

## RAP E CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA: DIÁLOGO OU RUPTURA?

RODRIGUES, Isadora Almeida<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo busca discutir as relações entre o rap e a canção popular brasileira. A partir da ideia de que o rap representaria o “fim da canção” como a conhecemos, surgida em inícios dos anos 2000 em falas de pensadores da música como José Ramos Tinhorão e Chico Buarque, problematiza-se essa concepção a partir de reflexões apresentadas por José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Arthur Nestrovski e Acauam Oliveira, e se apresentam algumas situações em que esses universos se misturam e se chocam, num constante movimento de aproximações e distanciamentos. Assim, para além da superada discussão sobre a ideia de “fim da canção”, realizou-se a análise de obras de rap em associação com obras do cancionero popular quando estas são diretamente citadas por aquelas, ou quando há proximidade temática. Por fim, discutem-se os rumos desse gênero musical 30 anos após o grande sucesso alcançado pelos Racionais MCs nos anos 1990.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rap; Canção; Música Popular Brasileira; Intertexto.

## RAP AND BRAZILIAN POPULAR MUSIC: DO THEY CONVERSE?

**ABSTRACT:** This essay proposes a discussion on whether or not there is a close connection between Brazilian rap and Brazilian popular song. Parting from the idea that rap would represent the “end of song” as we know it, proposed in the beginning of the 2000s by thinkers such as José Ramos Tinhorão and Chico Buarque, this text problematizes such conception, by contemplating the thoughts of José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Arthur Nestrovski and Acauam Oliveira, and presents situations in which there can be noticed connections, as well as chocks, between those universes, in a constant movement of approximation and distancing. Thus, besides discussing and, in some extent, overcoming the idea of “end of song”, we present an analysis of rap songs in their association with traditional popular songs, when there are direct citations of the latter by the former, as well as when one can find thematic

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos de Linguagens. Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET-MG). Professora do Centro de Inteligência Pedagógica do SESI-MG. Isadorarodrigues87@gmail.com.

proximity in them. Finally, we discuss the directions this musical genre is taking 30 years after the great success reached by Racionais MCs in the 1990s.

**KEYWORDS:** Rap; Song; Brazilian Popular Music; Intertext.

## 1. O fim da canção?

Em 2004, José Ramos Tinhorão e Chico Buarque, em entrevistas concedidas à *Folha de S. Paulo*, discutiram, cada um à sua maneira, a teoria de que o século XXI seria o século do fim da canção. Para tratar disso, citam a ascensão do rap, gênero musical que, em seu ponto de vista, seria uma espécie de antítese da canção como a conhecemos, ou, para usar a expressão de Chico, uma “negação da canção”.

Muito se debateu sobre a questão desde então, tanto na direção de uma concordância com essa teoria, quanto da negação dela. Em artigo de 2009, Fernando Barros e Silva cita, por exemplo, Luiz Tatit, que afirmara que a canção ia muito bem, e que “a existência do rap e outros gêneros atuais só confirma a vitalidade da canção” (TATIT apud SILVA, 2009, [s. p.]). Na visão de Tatit, o rap não poderia de maneira alguma ser pensado como uma negação da canção, pois é, também, canção. Rap não é, como sugeriria o lugar comum, uma maneira de declamação de versos em cima de base rítmica. Cantar rap seria, sim, cantar. Seu ponto de vista é resumido por Ivan de Bruyn Ferraz:

A única coisa que teria realmente mudado, segundo o semioticista, seriam os meios de produção e divulgação: a primeira se tornou muito mais fácil e, portanto, frequente. A segunda, vendo a internet tomar o lugar preponderante que um dia teria sido do rádio e da televisão. O resultado desse processo seria uma imensa descentralização, e daí os mal-entendidos: a grande visibilidade dos trabalhos do séc. XX se deveria mais a aquela concentração – sobretudo, nos anos 1960, em torno da TV Record – que a qualquer superioridade daquela época ou dos trabalhos então desenvolvidos com relação aos de hoje. Quanto a isso – e aqui a postura de Tatit desponta como uma espécie de militância em favor da escuta atenta aos trabalhos contemporâneos –, não deixa a menor dúvida: “Eu acho as canções de hoje muito melhores que daquelas épocas, de todas as épocas, mesmo as mais antigas. [...] é que não dá para elogiar as de hoje porque elas ainda estão acontecendo, e as pessoas não introjetaram.” (FERRAZ, 2018, p. 155)

Menos totalizante, José Miguel Wisnik sugere uma diferença entre rap e canção, tendo o primeiro influenciado a segunda, causando um achatamento “da ideia de melodia e harmonia” (WISNIK *apud* FERRAZ, 2018, p. 154) nas produções surgidas a partir dos anos 1990. Mas o que de fato marcaria essa diferença? O fato de no rap não haver uma melodia convencional já é o suficiente para que se afirme que se trata de uma forma de fazer música que não se confunde com a canção? Outro importante pensador da música, Arthur Nestrovski, sugere, em entrevista citada por Ivan de Bruyn Ferraz, que a ideia de fim da canção estaria ligada não a uma extinção, mas ao fim de uma “tradição áurea”, de “canções que exigem uma audição concentrada do que está sendo dito e cantado e da relação do que está sendo dito com a própria música” (NESTROVSKI *apud* FERRAZ, 2018, p. 153). Mas não é exatamente isso o rap? Ouvir rap não demandaria uma audição concentrada e interessada nas relações entre letra, ritmo, arranjo, entonação?

