



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

JOAO PAULO TOLEDO DE CARVALHO

**POLIFONIA VISUAL DO HIP-HOP PAULISTANO:
CARTOGRAFIA DE ESCUTAS SOBRE OS MC'S CRIOLO E
EMICIDA**

Londrina
2017

JOAO PAULO TOLEDO DE CARVALHO

**POLIFONIA VISUAL DO HIP-HOP PAULISTANO:
CARTOGRAFIA DE ESCUTAS SOBRE OS MC'S CRIOLO E
EMICIDA**

Dissertação apresentada a Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ricardo Demétrio

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

de Carvalho, João Paulo Toledo.

A POLIFONIA VISUAL DO HIP-HOP PAULISTANO: : CARTOGRAFIA DE ESCUTAS SOBRE OS MC'S CRIOLO E EMICIDA / João Paulo Toledo de Carvalho. - Londrina, 2017.

118 f. : il.

Orientador: Silvio Ricardo Demetrio.

Coorientador: Manoel Dourado Bastos.

Coorientador: Frederico Augusto Garcia Fernandes.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2017.

Inclui bibliografia.

1. Canção - Tese. 2. Rap - Tese. 3. Hip-hop - Tese. 4. Poesia oral - Tese. I. Demetrio, Silvio Ricardo. II. Bastos, Manoel Dourado. III. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. IV. Título.



Universidade
Estadual de Londrina



PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO

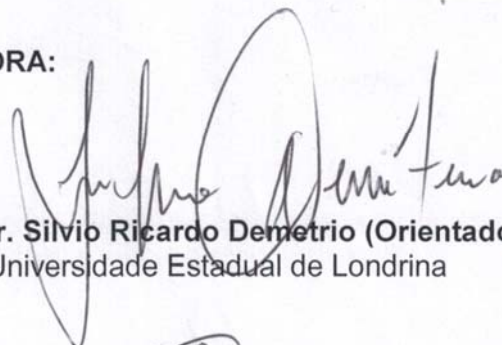
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

João Paulo Toledo de Carvalho

Título: "A POLIFONIA VISUAL DO HIP-HOP PAULISTANO: CARTOGRAFIA DE ESCUTAS SOBRE OS MC'S CRIOLO E EMICIDA"

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

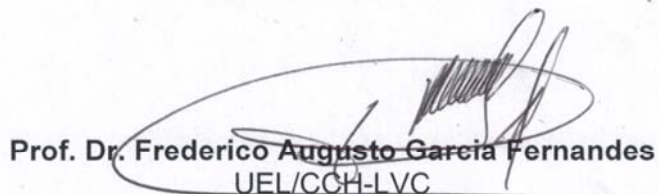
COMISSÃO EXAMINADORA:



Prof. Dr. Silvio Ricardo Demetrio (Orientador)
Universidade Estadual de Londrina



Prof. Dr. Manoel Dourados Bastos
Universidade Estadual de Londrina



Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
UEL/CCH-LVC

Londrina, 04 de maio de 2017.

aos meus pais e
aos meus filhos
José, Linda
Otto e Ravi

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Mencionar seus nomes é a mínima prova de minha gratidão:

Ao Alexandre Ficagna, por me fazer começar a escrever pra valer.

Ao Danilo Lagoeiro, por me trazer para a área da Comunicação.

Ao Vinícius Lima, e a nossa constante amizade poética.

Ao Manoel Dourado, por atizar o fogo do que eu estava falando.

Ao Sílvio Demétrio, às precisas orientações sufis.

Ao Frederico Fernandes, num abraço desde os tempos de terreiro.

À Márcia Buzalaf, pela consciência historiográfica na pesquisa.

Ao Rozinaldo Miani, por instigar-me a tensionar a forma do texto.

Ao Leandro Palmerah, pelos papos, piões e parcerias.

Ao Ricardo Zolinger, e aos vídeos de muitos grandes temas.

À Thatyana Bartalo, por me fazer continuar cantando.

À todos meus mestresamigos, colegas de trabalho da UEL: Fábio Furlanete (e Karina), Fernando Kozu (e Lígia), Janete El Haoli, Fátima Carneiro, Mário Loureiro, André Siqueira, Heloísa Castelo-Branco, Helena Loureiro, Magali Kleber, Cleusa Cacione, Inácio Rabaioli. Lucilena Correa, Leandro Reis, Beto Jr. e Adriana Calzavara.

À todos os alunos e alunas, por constituírem o principal motor da minha escrita.

Aos estudantes que participaram das ocupações por todo o Brasil, pela inspiração.

Represento-os nos meus nomes próximos: Carlos Scalassara, Edmilson Thomaz, Mariana Franco, Gabriel Kruczeveski, Renata Landgraf, Emerson Francisco, Daniel Loureiro, Arthur Guimarães, Lara Morato, Gabriella Caprioli e Clara Striquer.

Aos professores do Brasil.

Ao RAP e ao hip-hop londrinense.

Ao RAP e ao hip-hop nacional.

À Família IML.

À Família Criolo. À Família Emicida.

CARVALHO, João de. **A polifonia visual do hip-hop paulistano**: Cartografia de escutas sobre os MC's Criolo e Emicida. 2017. 118 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um trabalho de reflexão sobre dois dos principais MC's do atual hip-hop paulistano: Criolo e Emicida. Os capítulos foram pensados como mapas, no sentido que a pesquisa cartográfica vem apontando para o termo. Amparado na compreensão de rizoma, lançamo-nos à ideia de escutar a polifonia visual, conceito que foi se lapidando ao longo do trabalho de análise de algumas obras dos artistas mencionados. São análises que penetram e revelam múltiplas camadas de sentidos, inscritas tanto na elaboração visual como sonora das obras. Mikhail Bakhtin, Paul Zumthor, Gilles Deleuze e Félix Guattari, são os principais interlocutores que fundamentam nossos mapeamentos.

Palavras-chave: Canção. RAP. Hip-hop. Poesia oral. Criolo. Emicida.

CARVALHO, João de. **The visual polyphony of São Paulo's hip-hop: Listenings cartography on MC's Criolo and Emicida.** 2017. 118 p. Dissertation (masters in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

This dissertation presents reflections on two of the main MC's of nowadays São Paulo's hip-hop: Criolo and Emicida. Chapters were thought as maps, in the same sense as cartographic research points to this notion. Based on the comprehension of the rhizome concept, we throw ourselves into the ideia of listening the visual polyphony, a concept that became more precise along the analysis of some works from the mentioned artists. These analysis penetrate and reveal multiple layers of signification, inscribed either in the visual as in the sound elaboration of the works. Mikhail Bakhtin, Paul Zumthor, Gilles Deleuze and Félix Guattari, are the main interlocutors that substantiate our mappings.

