sejam *imaginadas*. Ou seja, mais do que meramente romper fronteiras geográficas nacionais e estrangeiras dos EUA, a música RAP teve papel chave enquanto elemento identitário para a comunidade negra e para as periferias ao redor do mundo. A rigor, a mensagem lírica rítmica do RAP agregou contextos sociais contrastantes mesmo em localidades com diferentes significados culturais: o RAP foi utilizado para articular protestos, manifestações e lutas – observando o contexto local. Afinal, os aspectos a endereçar dependem dos significados compartilhados:

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: inicialmente, (I) tais adaptações locais parecem evidenciar o aspecto cultural do RAP, no sentido em que se cultura é significado compartilhado, os significados são definidos e redefinidos localmente a partir da história tanto do país quanto da vida de seus habitantes. 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 (e o *imaginar de comunidades*, como mencionado) 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 adequa aos traços e práticas para criar alternativas às pessoas que *vivem à margem*. 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, oferecendo ressignificações e espaços de convívio (inclusive por

*retratar* eventualmente aquele espaço violento nas canções).

Em outros termos: não apenas houve a expansão do gênero musical para além das periferias de NYC, como o aspecto festivo das manifestações africanas contribuíram decisivamente com o estabelecimento de sentido e, finalmente, os usos das tecnologias da Comunicação possibilitou um alcance planetário para a música produzida que, culturalmente, foi adequada a contextos locais proporcionando reconhecimento e pertencimento. Para ilustrar, na próxima seção são mencionados dois casos de manifestação do gênero no Brasil – indicando que, complementarmente às (ou mesmo para além das) críticas sociais, é possível identificar uma preocupação com o próximo nas produções locais (remetendo eventualmente às origens ancestrais das manifestações africanas).

## O RAP no Brasil: de críticas sociais a manifestações de afeto

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 (novamente, com uso de tecnologias da comunicação). Da mesma forma que a sua origem proporcionou 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: o país “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 e constituir alternativa para fornecer identidade também aos *guetos brasileiros*.

Mas o contexto da chegada do RAP ao país possibilita identificar algumas variações em relação ao cenário estadunidense. Ainda que em ambos os casos o gênero musical tenha sido *abraçado* por



moradores da periferia, o contexto político tinha particularidades em cada caso, gerando diferentes possibilidades de geração de sentido que não são limitados àqueles da periferia de NYC. Em outros termos, ocorre uma forma de “invenção da cultura” (WAGNER, 2010, p. 25-46): 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, isto é alcança também cenários locais que contribuem para o estabelecimento de significados locais que são incorporados ao gênero musical. Com isso, tanto a música quanto a linguagem são adaptadas, e a mensagem lírica rítmica passa a conter tanto elementos enraizados originários dos EUA (mas que remetem ainda à dança e musicalidade africanas e reuniões jamaicanas) quanto agrega aspectos locais: no caso do Brasil, a associação com o samba foi inevitável.<sup>1</sup>

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. Inclusive porque nos primórdios do gênero musical no país, mesmo com o uso das tecnologias da comunicação então disponíveis, o acesso ao gênero musical estadunidense era restrito (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

---

<sup>1</sup> Sobre o tema, ver EMICIDA (2020c).



que este filme, quando em cartaz no Brasil, teria influenciado os jovens que frequentavam as salas de cinema durante sua exibição; a platéia começou a dançar dentro das salas de projeção, tentando imitar os passos da *breakdance* (o pilar dançante do Hip-Hop), a partir de cenas apresentadas 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)

Reitera-se então o papel chave do uso das tecnologias da comunicação desde a chegada do Hip-Hop no Brasil.<sup>2</sup> A partir das exibições, práticas comunicacionais passam a ser definidas e empregadas. A identificação contribuiu com o estabelecimento de pertencimento (afinal, os problemas vividos pela comunidade negra na periferia das grandes cidades dos Estados Unidos apresentavam semelhanças com aqueles das periferias brasileiras), e o RAP passa a fornecer uma mensagem rítmica e lírica que se alinhava às necessidades da periferia caracterizando uma alternativa *de fala*. O RAP materializa então uma forma de manifestação, que apresenta interpretações do contexto das lutas nos territórios em que os *rappers* viviam e vivem: a música contribui para impulsionar as manifestações, desejos, sentimentos, opiniões, interpretações, contextos e histórias. Ou, procurando sintetizar em um termo teórico: *sentimento*, quando este termo é definido enquanto relacionado a “elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não [...] [de modo simplificado apenas como] sentimento em contraposição ao pensamento [...] [, mas] de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado” (WILLIAMS, 1979, p. 134; grifo nosso). É neste seguimento que pode ser destacado o fato de que as pessoas afetadas pelo gênero musical são essenciais no entendimento

---

<sup>2</sup> De fato, as tecnologias (e os meios) de comunicação contribuem decisivamente para a geração de sentido inclusive em relação ao modo de produção de alguns rappers. Para ilustrar, pode ser mencionado o caso do rapper Beduíno, que articula seu modo de produção musical à 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 [o álbum]. 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 [a produção do rapper, ao longo de sua vida]” (BEDUINO, 2020).



de que o RAP 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: trata-se, a rigor, de um desenvolvimento de alternativa cultural coletiva a partir de elementos identitários (em um contexto cotidiano que, via de regra, tem associada violência – o que acaba por vezes promovendo uma confusão entre a música RAP e a apologia ao crime).