Em seu artigo “Ouvindo Racionais MCs”, Walter Garcia defende as escolhas estéticas feitas pelo grupo, cujos arranjos, secos, sem floreios, marcados pela repetição, não são sintomas de uma falta de técnica ou pobreza musical, e sim resultado de uma escolha consciente. Os arranjos são como são para que possam, musicalmente, proporcionar ao ouvinte uma experiência estética que se aproxime daquilo sobre o que falam as letras: a violência, a exclusão e a tensão constantes por que passa a periferia brasileira. A escolha pelo minimalismo instrumental, a aparente pobreza de elementos percussivos, melódicos e de harmonia refletem a situação de precariedade denunciada pelos rappers, corroborando, assim, a mensagem trazida pelas letras.

[...] a melodia do rap se constrói apenas pelo ritmo, enquanto as notas musicais são substituídas pela sonoridade da letra (entoação, rimas, assonâncias, aliterações) e pelo timbre do rapper (o timbre sugere a altura da emissão de acordo com o fundo musical). Fundamentalmente, o jogo rítmico entre a voz e o acompanhamento é a garantia de que cantar rap não é o mesmo que declamar um poema sobre um fundo musical: o rap quer passar uma idéia sem deixar de envolver todo o corpo do ouvinte. [...] Acrescente-se o fato de que, enquanto as letras são complexas, longas e detalhadas, o acompanhamento musical é concentrado e reiterativo, alterando-se mais pela supressão que pelo acréscimo de elementos. Essa sobreposição, entretanto, não é uma falha, pois reflete com adequação a realidade: liberdade de expressão (“um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país”) e dificuldade tecnológica (“Atrasado eu tô um

pouco, sim, tô, eu acho / Só que tem que seu jogo é sujo, e eu não me encaixo / Eu sou problema de montão, de carnaval a carnaval/Eu vim da selva, sou leão, sou demais pro seu quintal”) (GARCIA, 2004, p. 176).

Em vídeo produzido pela Red Bull Station e postado no Youtube,<sup>2</sup> diferentes artistas e pensadores ligados à cultura Hip Hop analisam “Diário de um detento”, dos Racionais MCs, e destacam a importância do arranjo e da entonação de Mano Brown para a construção de um estado de tensão capaz de aproximar o ouvinte da experiência da vida no Carandiru. Nota-se, portanto, que, ao menos no que diz respeito à necessidade de uma audição concentrada que se atente para as relações entre letra, arranjo e forma de cantar, o rap está muito próximo da canção. A inexistência de melodia é, ela mesma, uma escolha melódica que contribui para o resultado final, para a sensação que se quer passar ao ouvinte.

Cabe aqui, então, retornar à entrevista de Chico Buarque e chamar atenção para uma questão sobre a qual ainda não se discutiu neste texto. Diferentemente de Tinhorão, que trata da questão de forma mais taxativa, o compositor inclui em sua fala algo capaz de modificar um pouco os rumos desta reflexão. Chico não fala exatamente de um fim da canção em sua totalidade, mas do fim da canção como a conhecemos. Para Acauam Oliveira, cuja tese de Doutorado se dedica a esta questão e ao trabalho dos Racionais MCs, essa afirmação dá margem para que se pense na canção não em termos técnicos, mas em termos políticos. A canção de que fala Chico, nesta perspectiva, está ligada a um projeto de nação que começou a se delinear nos anos 1930, Era Vargas, momento em que o samba se firma como ritmo nacional, e ganhou força durante os anos do governo JK, quando se dá o advento da Bossa Nova. O samba dos anos 1930 inaugura uma forma de se fazer música em que se dá

uma espécie de equilíbrio melódico-entoativo, situada entre as necessidades práticas e artísticas da linguagem, formando um conjunto delicado de forças opostas inscritas no interior da mesma linguagem (fala/melodia, código/mensagem, concentração/dispersão, lirismo/crônica cotidiana, etc.). O cancionista se define como um malabarista a sustentar elementos díspares em um mesmo projeto entoativo (OLIVEIRA, 2015, p. 3).

---

<sup>2</sup> RED BULL STATION. Desconstruindo “Diário de um detento”.

Trata-se de uma produção estética alinhada ao que se imaginava como sendo a nação brasileira: uma nação eminentemente miscigenada, em que o encontro de culturas e raças se daria de forma fluida e teria como principal resultado uma riqueza cultural incomparável. Como afirma Oliveira, “a forma híbrida e mestiça do samba vai confirmar o país (em sua própria constituição formal, mas também na eleição de temas como a mulata e o carnaval) enquanto lugar dos encontros e da mistura, sendo essa tradição cordial a própria marca da diferença brasileira” (OLIVEIRA, 2015, p. 3).

Por esta perspectiva, a Bossa Nova, que surge em fins da década de 1950, não representaria uma ruptura com a maneira como se fazia música popular até então – ainda que João Gilberto tenha inaugurado uma maneira inovadora de se fazer canção, em que o canto independe da harmonia e se distancia da dramatização (MAMMÌ, 1992), mas uma continuidade, visto que consagra esse formato de canção inaugurado duas décadas antes e a utiliza como base para a inovação estética que propõe.