Keywords: Songs. RAP. Hip-hop. Oral poetry. Criolo. Emicida.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	- Capa do DVD lançado em 2013.	15
Figura 2	- João de Carvalho, Leandro Palmeirah e Roberta Estrela D'Alva. Dia 08/09/2015, durante o Londrix. Foto de Gisele Almeida.	17
Figura 3	- Afrika Bambaataa durante uma de suas performances.	26
Figura 4	- Capa do single Duas de Cinco, Criolo, 2013.	28
Figura 5	- Fragmento do Lyric Video que lançou a obra Duas de Cinco.	29
Figura 6	- Criolo em Ribeirão, de Rodrigo Campos. Realização coletivo Joquistão.	29
Figura 7	- Criolo e banda em Paris, pelo festival Al Fil des Voix. Janeiro de 2015.	31
Figura 8	- fragmento do vídeo poema de Pêndulo, de E.M. de Melo e Castro, por Christian Caselli. 2007.	32
Figura 9	- fragmento inicial do lyric vídeo Duas de Cinco.	33
Figura 10	- fragmento da primeira sequência de rimas do lyric vídeo de Duas de Cinco.	34
Figura 11	- final do primeiro dístico em "humilhou", começo do segundo com "inveja".	35
Figura 12	- na lateral esquerda, o chiado branco recorrente.	35
Figura 13	- sequência do quarto verso.	36
Figura 14	- final do último verso da primeira parte.	37
Figura 15	- no alto, cena do Sétimo Selo, de Bergman, 1957. em baixo, capa do disco de Black Alien, de 2015.	38
Figura 16	- sequência do refrão da parte RAP de Duas de Cinco.	39
Figura 17	- três repetições do refrão.	40
Figura 18	- vídeo registrado e postado por um fã com a abertura do show de lançamento do single Duas de Cinco.	41
Figura 19	- Vídeo documento, por Maníaco da Câmera, no canal Criolo. Imagem correspondente à voz do compositor indagando: "o que é que é cara de ladrão?!"	42
Figura 20	- fragmento do bate papo virtual de lançamento do curta Duas de Cinco.	43
Figura 21	- Cisma respondendo a questão de Marcus Preto. Criolo escuta.	44
Figura 22	- Sequência de reações de Criolo ao escutar a palavra "livres" na resposta do Cisma.	44
Figura 23	- Em cima, cartão tecnológico para o chofer poder melhor atender a hóspede	

do hotel. Em baixo, o marido com a filha. A menina com um aparelho que integra sua cozinha com um cardápio aprovado pela mãe. No fim (4º quadro) temos uma cena nada distante do desenho futurista "Os Jetsons".....	46
Figura 24 - Léo Loá, em Duas de Cinco.....	48
Figura 25 - Cenas de abertura das duas canções que compõem o curta.	56
Figura 26 - quatro planos que antecedem o início do áudio do Criolo.	58
Figura 27 - “o canhão na boca de quem tanto se humilhou”.....	58
Figura 28 - sequência do personagem central abandonando o lugar onde mora.	59
Figura 29 - saindo do apartamento onde mora; a câmera mergulha na escuridão.....	60
Figura 30 - Plano em movimento, enquanto os personagens caminham.....	60
Figura 31 - Criolo interpretando um educador do futuro em Duas de Cinco.	62
Figura 32 - Criolo impede estudante de sair da sala e de se juntar ao grupo de delinquentes.	62
Figura 33 - imagem que corresponde ao verso “alô, Foucault, cê qué sabe o que é loucura?”.....	63
Figura 34 - volta final do refrão, primeira exposição. “compro uma pistola do vapor”.....	64
Figura 35 - sequência final de Duas de Cinco: jovens brincam com armas de fogo.....	64
Figura 36 - final da última sequência de Duas de Cinco.....	65
Figura 37 - plano inicial de Cócix-ência: jovens correm. Mudança de cor sincronizada com um evento sonoro de entrada (um chiado que expande seu volume e seca, de repente).....	66
Figura 38 - planos de introdução, antes do título do clipe.....	67
Figura 39 - sequência de crimes diurnos.....	68
Figura 40 - Imagem-cristal da sequência da briga no bar.	70
Figura 41 - A “amiga” em choque, no início da corrida final. A voz de Criolo havia acabado de entoar o verso “e antes de pensar em tirar, reflita!”.....	71
Figura 42 - Os jovens em seu ritual particular, queimando os revolveres de plástico.	72
Figura 43 - Criolo grita. Imagem especular (espelhada).	73
Figura 44 - personagem principal entrando na “biqueira do futuro”.	73
Figura 45 - personagem principal sendo oprimido pelos traficantes	74
Figura 46 - recipiente com água, moeda de troca bem cotada nas biqueiras de 2044.....	74
Figura 47 - droga do futuro; aparelho recarregável.....	74
Figura 48 - viagem da droga do futuro.	74
Figura 49 - overdose com a droga tecnológica.	74

Figura 50 - plano final; fogo (elemento da natureza) vence a tecnologia (do homem).....	75
Figura 51 - Criolo e Emicida, por volta de 2006. (in.: RSB, arquivo pessoal do MC).	77
Figura 52 - Mapa do continente africano.	80
Figura 53 - Texas, músico angolano, responsável pela textura de guitarras de Mufete.	82
Figura 54 - recorte do site Genius, onde temos um comentário do próprio compositor.	83
Figura 55 - gravação da guitarra e do baixo de Mufete.	84
Figura 56 - primeiros planos externos ao estúdio.	85
Figura 57 - último plano de gravação.	86
Figura 58 - plano do rolé de carro por bairros periféricos da África.	87
Figura 59 - Plano final de Mufete.	89
Figura 60 - plano inicial do Mini Documentário do clipe de Boa Esperança.....	91
Figura 61 - Emicida no segundo plano original do MiniDoc de Boa Esperança.	92
Figura 62 - planos do MiniDoc onde vemos as duas atrizes/personagens da Ocupação Mauá, Divina e Raquel, e a reunião com a equipe de clipe (terceiro quadro), onde o diretor comenta sobre o processo de composição do enredo.....	93
Figura 63 - Dona Jacira dançando. Imagem do MiniDoc.	94
Figura 64 - Dona Gracinha. O clipe é dedicado à sua memória.....	94
Figura 65 - Mandume Ya Ndemufa, último rei do povoado de Cuanhamas, ao sul de Angola.....	98
Figura 66 - Oxotocanxô de Carybé.	99
Figura 67 - Emicida, Em Madagascar.....	101
Figura 68 - Frame do clipe de Chapa.....	102
Figura 69 - Foto de divulgação do clipe dirigido por Gabi Jacob. Mc's vestindo a coleção Yasuke.	103
Figura 70 - Emicida com estudantes em colégio ocupado.	104
Figura 71 - Tatuagens no braço de Emicida. Frame do clipe Madagascar.	105
Figura 72 - Capa de Nenner Alves Sempre para o álbum do Síntese.	110
Figura 73 - Criolo, Emicida, Caetano Veloso e Lenine. Cenas de I'm a Live.	112
Figura 74 - Show de Criolo na “Virada de ocupações”.....	112
Figura 75 - Capa do disco Cores e Valores, de 2015, dos Racionais MC's.....	113
Figura 76 - Jovens a Frente do Tempo. Clipe do RZO.	114
Figura 77 - Neural; Vídeo/canção do RZO com Sabotage.....	116