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 tipicamente associadas pelo senso comum às periferias (como o crime organizado), Emicida comentou que aquela relação seria “bastante preconceituosa. [Afinal,] Desde quando narrar uma determinada situação que está vinculada ao crime, faz de você um apologista daquela situação?” (EMICIDA, 2020a).

De fato, a resposta do *rapper* paulistano auxilia a (a) desconstruir certa imagem do *senso comum* segundo a qual o gênero musical faria apologias da ilegalidade. Ao invés dessa 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” de contextos vividos a partir da música. 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, a partir do estabelecimento de comunidades imaginadas, a elaboração de um olhar sensível associado a significados compartilhados apresentados nas canções.

Mas o gênero musical sintetiza significados compartilhados por pessoas que – ainda que vivam em territórios violentos – procuram por alternativas de solução para transformação dos sujeitos. Para



ilustrar como se dá este apontamento transformacional nas canções pode-se mencionar o caso do rapper BK (do Rio de Janeiro) que, na música “Correria”, destaca a difícil rotina enfrentada pelo morador das favelas cariocas<sup>3</sup>:

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 (CORRERIA,  
2020).

BK parece destacar as ações práticas executadas (eventualmente ilegais – no trecho citado acima, o tráfico de drogas) por seu público na procura por alternativas para superar as dificuldades do cotidiano, na “Correria”, mas especialmente 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” (CORRERIA, 2020). O rapper 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, que não são 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).

Enquanto a produção de BK já procura, para além das críticas sociais, também abordar aspectos relacionados à autoestima, outro exemplo paradigmático que ultrapassa o tema da denúncia pode ser apresentado para ilustrar o contexto de sentimentos, afetos e um olhar de esperança em relação ao futuro: trata-se da música ‘Cananéia, Iguape e Ilha Comprida’ do rapper Emicida (de São Paulo). Antes de avançar, contudo, vale uma observação: ocorre que a canção está presente no álbum intitulado AmarElo [sic], que é apresentado com o uso de uma metáfora indubitavelmente sensível pelo rapper paulistano, quando ele menciona que queria “fazer um disco que fosse tipo um abraço, que

---

<sup>3</sup> A gíria correria utilizada na canção faz referência ao modo acelerado da rotina diária para superar as adversidades.

iluminasse mesmo as pessoas” (O TEATRO MUNICIPAL, 2020). Complementarmente, ao apresentar como foi estruturado o disco, Emicida aborda ainda mais explicitamente o tema do afeto e a necessidade de apoio e suporte entre os habitantes da periferia:

A estrutura do disco, ela parte de um sonho [...]. Esse cara vai dormir e ele sonha, [...] no sonho dele todo mundo se ajuda [...] as pessoas se compreendem, se ajudam, se apoiam [...]. Esse cara [es]tá sonhando com esse tempo quando ele sentia afeto, sentia compreensão [...] ele [es]tá pegando coisas pra acreditar num momento que todo mundo [es]tá dizendo pra ele ‘não acredite’. A gente precisa lutar porque a única coisa que a gente tem é uns aos outros (EMICIDA, 2020c).

Em relação à canção selecionada do álbum, uma possibilidade interpretativa é associada a um debate entre o sensível, a partir do pertencimento, e o amor ao próximo. O início de ‘Cananéia, Iguape e Ilha Comprida’ apresenta um episódio de absoluta intimidade familiar: trata-se de um *quase diálogo* gravado entre o rapper e sua filha Teresa, enquanto ela 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, quando o RAP foi associado a 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 (e não ao crime) em uma música RAP. Inclusive porque,



ocasionalmente, 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).

A letra deste RAP não tece críticas explícitas 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 das periferias – uma espécie de homenagem ao caráter de celebração da identidade africana mencionada com a constituição de uma *alma* local nas periferias brasileiras (usando ainda elementos da música brasileira). A rigor, o RAP reconfigura significados definidos em relação a si no contexto brasileiro enquanto homenageia suas origens nos EUA.

## Considerações finais

O RAP promove o compartilhamento de significados das periferias em canções articulando 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 de NYC 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 das 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 presente no Brasil materializando sentimentos e lutas. Tal *presença* (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 contribui com a criação de “comunidades imaginadas” locais 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 AUTOR1\_BLIND\_REVIEW. 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: 4 ago. 2020.
- EMICIDA. **AmarElo [sic]**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2020b. 1 CD.
- EMICIDA: **AmarElo** – É Tudo Pra Ontem. Direção: Fred Ouro Preto. Brasil: Lab Fantasma, 2020c. Netflix (89 min).
- 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.
- O TEATRO MUNICIPAL ficou pequeno. Entrevista com Emicida na TV Estadão. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X0UpWJO2nXk&feature=youtu.be>. Acesso em: 07 fev. 2021.
- 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.
- ROBERTSON, Ronald. Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity. In: FEATHERSTONE, Mike; SCOTT, Lash; ROBERTSON, Ronald (eds). **Global Modernities**. London: Sage Publications, 1995. pp. 25-44.
- 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.