E é nesse ponto que os projetos de Chico Buarque e da MPB como um todo podem ser vistos enquanto desdobramento do gesto seminal de João Gilberto: trata-se de um projeto de modernização do país, sustentado pela crença na possibilidade de realização da perspectiva do nacional desenvolvimentismo, que via concretizado no plano estético suas aspirações políticas. A criação de um modelo de sociedade moderna em que estivessem escritas as marcas da diferença brasileira, ancorada na tradição dos encontros culturais. A aposta dessa geração é que, a partir dessa tradição (tal qual formalizada pelos sambas de Noel), seria possível propor um salto civilizador em que o país se modernizaria, ao mesmo tempo sanando suas contradições internas e propondo as marcas da nossa especificidade para o mundo. Mesmo a tropicália – uma espécie de exposição dos absurdos e fantasmagorias contidas nesse projeto – mantém-se fiel à perspectiva em que o caminho para a canção/país passa por um modelo conciliatório de dissolução de fronteiras (OLIVEIRA, 2015, p. 4).

O que se observa a partir da década de 1980, contudo, é a falência desse projeto de modernização e, conseqüentemente, da ideia de desenvolvimento pela miscigenação. A partir daí o fortalecimento de movimentos identitários passa a chamar atenção para a falácia da democracia racial e a apontar para o abismo que divide a sociedade brasileira, muito menos misturada e unida do que se quis um dia acreditar. E eis que surge, nesse contexto, o rap

brasileiro, forma expressiva que denuncia o fracasso de um projeto de nação e, conseqüentemente, desafia a ideia de canção em seu objetivo político de representação da miscigenação diferencial da sociedade brasileira. Trata-se da reação de uma parcela da sociedade que teria sido deixada de fora do projeto civilizatório. Antes de ser a negação da canção em sentido estrito, o rap é, então, um projeto estético alternativo que materializa artisticamente a negação de uma concepção equivocada da nação. E não há como expressar esse fracasso sem que haja uma ruptura também nas escolhas estéticas. A negação da canção como se conhece é, na verdade, a negação de um projeto de país que, afirmando-se agregador, miscigenado, racialmente democrático, acaba por varrer para debaixo do tapete uma parcela bastante numerosa de nossa população.

## **2. O rap e a tradição da música popular brasileira: aproximações e distanciamentos**

Por esse ponto de vista que associa a música a um projeto de nação, a canção como a conhecemos no século XX não pode mais existir. O que se viu neste início de século XXI, entretanto, não foi o fim da canção como antevisto por Chico e Tinhorão, mas uma modificação de seu status,<sup>3</sup> bem como uma nova forma de feitura, em que, a partir desse movimento contestatório que tem no rap uma de suas principais representações, as tensões sociais ganham novos matizes tanto estéticos quanto temáticos. Importante exemplo disso é a maneira como Caetano Veloso incorpora o rap a seu vasto repertório de referências musicais. De “Língua”, do início dos anos 1980, antes, portanto, do surgimento do principal grupo de rap brasileiro, os Racionais MCs, a “Haiti”, de início dos anos 1990, pós-massacre do Carandiru e pós-fundação e ascensão dos Racionais, observa-se um aprofundamento da compreensão da fenda violenta que divide a sociedade brasileira. Se, na primeira obra, Caetano faz um uso puramente estético do rap, aproximando seu canto da tematização<sup>4</sup> extrema que caracteriza o gênero, para cantar uma ode à Língua Portuguesa e sem atentar-se para a dimensão social que caracteriza o rap para além de sua proposta diferenciada no que tange ao modo de cantar, em “Haiti”, o fracasso do projeto de nação torna-se tema verbal e não verbal. Na *Tropicália 2*, a ideia da possibilidade de uma dissolução de fronteiras aparece mais distante do que aparecia 25 anos antes (quando da

---

<sup>3</sup> Como já afirmou José Miguel Wisnik, não há mais, no século XXI, espaço para qualquer ambição totalizante da arte. (FERRAZ, 2018, p. 154).

<sup>4</sup> Termo cunhado por Luiz Tatit para designar formas de cantar que se aproximam da fala (em oposição à dramatização, que distancia o modo de cantar do modo de falar). (TATIT, 1996).

gênese do movimento tropicalista), e isso é explicitado exatamente por meio de uma canção que busca se aproximar ao máximo do rap.<sup>5</sup>

Do lado oposto, é possível também traçar relações. Se o rap é uma espécie de ruptura com certo modelo de canção, como visto, não deixa de haver conexões com outros modelos, menos hegemônicos, talvez, mas ainda assim associados à tradição da canção popular brasileira. A tradição da música negra brasileira influencia a maneira como se constroem nossos raps desde suas primeiras horas. O nome do grupo Racionais MCs, por exemplo, surge a partir de Tim Maia, cuja obra e voz foi por eles sampleada para a produção de faixas como “Homem na estrada”, na qual a canção “Ela partiu” se transforma em base para uma complexa narrativa sobre a tentativa de um ex-detento de se reintegrar à sociedade. A voz de Tim Maia é apenas evocada, não chegando em momento algum a proferir uma frase completa, ouvindo-se, apenas, um “ou...” distante, mas que já é suficiente para que se pense na frase original ouvida na canção de Tim: “Ela partiu e nunca mais voltou”. Se na música de Tim essa que partiu não é definida, mas parece se tratar de uma mulher, em “Homem na estrada”, essa que nunca mais voltou pode ser relacionada à ideia de liberdade, que não chega nem mesmo a existir. Por isso, talvez, não se ouça a frase cantada por Tim, mas apenas uma evocação dela, distante, muito mais idealizada do que real. Ela, a liberdade, não chega nem mesmo a partir como enunciado na música de Tim Maia porque, no contexto de “Homem na estrada”, nunca esteve, nunca existiu, ainda que se sonhe com ela.