SUMÁRIO

MAPA I – BREVE PANORÂMICA AÉREA	12
LEVANTANDO VOO	13
A CANCAO NO FLOW	20
MAPA II – DUAS DE CINCO: DO SINGLE AO CURTA	27
I.....	28
II	29
III	32
IV	43
V	49
MAPA III – O LABORATÓRIO DE UM MILIONÁRIO DO SONHO	76
I.....	77
II	79
III	80
IV	90
V	96
MAPA IV – A GAIVOTA QUE VOA MAIS ALTO	106
E TUDO CONTINUA EM MOVIMENTO	107
RAPIDO E VIO-LENTO	110
REFERÊNCIAS	117

MAPA I - BREVE PANORÂMICA AÉREA

*Quando o animador do comício anuncia a apresentação de alguns grupos de rap, encerrando com os Racionais MC's, dá pra entender a presença da moçada: são os manos. O grande exército dos fãs dos Racionais. Vale falar em fãs, no caso deles? Não, com certeza deve haver um termo que indique outro tipo de interação entre a multidão de jovens pobres e os grupos de rap que os representam.
Maria Rita Kell, 1999.*

*Quem diria que no novo século o front político retornaria para as ruas, tal como nas pólis da Grécia antiga? Quem diria que alguém fosse aprontar uma festa tão grande, que fizesse parar até a montanha-russa, para que as pessoas pudessem participar dela?
Nicolau Sevcenko, primavera de 2000.*

LEVANTANDO VÔO

Em junho de 2013 os rappers Criolo e Emicida lançaram um DVD ao vivo. Alguns meses depois eu entrava no programa de mestrado em comunicação visual da UEL para estudar justamente este registro de espetáculo. A intuição inicial, que ainda deixa rastro no título desta dissertação, é que o conceito de polifonia, conforme formulado pelo linguista russo Mikhail Bakhtin, ajuda muito na percepção "do que está em jogo" no referido DVD. Esta intuição é ainda mais especial quando pensamos que a obra poética em questão, que é o encontro de várias vozes do hip-hop paulistano – e é importante lembrar que estamos tratando de uma cultura de rua – veio coroar a polifonia do RAP nacional justamente em um momento em que vivenciamos uma série de ritos políticos que tomavam as ruas do país. Talvez compreender como se harmoniza a fina polifonia das contradições em um DVD como este, pudesse, inclusive, clarear a nossa percepção das vozes que gritavam – dissonantes nas ruas, em junho de 2013.

Naquele mesmo mês eu havia escrito um texto em meu blog pessoal (A Canção e Seus Sentidos) intitulado "Sobre Algumas Canções e a Revolta do Vinagre". Neste texto – um miniensaião poético – eu propunha uma escuta que alinhava Bob Dylan, Chico Buarque, Racionais MC's e Criolo. Em outubro Criolo lançou mais um trabalho, o single Duas de Cinco. Em novembro estive com o novo show aqui, em Londrina. Tanto o lançamento do single como o pretexto de divulgar o show, e depois a consequência de ter ido à apresentação, resultaram em mais postagens no blog. Participar da catarse que ocorreu no evento – algo razoavelmente comum no contexto do RAP – me despertou para a necessidade de um envolvimento maior com a cena do hip-hop local. E em dezembro o próprio conceito de polifonia já era comentado por entre os manos daqui.

O blog serviu como uma ferramenta útil durante a pesquisa. No ano de 2011 criei o curso "A Canção e Seus Sentidos", com o objetivo de reunir e organizar alguns conhecimentos e experiências dispersas sobre a arte da canção. Como uma extensão deste curso, que veio se modificando a cada edição e cada contato com novos interlocutores/alunos, criei em 2013 o blog homônimo. Não seria falso pensar que este trabalho sobre áudio/visual e hip-hop é mais uma extensão do curso, que no fundo é uma forma particular de me aprimorar como cancionista e, de quebra, compartilhar com meus alunos os conhecimentos que adquiro em meus questionamentos. No início de 2015, já com a linguagem do RAP como parte dos conteúdos, o curso foi desenvolvido principalmente dentro do Conjunto Vista Bela, Zona Norte de Londrina, dentro do projeto "Música e Hip-Hop", patrocinado pelo PROMIC, do proponente Leandro Palmeirah, integrante do grupo de RAP Família IML. Projeto que teve sua reedição em 2016. O "RAP/jingle/pregão" do curso, que escrevi em 2013, consistia em uma performance que, por diversas vezes, entoei em convite ao debate. Ele dá bem uma ideia sobre como foi pensado e como funciona o curso e o blog que me refiro; origens desta pesquisa:

Atenção, Ávidos Ouvidos

*A Canção e Seus Sentidos é o nome do curso
em que praticamos o rito de uma escuta intensa sobre
um repertório simbólico cotidiano.*

*Os conteúdos foram sistematicamente separados
mas a dinâmica da aula flui como um rio
que ao correr da correnteza
bebe a água de outros rios
e esmigalha
a corrente e a certeza.*

Atenção, ávidos ouvidos! Atenção!

*Acompanhe o blog, perceba o percurso
de escuta em escuta, diga o que você pensa
desse repertório simbólico cotidiano.*

*Diga lá, quais canções lhe tocam?
Você já se perguntou porquê? Hein?Hein?
Empenhei, até agora, dez anos de minha vida
em desvendar os artefatos de cantos ancestrais
devorei muitas almas
percorri diversas sendas
diverti, ri, e eis que estou aqui
pra devorar e ser devorado
para somar e ser dividido
para cantar e ser decantado
pela escuta de vocês.*

Esta preocupação pedagógica, este desejo de redigir um texto que seja útil pra mim e para os meus/minhas comparsas – amig@s/parceir@s/alun@s – acabou por redimensionar minhas metas iniciais. Percebi que conduzir uma pesquisa focando no esmiuçar uma única obra – ainda que o DVD em questão seja uma reunião de 18 canções – buscando demonstrar a aplicabilidade de um conceito (polifonia) do velho linguista russo, seria um exagero e resultaria em um texto desinteressante. Ao trazer minha experiência do curso de canção – que atendia principalmente um público universitário – para o diálogo com interlocutores do hip-hop londrinense, fui percebendo que meu texto poderia contribuir mais se expandisse seus horizontes. Debates plurais, como a natureza do *flow*, oralidade e performance na poética do MC, as proximidades entre o RAP e o tropicalismo, as relações com o Outro dentro da ética do hip-hop, estruturas contemporâneas de escravidão e suas possíveis rotas de fuga, e mais toda uma gama de reflexões que sugeriram, ficariam de fora se eu insistisse em considerar como meu objeto de reflexão unicamente o DVD que deu origem às primeiras descobertas da pesquisa.

Mas então, qual seria realmente o corpo deste meu objeto de reflexão?

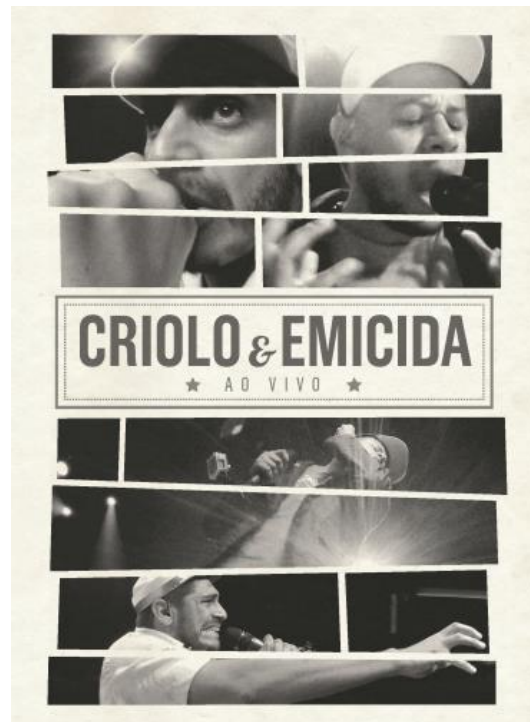


Figura 1: Capa do DVD lançado em 2013.

Depois de um tempo percebi que eu havia focado em tentar compreender melhor os três grandes nomes que aparecem no DVD: Criolo, Emicida e Racionais MC's. Este último, apesar de não figurar no título do DVD e nem fazer parte propriamente do show, aparece representado desde o primeiro RAP, por meio de *samples* e “filiações ideológicas”. Além da aparição de Mano Brown, que realiza dois dos clássicos dos Racionais MC's: "Capítulo 4, Versículo 3" e "Vida Loka I". O DVD aparece pra mim como um ponto de encontro entre três gerações dentro do hip-hop nacional, em específico, três gerações de rappers de São Paulo. Analisar este DVD, escutá-lo com os olhos, diversas vezes, é certamente uma tarefa que amplia muito a nossa compreensão sobre muita coisa. Porém, assim como o Quixote de Pierre Menard (escrito por Borges) diz coisas diferentes das do de Cervantes, não nos é mais possível apreciar este DVD ignorando tudo o que ocorreu depois de seu lançamento. Logo, tornou-se mais importante compreender algumas obras lançadas pelos "três" artistas em questão, antes e depois deste trabalho, do que o próprio DVD que registra o encontro das trajetórias destes poetas.

Limitada por questões logísticas de produção, a presente dissertação apresenta somente dois mapas principais: um sobre o Criolo e um sobre o Emicida. O trabalho de reflexão e análise com outros artistas, revelando a “polifonia visual” do hip-hop paulistano de maneira mais ampla, se deu mais por meio de debates em aulas e artigos no blog. O primeiro single que saiu do último disco dos Racionais MC's, que causou tanta polêmica por sua ousadia ética e estética, gerou um texto importante neste percurso: “Quanto Vale o Show? ... ou, 20 de novembro 25 anos depois...”.

Às vezes me perguntam sobre porque estudar RAP. Alguns alunos antigos, que viram o surgimento do curso "A Canção e Seus Sentidos", em que trabalhávamos quase exclusivamente com clássicos da canção popular, não compreendiam como e porque eu havia me encantado pelo RAP. Para mim – e para muitos – parece um tanto claro que o RAP, como forma/canção do hip-hop, é o último grande acontecimento na linguagem cancional do planeta. Mas o que me parece ainda mais encantador é o fato dessa linguagem musical estar amparada em uma vivência ancestral de tribos. A cidade é uma grande savana. A rua é um grande palco. E na rua impera o domínio da oralidade, do uso da voz, que também é imagem, pois é performance e presença. MC's griôs¹. O RAP é, ao mesmo tempo, inovador e redundante, original e arcaico. Não compreendo a dicotomia entre RAP e canção. Mas é uma forma de canção que, ao se conectar com elementos poético/musicais ancestrais centrados nas catarses dos ciclos rítmicos, nega muitos dos jogos tradicionais que exploram a melodia e a harmonia. A polifonia – como estrutura musical mesmo – e a harmonia tonal, convém lembrar, são invenções de uma prática musical de tradição escrita. Na rua o que vale mesmo é presença, que é um todo complexo, variável ao ambiente. Daí emana um poder que o RAP resgata, mas que sempre foi constituinte da arte da canção. O hip-hop é a cultura da qual emana esta musicalidade. No hip-hop se garante a polifonia da rua. Polifonia agora num sentido mais próximo ao que Bakhtin pensava, como uma estratégia discursiva, democrática e antiautoritária:

Com efeito, na maioria das sociedades (atingindo o estágio de evolução em que se constitui um Estado), constata-se a existência de uma bipolaridade que engendra tensões entre cultura hegemônica e culturas subalternas. Estas últimas exercem uma função histórica: a de um sonho de desalienação, de reconciliação do homem com o homem e com o mundo; elas dão sentido e valor à vida cotidiana, o que não implica em sua identificação com as "tradições populares", transformadas, atualmente, em objetos museológicos. (ZUMTHOR, 2010, p. 20)

O que seria escrever um texto sobre hip-hop destinando-o pra rua, não para as frias letras de um academicismo viciado? No tripé da lei daqui, ensino, pesquisa e extensão, não é mesmo? Mas como produzir um texto que possa passar da ponte pra lá? E quem sou eu aqui escrevendo? Onde me encontro? Estas são perguntas que exigem uma espécie de atenção que todo bom MC tem no momento de emitir seus enunciados. A orientação que o grande mestre medievalista Paul Zumthor nos traz certamente aponta para a utilização do texto como registro de um gesto oral. Toda leitura é, de alguma forma, uma espécie de performance.

E assim sendo, busquei neste texto, ao colocar minha voz na ponta dos dedos, não me esconder, revelando ao máximo a historicidade de minha narrativa.