Jorge Ben também é importante influência, materializada em mais de uma ocasião pelos Racionais MCs. Cabe citar, aqui, “Fim de semana no parque”, em que três frases do cantor são sampleadas: “Vamos passear no parque”; “Vou rezar pra esse domingo não chover”; “Deixa o menino brincar”. Os samples foram retirados de duas diferentes canções de Jorge Ben, “Domingaz” e “Frases”, e fazem referência, ainda, a uma terceira composição do cantor, “Deixa o menino brincar”. Assim como em “Homem na estrada”, aqui é também possível que se pense, entre outras questões – como a da falta, que se discutirá mais à frente –, a questão da liberdade, ou da falta dela. Em “Frases”, antes de clamar pela liberdade do menino de brincar, a voz que canta afirma que é “um homem sincero” porque nasceu, cresceu e vive livre, mas, no verso

---

<sup>5</sup> Uma análise bastante detalhada e surpreendente de “Haiti” é elaborada por Acauam Oliveira em sua tese, em que o pensador desafia a ideia de que a obra poderia ser enquadrada sem restrições ao gênero rap, bem como observa que, mesmo que a canção se distancie da ideia de nação miscigenada, o disco em que se insere como obra de abertura se encerra com “Desde que o samba é samba”, em que se reafirma a ideia de que é possível alguma unidade a partir da cultura, da música, metonimizadas ali por seu principal representante, o samba. (OLIVEIRA, 2015).

seguinte, já retira a afirmação e a substitui por “quero morrer, nascer e viver livre”. A liberdade não é, então, algo certo, mas algo que fora conquistado e pode se perder no futuro (depois que morrer e nascer de novo, ele *quer* viver livre, mas isso já não é mais certeza). E é neste momento que aparece o pedido: “Deixa o menino brincar”. A liberdade para brincar ainda não é natural, sendo necessário, então, clamar, lutar por ela.

Trazidos para o rap dos Racionais, os versos ganham um tom mais irônico, pesado. O passeio no parque, aqui, não tem a conotação positiva que se vê em “Domingaz”, em que esse ato traduz um momento de alegria com a mulher amada, ou em “Deixa o menino brincar”, em que a infância é vista como momento de felicidade e ingenuidade. Trata-se, ao contrário, de uma visão desesperançosa das possibilidades de felicidade do menino, que agora enfrenta mais dificuldades ainda para brincar e manter sua inocência diante de um mundo que lhe presenteia com um brinquedo “de ferro com 12 balas no pente”. É interessante notar, também, a maneira como aparece o verso “Deixa o menino brincar” sampleado na música dos Racionais: uma voz ao longe, inserida num volume mais baixo que as vozes dos rappers, que, por sua vez, atropelam-na com o verso seguinte, deixando o clamor pela brincadeira ainda mais apagado. É a desilusão, a força do fracasso de um projeto de modernização incapaz de incluir, se expressando de maneira contundente verbal e sonoramente a partir da ressignificação da tradição da música popular brasileira. O que ainda havia de sublimação, de lirismo em Jorge Ben, não pode mais existir na apropriação feita pelos Racionais. Como argumenta Maria Rita Kehl:

Nenhuma exaltação, nenhuma referência sublime é possível a uma arte que tem por principal função tentar simbolizar um cotidiano que se depara todo o tempo com o nó duro do real, no sentido que a psicanálise lacaniana atribui à palavra: o indizível, o que está além da capacidade de elaboração pela linguagem, o que nos escapa sempre. [...] O real domina a vida da periferia, em suas faces extremas: a droga e seu gozo mortífero; a violência do outro – frequentemente a polícia – com quem é impossível qualquer diálogo, qualquer negociação; a miséria, que segundo Hanna Arendt nos exclui da condição humana porque nos faz prisioneiros da necessidade; e acima de tudo, a morte. O real se manifesta na figura do destino inexorável: hoje a pivetada vai para a escola, empina pipas na rua, joga bola – logo mais estarão traficando, viciados no crack, a caminho da morte certa. As letras de Brown e Edy Rock falam de um verdadeiro extermínio dos jovens de periferia; como acontece com os relatos dos sobreviventes dos campos de concentração, não há lugar para o sublime aqui (KEHL, 1999, p. 103).

Não é possível, ainda, que se ouça “Fim de semana no parque” sem que se pense em outra canção seminal de nossa tradição cancionista: “Domingo no parque”, de Gilberto Gil. Neste caso, não há referência direta na obra dos Racionais MCs, mas, mesmo assim, é possível que se aproximem as duas faixas, uma sobrevivendo na outra e sendo também ressignificada por ela. Em ambas as canções, anuncia-se a tragédia que se realiza em razão da falta. No caso da canção de Gil, trata-se da falta do amor. Quando José vê Juliana com João, e não com ele, instaura-se a violência e, ao fim, a morte. No fim de semana no parque dos Racionais, a questão da falta também se anuncia, mas não mais pelo viés do amor, e sim pelo viés socioeconômico. A tragédia não mais se dá pela desilusão amorosa, mas pela desilusão social. José, o rei da brincadeira, entra em desespero ao ver Juliana com João; já a periferia paulistana cantada pelos Racionais não tem tempo para o amor romântico, mas ainda assim tem no parque um espaço de divisão em que se nota a desigualdade social de forma mais contundente.