O sentimento que, necessária e felizmente, temos do passado, esse sentimento que em geral cada um de nós lenta e laboriosamente adquiriu e afinou, esse sentimento

¹ “O griô é o equivalente do trovador medieval espanhol; ele é o orador mais hábil de toda a tribo. [...] Ele sabe lidar melhor do que ninguém com os recursos técnicos necessários para a arte da oralidade: o canto, a voz, a memória, a oratória, a eloquência, o verbo, a dança, a linguagem etc. O griô sabe tocar um instrumento de música ritual.” NKANA, 2012, p. 55). A aproximação entre o griô e o MC é o tema do MC Marechal no RAP “Griot”.

nos pega pelo pé. É preciso sabê-lo, e dizê-lo. O passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos. Por que não confessá-lo e fazer dessa confissão um ponto de partida? (ZUMTHOR, 2007, p. 97)

Me embrenho em meio a este rizoma polifônico. Deleuze e Guattari (2009, a) utilizam a palavra cartografia para se referir à postura do pesquisador que expande a compreensão do objeto, passando a lidar com a imagem de uma raiz complexa e seus processos dinâmicos. Como lidar como “o meio”, “o entre”, “o movimento” das coisas? A pesquisa cartográfica não consiste em um método. É muito mais uma conduta. Uma “política cognitiva”, que seria, segundo Passos (2009, p.48), uma espécie de “[...] cultivo da atenção pelo aprendiz de cartógrafo é a busca reiterada de um tónus atencional, que evita dois extremos: o relaxamento passivo e a rigidez controlada.” Muitas pesquisas que são feitas – normalmente as mais saborosas de se ler – poderiam ser encaradas como pesquisas cartográficas, ou como tendo procedimentos metodológicos da cartografia, mesmo que não se baseiem diretamente nas ideias dos dois pensadores franceses. As indicações de Paul Zumthor, por exemplo, sobre a imaginação crítica, apontam para a construção de narrativas nas quais o narrador não deixe de considerar sua experiência pessoal como parte do relato. Pelo contrário, ao introduzir dados sobre quais os cruzamentos que compõem este centro leitor/redator da história, mais deixamos claro o que é a história: esta coleção de simultaneidades. E um texto tem muitos tempos.



Figura 2: João de Carvalho, Leandro Palmeirah e Roberta Estrela D'Alva. Dia 08/09/2015, durante o Londrix. Foto de Gisele Almeida.

Foi ontem inclusive, durante o 11º Festival Literário de Londrina – Londrix – que conheci a rapper/pesquisadora Roberta Estrela D'Alva. Na oportunidade, ela me deu seu livro sobre *Teatro Hip-Hop* (Perspectiva, 2014), resultado de sua pesquisa de mestrado, sob a orientação da Jerusa Pires Ferreira. A Jerusa é a tradutora do Paul Zumthor para o português. O texto da Roberta conta sobre a experiência dela com esta forma de expressão, surgida no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, que mistura teatro com o hip-hop. Poderíamos pensar que se trata de uma pesquisa-intervenção e da produção de subjetividade, como nos clareiam as reflexões do método da cartografia. Se as pistas do método da cartografia fossem itens técnicos a serem atendidos, não, a pesquisa da Roberta Estrela D'Alva não se enquadraria em uma pesquisa cartográfica. Mas acontece que as pistas que os pesquisadores² conseguem relatar sobre suas práticas são apenas indicações de um proceder. Proceder este que Roberta Estrela possui apenas seguindo as indicações do Paul Zumthor. E claro, tendo compreendido e adquirido o que significa este "proceder" no franco diálogo com a rua. “Se é verdade, como parece, que a própria existência da crítica cria hoje um problema, discutir métodos se tornou um passatempo muito inútil. As questões colocadas exigem respostas de ordem mais geral.” (ZUMTHOR, 2007, p. 91).

Mas o método da cartografia não é um método tradicional. Funciona muito mais com pistas do que com esquemas pré-definidos, não sendo contradição articular o pensamento de Deleuze e Guattari com o de Paul Zumthor, que também se utiliza, dentre outras afinidades, do conceito de nomadismo. Em um texto de 2012 o professor Frederico Fernandes³ – que por sinal estava conosco ontem mesmo, durante a “introdução” do *Slam Poetry* em Londrina – já aponta para a utilização de uma abordagem cartográfica dentro dos estudos de poesia oral.

A perspectiva de uma historiografia sincrônica é, certamente, mais sensível à poesia oral, na medida em que a performance corresponde a uma atualização do texto poético. É claro que a sincronia deve ser compreendida também como a presença de um passado no presente. [...] Isso implica dizer que a construção de uma história da poesia oral em uma abordagem sincrônica torna-se mais factível enquanto metodologia, considerando as prerrogativas zumthorianas de que o texto depende do contexto. Cabe acrescentar que é certo que uma história da poesia oral nos moldes sincrônicos não resolve diretamente os problemas da oralidade ao longo da história literária, mas pode indicar caminhos de análise para a voz em meio aos novos recursos mediáticos de expressão poética e aos chamados gêneros fronteirios, isto é, que se encontram entre uma arte e outra: o teatro, a canção, a poesia visual, a poesia sonora e a poesia oral, entre outras. Somente uma história com múltiplas entradas, como também exige a interpretação de um texto que se quer performático, daria conta de efetivamente trazer a poesia oral para o debate, sem que o paradigma “dentro x fora” seja a espinha dorsal da análise. Trata-se de uma história feita pela (sobre)(justa)posição de textos, mapas, como diriam Deleuze e Guattari. (FERNANDES, 2012, p. 150)

² Me refiro especificamente ao trabalho contido no livro "Pistas do Método da Cartografia – pesquisa-intervenção e produção de subjetividade", organizado pelo trio, Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia.

³ Frederico Fernandes é professor do departamento de letras da UEL, e pesquisador de oralidade.

Performance, conforme compreendida por Zumthor, é um dos conceitos mais importantes deste trabalho. Performance diz do corpo, diz do tempo e diz do espaço. Performance é som e imagem. É presença. Performance dos rappers no palco. Performances nas narrativas audiovisuais. É presença mesmo quando transformada em registro, escrito ou não, memória em geral. A leitura, eu já disse isso antes, também é performance. Você aí me dá voz ao decodificar este gesto de meu corpo. E quanto mais seu corpo se der em reavivar a minha voz, mais será performance. Como quando assisto ao DVD dos Racionais MC's "1000 Trutas, 1000 Tretas", e quanto mais eu entrego meu corpo para sentir a presença do “outro”, mais eu me emociono. Performances sobrepostas.