José não tem Juliana e por isso irrompe nele uma atitude de violência extrema. Os moradores da periferia de São Paulo não têm acesso à diversão, ou à educação, o que causa também neles irrupções violentas. O crime é, em ambos os casos, passional, mas no segundo caso é direcionado não mais à falta de uma mulher, mas a tudo o que falta a uma parcela da sociedade brasileira. José é associado à alegria (rei da brincadeira), assim como a letra dos Racionais busca descrever a possibilidade de alegria na vida na periferia. Entretanto, em ambos os casos, essa alegria é destruída pela visão da falta, do que se queria, mas não se pode ter, chegando-se, assim, a um estado de desilusão e violência. Narra-se primeiro a alegria:

Na periferia a alegria é igual  
é quase meio dia a euforia é geral  
é lá que moram meus irmãos, meus amigos  
e a maioria aqui se parece comigo.  
E eu também sou o bambam-bam e o que manda  
o pessoal desde as 10 da manhã está no samba  
preste atenção no repique, atenção no acorde...

E, depois, com a desilusão causada pela realização da falta, narra-se a violência e a autodestruição:

Tem um corpo no escadão a tiazinha desce o morro  
Polícia a morte, polícia socorro  
Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo  
Pra molecada frequentar nenhum incentivo  
O investimento no lazer é muito escasso

O centro comunitário é um fracasso  
Mas aí se quiser se destruir está no lugar certo  
Tem bebida e cocaína sempre por perto

Posteriormente, para além do uso de samples, os rappers brasileiros passaram também a criar refrãos melódicos para suas músicas, hibridizando suas obras e trazendo a canção em seu formato tradicional para mais perto de suas criações. Não se trata apenas de ressignificar elementos externos a suas letras, retirados de obras de outros compositores, mas de efetivamente realizar incursões melódicas que surgem não mais como reaproveitamentos e montagens feitas tecnologicamente, mas como um caminho necessário à produção de sentido. Aos poucos, a melodia da canção é abraçada, mesmo que pontualmente, pelo rap, que, ainda que se mantenha fiel ao formato amelódico, permite-se transitar por outras esferas musicais. De “Mágico de Oz” (1997), dos Racionais MCs, em que o refrão melódico é cantado por uma voz feminina que complementa o rap cantado pelas vozes masculinas, a, por exemplo, “Sucrilhos” (2011), de Criolo, em que o limite entre fala e canto volta a se perder (ainda que se trate de um rap, o cantor flerta com a dramatização), observa-se uma flexibilização do gênero, que se movimenta para ora distanciar-se, ora aproximar-se do que se convencionou chamar canção em prol da experimentação e da diversificação estética. Se, anos antes, a dramatização foi se achatando e se aproximando da tematização por influência do rap, observa-se, agora, um movimento contrário em que os rappers passam a se aproximar novamente de um canto mais melódico.

### **3. Gente humilde: os personagens da periferia no rap e na MPB**

Como visto, a MPB é, em grande medida, a representação estética de um projeto de modernização do país que, como denunciado pelo rap, não veio a se concretizar. Nesse projeto, cuja representação musical se deu principalmente por músicos pertencentes à classe média urbana, nota-se certa romantização da pobreza, exatamente por serem poucos os representantes diretos das classes econômicas mais baixas, e um tom ainda de inocência no que tange à violência vivida por essa camada da população (mesmo quando não há inocência por parte do autor, é possível ainda que os personagens retratados enxerguem o mundo com alguma ingenuidade). Para exemplificar e pensar a maneira como o rap responde a isso, serão discutidas duas canções de Chico Buarque, “Meu guri” e “Gente humilde” (com Vinícius de Moraes), com

as quais serão comparados dois raps: “Rezadeira” (2014), do rapper Projota, e “Periferia é periferia” (1997), dos Racionais MCs.

“Periferia é periferia”. Sem floreios, sem romantizações. Se Cartola, décadas antes, afirmava a beleza da alvorada no morro, em que ninguém sentiria dissabor, numa tentativa de valorizar a favela, na década de 1990, em que “a visão já não é tão bela”,<sup>6</sup> já não era mais possível qualquer tipo de idealização. Se Chico e Vinícius, em “Gente humilde”, chegam a dizer de uma “inveja dessa gente”, sentida pelo observador distanciado, no rap dos Racionais está declarado que não há razões para tal. Ainda que haja, na canção de 1970, uma noção declarada da desigualdade, estando ali expressa a compreensão das dificuldades enfrentadas pela gente humilde, constrói-se uma visão idealizada, superficial, da vida na periferia. A força poética da vida sofrida é sedutora ao artista e ao consumidor de arte de classe média, mas gera o inconveniente de generalizar e minimizar o sofrimento real.

Não se ignora, aqui, a importância do olhar do artista de classe média para a pobreza e de este trazer a questão também ao olhar de seus pares. Reconhecer e humanizar a pobreza num país tão fortemente marcado por ela, mas dela em grande medida ignorante, não deixa de ser um passo importante em direção à conscientização. O alerta dos Racionais, entretanto, surge no sentido de aproximar o ouvinte e retirar da pobreza qualquer maquiagem que facilite a sua manutenção. Ao romantizar a vida na pobreza extrema, em regiões carentes de infraestrutura e segurança, as classes mais abastadas facilitam sua convivência com a desigualdade, que lhe parece menos nociva que de fato é. Ouvir “Gente humilde” é sentir certa melancolia, comover-se com a consciência da injustiça, mas sem que se sinta, de fato, o incômodo, o mal-estar causado por ela. Ouvir Racionais, por sua vez, é sentir esse incômodo, retirando-o de uma simples abstração teórica e trazendo-o ao corpo, que precisa trabalhar para suportá-lo. O dilema moral da convivência com a pobreza e com a exclusão passa a ser físico e mais aproximado.