A orquídea não reproduz o decalque da vespa, ela compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. [...] Um mapa é uma questão de performance [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 22).

Uma realidade rizomática pede uma reconfiguração de procedimento metodológico; que a prática migre do decalque – um peneirar a estrutura – para a cartografia – um fazer mapas. Em minha pesquisa se deu um movimento parecido; comecei com uma intenção de decalque – eu pretendia redigir uma dissertação dedicada somente a uma única obra – mas minha intuição foi me levando a uma pesquisa-intervenção – e cá estou eu, a traçar e organizar mapas. Comecei querendo estudar um único DVD de RAP e acabei participando de ocupações estudantis⁴, compondo e gravando um EP⁵ com estudantes do curso de Licenciatura em Música da UEL e ainda assim desenvolvendo minha pesquisa, não apesar e sim justamente nestes momentos. O presente texto, durante sua redação, passou por duas greves estaduais e ainda viu a democracia ser jogada na lata de lixo com o Golpe parlamentar que retirou a então presidenta Dilma Rousseff.

Defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito e de um objeto cognoscentes prévios à relação que os liga. [...] Conhecer é, portanto, fazer, criar uma realidade de si e do mundo, o que tem consequências políticas. Quando já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é uma transformação da realidade, o processo de pesquisa ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos. O método, assim, reverte seu sentido, dando primado ao caminho que vai sendo traçado sem determinações ou prescrições de antemão dadas. Restam sempre pistas metodológicas e a direção ético-política que avalia os efeitos da experiência (do conhecer, do pesquisar, do clinicar etc.) para daí extrair os desvios necessários aos processos de criação. (PASSOS, 2009, p. 30)

⁴ Me refiro às ocupações estudantis, de secundaristas e universitários, que pretendiam, no final de 2016, barrar o Projeto de Emenda Constitucional que congela os gastos em Educação, Saúde e Assistência Social por 20 anos. Projeto aprovado de maneira violenta pelo desgoverno de Michel Temer.

⁵ O EP “Ocupa Som e Seus Sentidos”, contendo 3 faixas é um projeto ainda em fase de conclusão e pretende ser lançado em formato áudio-visual na plataforma do *youtube*. Voltarei a tratar deste assunto no último mapa.

Nem sempre é fácil se lançar para um leque de vivências concretas e ainda conseguir narrar as experiências e conhecimentos adquiridos. No capítulo do Emicida, por exemplo, a intenção era realizar um decalque – já que este processo complementa o de mapeamento – mais profundo de alguns cliques. Mas antes mesmo que eu pudesse me organizar para redigir as análises (muitas apresentadas em aulas) o rapper já lançava mais um clipe, e depois mais outro, e outro... todos importantíssimos de serem incluídos neste trabalho. E não é um problema de falta de foco não. É só o que acontece com o foco quando ele está em algo que se move. E que se move rápido.

Ajudou-me o alerta de que o decalque, como o que eu pretendia fazer com alguns vídeos, poderia mais atrapalhar do que ajudar neste processo. Deleuze e Guattari alertam que, apesar da complementariedade dos processos, há que se tomar cuidado com o decalque. “[...] é uma questão de método: *é preciso sempre projetar o decalque sobre o mapa*. E esta operação não é de forma alguma simétrica à precedente, porque, com todo o rigor, não é exato que um decalque reproduza o mapa.” E ainda, um pouco adiante, “Por isso é tão importante tentar a outra operação, inversa mas não simétrica. Religar os decalques ao mapa, relacionar as raízes ou as árvores a um rizoma.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.31-32).

Pesquisar como viver. Escutar e soar. Um rizoma polifônico. Mapear sonoridades visuais. Vocalidades. Performar um texto, com textos de outros, contextos similares. “Conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir esse próprio caminho, constituir-se no caminho. Esse é o caminho da pesquisa-intervenção.” (PASSOS, 2009, p. 31).

A CANÇÃO NO *FLOW*

A palavra polifonia se refere à situação onde muitas vozes soam ao mesmo tempo. Como verbete musical, foi uma prática que surgiu durante a Idade Média e que teve seu apogeu na música sacra do Renascimento. Estas vozes (melodias), interdependentes, mantêm suas identidades ao mesmo tempo em que se relacionam intimamente – uma voz se re-significa mediante o contexto⁶. Bakhtin utiliza esta expressão para se referir à estrutura do romance que um grande conterrâneo seu desenvolveu. Percebe que na obra de Dostoiévski não existem heróis, ou melhor, cada romance poderia conter mais de um herói, e estes personagens possuem vozes – opiniões, valores, princípios – independentes da do autor. No romance polifônico temos heróis, e estes possuem pontos de vista discordantes.

Como conceito, a polifonia bakhtiniana tem servido para compreender processos textuais mais amplos do que os que se referem às técnicas do romance. O hip-hop é um encontro em torno de um grande palco polifônico, com suas múltiplas linguagens soando ao mesmo tempo. Esta compreensão beira o uso que Paul Zumthor faz da palavra polifonia, apontando para a pluralidade

⁶ A mesma nota de uma melodia pode ser, por exemplo, uma consonância ou uma dissonância, dependendo de onde as outras vozes estão.

de elementos significantes dentro de uma situação de oralidade. Assim, dentro do hip-hop temos o quarteto formado por MC, DJ, BBOY, e grafiteiro⁷ – e ainda o 5º elemento, que perpassa todos eles como princípio ético, que é o conhecimento, principalmente o autoconhecimento – compondo por si só uma malha polifônica. O próprio RAP, como síntese musical do MC com o DJ, já nasce de um diálogo e de uma polifonia (agora utilizando a expressão em seu sentido musical, ou até cinematográfico, como em Eisenstein⁸, não mais como em Bakhtin).

Descrever, colocar em palavras que se organizam em linhas, eventos complexos como os que miramos é algo que nos exige um vocabulário que vem de diversas áreas do conhecimento. É preciso que articulemos os elementos que constituem a arte musical⁹, com os elementos que caracteriza a arte da palavra¹⁰. O encontro entre verbo – palavra, ideia, representação – e som – vibração física, presença – surge uma outra área de estudos. A Semiótica da Canção, criada por Luiz Tatit, percebe a natureza tensiva entre a conexão letra e melodia, e nos é útil para descrever tais processos de compatibilidade. Reconheço a importância desses encaixes tensivos entre letra e voz, e reconheço na Semiótica da Canção conceitos úteis para descrever estes efeitos de significado. Compreendo que estes encaixes (tematização, passionalização, figurativização e iconização¹¹) são tão importantes quanto – por vezes, um pouco mais, por vezes, um pouco menos – os elementos específicos musicais, verbais, historiográficos, sociais e imagéticos que compõem as obras.