Cabe ainda atentar para o fato de que a gente humilde descrita por Chico e Vinícius vive em casas simples, mas com varanda, que podem ser vistas quando se passa de trem. Trata-se de um subúrbio, mas não necessariamente da favela, com suas “milhares de casas amontoadas”,<sup>7</sup> vielas, becos, barracos sem ventilação (que se misturam a casas com quintal e varanda), e o que ali acontece cotidianamente.

---

<sup>6</sup> RACIONAIS MCS. Periferia é periferia.

<sup>7</sup> RACIONAIS MCS. Periferia é periferia.

Em outra representação do universo periférico, Chico Buarque desloca seu olhar para o da mulher pobre e sua relação com seu filho. Trata-se de “O meu guri”, canção de 1981 em que uma mãe fala do cotidiano com seu “guri”. Nessa canção, o que se destaca é a inocência e a ignorância da mãe, que não compreende o fato de que seu filho, com quem tem uma boa relação, é assaltante. Analfabeta, excluída socialmente ao ponto de nem mesmo ter documentos de identificação, essa mãe vê no filho motivo de orgulho, já que, por ele, que “já foi nascendo com cara de fome”, tem acesso a certa ascensão social, pelo menos no que tange a bens materiais. A exclusão é tamanha, que ela não é capaz de perceber a dinâmica social em que se encontra, em que “chegar lá” só poderia vir a partir do crime. Em “O meu guri”, prevalece, então, a explicitação do desconhecimento da realidade, sendo possível sugerir que a voz dessa mãe pobre traduz, em certa medida, o desconhecimento da população brasileira em geral sobre os contornos de um país distante da democracia, em que o acesso à informação (para iletrados, mas também para letrados) era limitado. A mulher da canção funciona como metonímia de toda a sociedade brasileira, marcada pela cordialidade, que em grande medida está limitada ao âmbito doméstico da vida, ignorando o âmbito social.

Trinta e três anos depois do lançamento de “O meu guri”, o rapper Projota lança “A rezadeira”, que retoma o foco na mulher de periferia e sua relação com os meninos que crescem nesse ambiente. Décadas depois do sucesso de grupos de rap como os Racionais MCs, que trabalharam de forma a, a partir da arte, promover conscientização sobre a realidade da vida na periferia, não é mais possível que se fale em inocência. No Brasil de 2014, a consciência da violência e do fato de que seu maior alvo são aqueles que vivem em situação de pobreza não permite mais que qualquer personagem periférico seja desenhado à maneira como o foi a mãe de “O meu guri”. A rezadeira precisa ser rezadeira para lidar com o problema da violência, visto que sabe quem são suas principais vítimas. Ao final de “O meu guri”, tem-se o menino escondido no mato, fugindo de uma possível prisão. Não é, ali, explicitado o seu destino, podendo ele vir a ser preso, morto pela polícia, ou, pelo menos naquela ocasião, escapar (para, provavelmente, voltar à mesma vida de crime no dia seguinte). Na canção de 2014, entretanto, não há espaço para ambiguidades, ou para a ignorância no que diz respeito à violência, constante na vida de meninos, meninas, homens e mulheres, por mais que rezem por seu fim. O papel da mulher é, aqui, mais ativo e consciente do que o fora na canção dos anos 1980, visto que a compreensão do peso da exclusão permite que, de alguma maneira, ela interfira no desenrolar dos acontecimentos:



E ela teve que te ver, neguim, sangrando no chão  
Ela tentou te socorrer, mas um pronto socorro não  
Ela atravessou o isolamento, sem caô  
Eu vi quando ela empurrou um policial e ajoelhou  
Eu vi também ela chorando no seu sangue  
Gritando um tal Senhor  
Cantando alto e claro aquele bonito louvor  
Encarando seu espírito ao lado do seu corpo em pé  
Implorando pra que se arrependa se puder  
E eu vi o seu corpo tremendo com o seu coração parado  
Uma lágrima escorrendo com seu olho fechado  
O povo todo olhando extasiado  
E cada uma das câmeras pifando  
Pro segredo ser guardado  
A rezadeira parou de cantar, e pra você sorriu  
Os anjos voltaram pro céu, e então o seu olho se abriu  
E eu chorei testemunhando com vocês  
Quando eu vi sua mãe te dando à luz pela segunda vez

É interessante perceber, portanto, que, ainda que explicita mais a violência do que o faz a canção de Chico Buarque, “A rezadeira” traz uma ponta de esperança que se constrói a partir da conscientização. É a consciência da injustiça que possibilita que a mãe intervenha no processo de destruição de seu filho e, talvez, salvá-lo, ainda que essa ação ocorra de forma isolada, sem possibilitar mudanças sociais reais.<sup>8</sup> Esse discurso já não é mais o mesmo construído nos anos 1990 pelos Racionais MCs, por exemplo, que enfatizava a crueza da sociedade e a quase impossibilidade de esperança. Trata-se de uma visão que dialoga com um momento histórico posterior em que a consciência do que alertavam os Racionais (sobre uma violência e um racismo que não cessa de produzir vítimas) se alia a certo otimismo pelas mudanças observadas durante a primeira década do século XXI. Como se verá a seguir, o rap dos anos 2000 e 2010 não nega a influência e a importância dos discursos construídos pelo gênero durante os anos 1990, mas enxerga avanços sociais e expressa isso não apenas por suas letras menos duras, mas também por seus arranjos, em que há uma reaproximação de estruturas melódicas e, portanto, da canção.

#### 4. Rap e canção 30 anos depois

---

<sup>8</sup> Isso se relaciona com o que se discutirá ao fim deste texto, pela problematização da hipervalorização de soluções individuais para problemas coletivos.

As experimentações estéticas, que permitem aproximações e distanciamentos com a canção tradicional, tornam-se cada vez mais frequentes em produções de rap brasileiro ao longo dos anos 2000 e 2010. Exemplo disso é o disco *Nó na orelha*, de Criolo, que, de fato, causa uma espécie de nó nos ouvidos daqueles que, ao pensarem em rap, têm uma visão limitada e estereotipada do gênero. No álbum, o rapper/cantor ultrapassa fronteiras e faz canção (no sentido de música melodiosa) com cara de rap, e rap com cara de canção. Como afirma Wallas Gomes Zoteli (2018),

[...] Criolo é um rádio que possui a capacidade de captar diversas frequências e se constituir a partir dessa atividade. Desde as rádios piratas, de vozes silenciadas e esquecidas pelo mainstream, a frequências mais abrangentes da cultura nacional e internacional, Criolo mistura Buda, Xangô, Chandon e SAMU, maracatu, funk, reggae e rap. Tem assim um cancionista multifacetado, alinhavado com a perícia de quem tenta fazer das ruínas de sua condição marginal um projeto de autoafirmação e de empoderamento para os que se reconhecem em sua arte (ZOTELI, 2018, p. 64).

Essa liberdade de criação se faz possível em razão de já se ter conquistado certa estabilidade e abertura para o gênero, que agora pode encontrar novas formas de expressão, bem como apresentar novos temas. Em entrevista de 2019 disponibilizada no Youtube, o rapper Edi Rock, integrante do grupo Racionais MCs, fala sobre o fato de que os novos rappers podem hoje se preocupar mais com questões estéticas, técnicas, visto que o protesto rasgado, “dedo na ferida”, já está feito, já foi gravado e difundido ao longo dos anos 1990 e pode ser acessado (e é) até os dias atuais, não sendo mais necessário que a preocupação deste tipo de música seja puramente ideológica. Para ele, sem que se esqueçam das questões sociais que sempre estarão em jogo quando se trata de rap, é possível hoje que os músicos ampliem seus horizontes estéticos e se preocupem menos com a mensagem e mais com a riqueza musical.

A mudança, os temas e a informação vêm conforme a necessidade. Eu acho que *Holocausto urbano* [1990] foi importante naquela época; *Raio X do Brasil* [1993] foi importante na época; *Sobrevivendo no inferno* [1997] foi importante pra época. O protesto, tudo mais, a linha de frente, foi importante pra época. Passou, eu acho que passou, surgiu uma nova geração que entendeu a mensagem: conquistamos a liberdade e tudo o mais, e agora são outras ideias. Essas ideias de protesto e mensagem vêm dentro da diversão. Agora, agora não, sempre foi, mas agora, depois de tanto tempo, é a música em primeiro plano. A mensagem não vai ser abandonada, o protesto não vai ser abandonado, a luta não vai ser abandonada, sempre vai estar até o fim, mas a música

vem em primeiro lugar. Antes era o protesto. Porque era necessário. Arrombar, derrubar a porta, dar tiro, sair na mão, era necessário. Foi conquistado o respeito, entre outras coisas, até certo ponto, e agora tem outra geração que também tem a obrigação de estar na luta também, mas eu acho que agora a música tem que estar em primeiro plano. Não o protesto. Acho que já entenderam o recado. Senão fica chato demais. Senão a gente não vai ser músico; a gente vai ser palestrante (ROCK, 2019, [s. p.]).

O sucesso do rap dos anos 1990 abriu portas para uma nova geração, que viu numa música que olhava para suas origens, para os problemas enfrentados e para a potência do povo periférico, possibilidade de expressão e realização. Além disso, os anos 2000 foram um momento de otimismo no que tange à justiça social, visto que se observou, durante a Era Lula, maior inclusão econômica e intelectual das periferias. Não me parece à toa, portanto, que o rap de fins dos anos 2000 e início da década de 2010 tenha retomado uma aproximação mais orgânica com a canção. Num período em que os jovens negros de periferia se viram mais próximos da possibilidade de sucesso acadêmico e econômico, renasce também a esperança na construção de um país mais igual.

Não se trata mais da visão ingênua da nação racialmente democrática que se construiu ao longo do século XX, visto que os novos rappers já dão início a sua atuação a partir de uma periferia mais esperançosa, mas ainda assim excluída socialmente, e tendo como grandes exemplos os rappers dos anos 1990, que não permitem que haja qualquer tipo de precipitação em relação à estrutura ainda fortemente desigual de nossa sociedade. Ainda assim, surge aí uma esperança advinda da noção de que as oportunidades se tornaram mais numerosas. Exemplo disso é o fato de rappers da nova geração, como Criolo, Projota e Djonga, todos oriundos de periferias, terem tido acesso à Educação de nível superior, algo extremamente raro nos anos 1990. Para Emicida, para além da conscientização acerca da desigualdade e da violência, é importante “mostrar como a vitória também pode ser possível” e que falar sobre isso também pode ser um ato de transgressão:

Nunca se incomodam quando veem um preso na calçada [...], mas ganhando um troféu de homem do ano na música, com um terno foda... e tava todo mundo na festa com terno foda, e só o meu virou o motivo da polêmica, sacou? Nesse momento eu consigo ler claramente que é a liberdade [uma cruz]. A liberdade ofende [...] por quê? Porque na cabeça dessas pessoas nós temos que ser miseráveis. [...] Laboratório fantasma criou

uma bolha de possibilidade. As pessoas vêm aqui, olham e acreditam (EMICIDA, 2018, [s. p.]).