Se por um lado temos a ideia de polifonia como vozes heroicas e contrárias, conforme Bakhtin propõe, por outro temos a ideia de polifonia feita de vozes como planos narrativos, conforme compreende Paul Zumthor¹². Uma nos ajuda a compreender a natureza social e dialógica dos enunciados, a outra nos auxilia a perceber o evento em si, no palco onde tudo se equilibra: na performance.

Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na performance. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a performance, de forma fundamental. Aliás, a voz exerce no grupo uma função; e esta não é estritamente interpessoal, como pode ser na conversação. O desejo profundo da voz viva, que está na origem da poesia, se direciona para a coletividade dos que preenchem o espaço onde ressoa a voz. (ZUMTHOR, 2005, p. 84)

⁷ Uma festa de "hip-hop", que é o nome de um movimento cultural, estilo de vida, é composta por música, imagem e dança. A música do hip-hop, a canção que embala o corpo e a consciência, é o RAP. Este nasce do trabalho do DJ e do MC. As imagens do hip-hop integram moda e muralismo. O grafite já é aceito em muitos circuitos como sendo uma "manifestação artística legítima", o pixo ainda é considerado pura e simplesmente crime. É comum que em eventos de hip-hop o ambiente se altere, ganhando cores e marcando a memória coletiva. Break é o nome tradicional dado às danças que fazem parte da linguagem do hip-hop. Alguns estilos de dança de rua não se identificam com esta denominação, como o C-Walk, por exemplo. O importante aqui é perceber como o movimento de "mexer os quadris" (tradução possível para "hip-hop"), de triar a bunda da cadeira, na interpretação de Renan Inquérito, é um todo que busca envolver os indivíduos despertando suas potencialidades através da festa e da arte.

⁸ Como o uso que aparece em "Declaração Sobre o Cinema Sonoro", de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (1997).

⁹ Lidamos basicamente com melodia, harmonia, ritmo, forma, textura, instrumentação e (no caso da canção) letra.

¹⁰ Nos é muito caro a tríade formulada por Pound. Melopéia, fanopéia e logopéia são conceitos que clarificam a percepção do funcionamento expressivo dos textos. Para mais informações ver "A, B, C da Literatura" de Ezra Pound, 1970.

¹¹ Estes conceitos serão articulados, quando convenientes, e brevemente explicados durante as análises. Para mais informações sobre isso ver "O Cancionista: composição de canções no Brasil" de Luiz Tatit, de 1995.

¹² Em breve passagem de sua Introdução à Poesia Oral, Zumthor aponta para uma "Polifonia de informação", apoiando-se por sua vez em Roland Barthes. (p. 59, 2010).

E lembrando que, praticamente, o corpo da pesquisa que o presente texto relata se refere a uma produção audiovisual específica, e que a realizamos dentro de um programa de mestrado em Comunicação Visual, estaremos encarando da seguinte forma: 1) os vídeos/clipes são canções expandidas, ou arranjos com mais vozes; 2) todas as reflexões que Zumthor, Deleuze e Gattari tecem em relação ao texto escrito e à leitura, como sendo também performances, são aplicáveis ao “texto audiovisual” e sua apreciação (quer em uma sala de estar, em frente a TV e com boa aparelhagem de som ou concentrado na tela de um celular; quer sozinho ou acompanhado).

Por isso, quando, na poesia oral, quem a diz ou o cantor emprega o "eu", a função espetacular da performance confere a esse pronome pessoal uma ambiguidade que o dilui na consciência do ouvinte: "eu" é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta na primeira pessoa. (ZUMTHOR, 2005, p.93)

O RAP é uma espécie de canção que, surgida dentro do movimento hip-hop, amarra de uma forma impressionante séculos de experiência estética da humanidade. Nasce do diálogo entre o DJ e o MC. O DJ como um percussionista contemporâneo, que trocou os tambores por discos. O MC como um griô urbano, que trocou seu velho cajado por um microfone. Podemos fazer um RAP na escassez total de recursos, somente com nossos corpos (sai o DJ entra o Beat Box). A voz como uma conexão ancestral, performática, dialógica e polifônica. Mas o RAP também é, ao mesmo tempo, o grande produto da indústria do entretenimento mundial. O RAP é, sem sombra de dúvida, a linguagem cancional mais importante da atualidade, e é utilizado desde para embalar compras em mercados como para lotar auditórios.

Na textura da mensagem, toda repetição de um fonema esboça uma cadeia rítmica: quebrá-la ou prolongá-la é uma decisão que provém da arte individual do poeta, iluminada e orientada pela tradição. Os griôs africanos nisto demonstram uma deslumbrante virtuosidade, superada apenas pela de certos cantadores brasileiros. [...] Da multiplicidade de ecos sonoros possíveis, a maior parte dos sistemas de versificação valorizaram e regularizaram um ou dois: a aliteração e a rima. A primeira concerne às consoantes iniciais das palavras e se realiza sobretudo em séries longas; a segunda concerne às sílabas finais e se realiza de preferência em coplas ou em séries breves. (ZUMTHOR, 2010, p. 196)

A musicalidade de um MC vem à tona em seu *flow*. Compreendo *flow* como mais um elemento da música, um plano de composição. Refere-se à vocalidade: é corpo. É uma forma de melopéia, tal como propõe Ezra Pound. Engloba o domínio da sonoridade do texto, que já deve ser entendido como um aspecto musical. Mas refere-se também ao recorte rítmico dado aos versos. Ritmo e Poesia. A força do pulso marcado nas sílabas, capaz de acionar vários corpos e influir em seus ritmos. O desenvolvimento do *flow* o leva para a liberdade rítmica das frases do Jazz; mas a velha escola, mais quadrada, lenta e quase militar, nunca deixou de ter seu valor e espaço. O fluir do

flow refere-se também às qualidades vocais, timbrísticas, nos usos que os MC's fazem do agenciamento voz e tecnologia (microfone e estúdio). Os timbres, muitas vezes, são máscaras. Criam personagens, demarcam vozes.

E *flow* refere-se ainda às protomelodias que os MC's entoam. Não são composições melódicas propriamente ditas. São perfis entoativos que se estabilizam em algumas poucas notas eixos. Cada MC tem uma formação musical diferente, alguns inclusive são ótimos cantores de melodias e canções tradicionais. Este território híbrido entre entoações e jogos rítmicos, tão característico do *flow*, não é exclusividade do RAP. Jacques Brel cantando sua Valsa de Mil Tempos¹³ é um exemplo que agradaria Zumthor, Deleuze e Guattari, aposto! Aí depois eu mostraria, se pá no celular mesmo, o Criolo e o Emicida cantando Grajauex.