Há que se perguntar, contudo, se o que Emicida chama de “liberdade” não se confunde com uma adesão irrestrita ao fetichismo do mundo capitalista, numa visão apologética do sistema responsável pela exclusão da qual o rapper trata em suas letras. Mudanças pontuais, como o sucesso do cantor e alguns outros artistas, podem de fato abrir caminhos para mudanças maiores, estruturais, da sociedade brasileira?

Mencionou-se, nesta seção, o clima esperançoso deixado pela era Lula, nos anos 2000, na medida em que se observou um aumento nas oportunidades ofertadas à população pobre, como a ampliação do acesso às universidades e da chamada “classe C”. No entanto, essas mudanças não se traduziram em mudanças sociais efetivas nas quais se observariam reorganizações estruturais capazes de beneficiar os grupos marginalizados como um todo, de forma perene. Exemplo disso é o fato de se ter comemorado nos anos 2000 a saída do Brasil do mapa da fome, mas, menos de uma década depois, esse fantasma ter voltado a figurar na vida de grande parte da população, que voltou em números alarmantes à situação de insegurança alimentar (AGÊNCIA BRASIL, 2023). Os números da educação também não são animadores: os estudantes brasileiros continuam obtendo resultados baixíssimos em exames nacionais e internacionais tanto nas habilidades de leitura, quanto nas de raciocínio lógico-matemático (CORREIO BRAZILIENSE, 2023).

Poder-se-ia, como se faz frequentemente, culpar o golpe de 2016 e a mudança de governo e de perspectivas ocorrida depois dele (e isso, de fato, acelerou o processo), mas essa explicação é insuficiente. Quando há de fato mudanças estruturais, certas conquistas não se perdem em poucos anos, tornando-se necessário um olhar mais aprofundado e objetivo para o que de fato rege as relações sociais. Dessa forma, torna-se importante questionar se o que se produz hoje como arte, incluindo-se o rap, funciona como legítimo questionador da precariedade em que vivem os indivíduos, ou se, mesmo sem saber, acaba por fortalecer um sistema desigual ao valorizar exatamente aquilo que o caracteriza como tal: a ideia de que é possível “chegar lá”, isto é, atingir o sucesso individual e propagandear-lo como se essa conquista pudesse ser compartilhada entre todos aqueles que seriam, em tese, representados por esses artistas. Terá mesmo a favela vencido?<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Menção à frase recorrente entre artistas e empreendedores oriundos de espaços periféricos: “A favela venceu”.

## REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL. Insegurança alimentar atinge 70 milhões de brasileiros, 12/07/2023. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2023-07/inseguranca-alimentar-atinge-70-milhoes-de-brasileiros>>. Acesso em: 12 mar. 2024.

BUARQUE, C. A canção, o rap, Tom e Cuba. Entrevista de Chico Buarque a Fernando Barros e Silva (série O tempo e o artista). In: *Folha de S. Paulo* (Caderno Ilustrada), 26 de dezembro de 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2019.

CORREIO BRAZILIENSE. PISA: 73% dos estudantes brasileiros estão abaixo do nível em Matemática. Disponível em:

<<https://www.correiobraziliense.com.br/euestudante/2023/12/6665288-pisa-73-dos-estudantes-brasileiros-estao-abaixo-do-nivel-em-matematica.html>>. Acesso em: 12 mar. 2024.

EMICIDA. Emicida: livre, emocional e selvagem – Entrevista completa. In: *Le Monde Diplomatique*, 06/05/2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wk2TE2Yvjlk>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

FERRAZ, I. B. Reflexões sobre o fim da canção. In: *Paralaxe*, v. 5, p. 149-165, 2018.

GARCIA, W. Ouvindo os Racionais Mcs. In: *Tereza: revista de literatura brasileira*, v. 4, n. 5, 2004, p. 166-180. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116377>>. Acesso em: 23 jun. 2019.

KEHL, M. R. Radicais, raciais, racionais: a grande frátria do rap na periferia de São Paulo. In: *São Paulo em perspectiva*, v. 13, n. 3, p. 95-106, 1999.

MAMMÌ, L. João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova. In: *Novos Estudos* (Cebrap), n. 34, p. 63-70, 1992. Disponível em: <[https://pesquisahistoricaurca.files.wordpress.com/2013/12/joao\\_gilberto-e-o-projeto-da-bossa-nova.pdf](https://pesquisahistoricaurca.files.wordpress.com/2013/12/joao_gilberto-e-o-projeto-da-bossa-nova.pdf)>. Acesso em: 12 jun. 2019.

OLIVEIRA, A. S. *O fim da canção?* Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro. 2015. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

RED BULL STATION. Desconstruindo “Diário de um detento”. 01/06/2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0xHsrHzdZt0>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

ROCK, E. Trocando uma ideia: Edi Rock. In: *Alma preta* jornalismo, 06/04/2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yOl7vqCYCpo>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

SILVA, F. B. O fim da canção (em torno do último Chico). In: *Serrote*, n. 3, p. 1-7, 2009. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/o-fim-da-cancao-em-torno-do-ultimo-chico/>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. Era uma vez uma canção. Entrevista de José Ramos Tinhorão a Pedro Alexandre Sanches. In: *Folha de S.Paulo* (Caderno Ilustrada). São Paulo, 29 de agosto de 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2908200404.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2019.

ZOTELI, W. G. *A persona rapper de Criolo inscrita em canções de Nó na Orelha*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.