Uma regra gramatical é um marcador de poder, antes de ser um marcador sintático. A ordem não se relaciona com significações prévias, nem com uma organização prévia de unidades distintivas, mas sim o inverso. A informação é apenas o mínimo estritamente necessário para emissão, transmissão e observação das ordens consideradas como comandos. (DELEUZE e GUATTARI, 2011(b), p. 13)

Existe um hábito geral de se contar e pensar a história da canção, em específico a que se fez no Brasil, a partir da indústria do disco. Inúmeros são os motivos para o recorte, mas este torna-se problemático no momento em que obscurece as outras histórias da música. O caso de José Miguel Wisnik é importante, pois se trata de um compositor e ensaísta, pupilo de Antônio Cândido e principal leitor de Tinhorão, que consegue focar sua escuta nas polcas do período de Machado de Assis, enaltece o modernismo nacionalista de Mário de Andrade, a antropofagia de Oswald, mas tem dificuldade de perceber a grandeza do trabalho de Inezita Barroso e o tronco caipira de nossa formação musical. Vejam como ele trata o RAP em um texto seu de 2001, (logo depois de ter dedicado 4 vezes mais linhas pra falar dos Mamonas Assassinas):

Ao mesmo tempo, saiu das “cafua, guetos e santuários” das periferias, na expressão de Tom Zé, do “ouro das cabeças” e desse “útero de idéias” da mina humana da cidade, a poderosa proliferação do rap, plasmado muitas vezes no contato magnético com o Carandiru, centro de referência identitário para uma grande parcela da população. (WISNIK, 2004, p. 307).

São lindos os ensaios do Wisnik sobre canção. Ele é, sem sombra de dúvida, um mestre do ofício e uma grade referência no estudo da canção, apesar de possuir também alguns maus momentos, como o acima citado. Mas pra mim o Wisnik acerta mesmo é em seu *O Som e o Sentido*¹⁴, onde ele apresenta uma “outra história das músicas”. Como o processo composicional do

¹³ Me refiro à composição e performance de “La Valse a Mille Temps”, de Jacques Brel. Um exemplo inusitado de características próximas à dicção de um MC.

¹⁴ O livro *O Som e o Sentido* é inspiração para o título do meu curso sobre canção, e do já referido blog que ampara esta pesquisa: *A Canção e Seus Sentidos*. O EP gravado durante as ocupações da UEL foi batizado de “*OcupaSom e Seus Sentidos*”, também como eco do trabalho de Wisnik.

DJ produz contextos harmônicos modais, e isso aponta principalmente para um período anterior à constituição da indústria do disco, convém que reflitamos sobre o que é música modal. O quanto de modalismo existe, e sempre existiu, na canção popular mundial!? Enfim, um tanto do que o RAP resgata é isso que o próprio Zé Miguel Wisnik está dizendo aqui:

Pois bem, no mundo modal, isto é, nas sociedades pré-capitalistas, englobando todas as tradições orientais (chinesa, japonesa, indiana, árabe, balinesa e tantas outras), ocidentais (a música grega antiga, o canto gregoriano e as músicas dos povos da Europa), todos os povos selvagens da África, América e Oceania, a música foi vivida como uma experiência do sagrado, justamente porque nela se trava, a cada vez, a luta cósmica e caótica entre o som e o ruído. Essa luta, que se torna também uma troca de dons entre a vida e a morte, os deuses e os homens, é vivida como rito sacrificial. (WISNIK, 1989, p.34)

Mas o hip-hop não começou nem parou na década de 1990, e atualmente já escreve sua própria história. Por exemplo, enquanto escrevo e reescrevo este texto, Emicida lançou o documentário¹⁵ sobre a gravação de seu último disco – trabalho sobre o qual reflito em meu terceiro mapa. Os documentários sobre hip-hop crescem em número e qualidade e hoje é possível ver uma obra-prima como *Hip-Hop Evolucion*¹⁶ pelo *Netflix*. No primeiro capítulo desta série somos apresentados aos criadores do movimento: Kool Herc e Coke la Rock¹⁷ formam a primeira dupla de Dj e MC e promovem a primeira festa de hip-hop, em 11 de agosto de 1973, no lado leste do Bronx; um jovem que foi a estas festas, mas morava no lado oeste do bairro, autointitula-se Afrika Bambaataa¹⁸ e organiza as bases do movimento hip-hop, apaziguando os conflitos entre as gangues por meio de negociações internas, num trabalho de diplomata, e das suas palavras de ordem “paz, amor, união e diversão”.

A música modal é a ruidosa, brilhante e intensa ritualização da trama simbólica em que a música está investida de um poder (mágico, terapêutico e destrutivo) que faz com que a sua prática seja cercada de interdições e cuidados rituais. Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobrevir o som (a violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima). (WISNIK, 1989, p.35).

¹⁵ O documentário “Sobre Noiz” (já disponível nas barraquinhas de camelo(!)) foi estreado no meio do ano de 2016, percorrendo um circuito de CEUs, em São Paulo. Na sexta feira do dia 13 de janeiro de 2017 o documentário estreou no Canal Brasil.

¹⁶ *Hip-hop Evolution* é uma série produzida pelo *Netflix*, lançada no início de dezembro de 2016, que conta a história do movimento. A primeira temporada, que varre uns vinte anos de história, contém quatro episódios, e o primeiro se chama “Os Alicerces”.

¹⁷ Coke la Rock revela no documentário que também vendia maconha nestas festas, enquanto improvisava rimas brincalhonas ao microfone.

¹⁸ Bambaataa foi integrante de várias gangues, mas se lembra com orgulho do Black Spade. Depois disso funda a Zulu Nation, a entidade “oficial” do hip-hop; uma espécie de agrupamento místico, envolvendo Islamismo e Ufologia.

O Bronx é um bairro ao sul de Nova York, e mais ao sul do próprio bairro existia naquele momento outra figura histórica pro movimento, que é o Grandmaster Flash: o primeiro DJ a realmente tratar o toca discos como um instrumento musical. Junto com Kool Herc e Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash forma o que costumam chamar de The Holy Trinity, ou a santíssima trindade do hip-hop. Flash comenta, ainda no documentário Hip-hop Evolution, sobre seu fascínio por coisas elétricas e eletrônicas – o que explica seu lado “professor pardal” – e logo depois sobre seu encantamento por formas circulares que giravam: “eu também era [quando criança] fascinado por coisas que giravam, como a secadora de roupa, rodas de bicicleta, e eu girava as rodas e via as rodas girarem.” Seu relato prossegue e descreve uma relação afetiva/mágica entre os discos pretos, seu pai e o som que saía da “máquina”, e de como ele achou tudo aquilo “muuuuito intrigante”. Flash montava seus equipamentos de som com restos de sucatas, encontradas nos escombros do bairro; isso me parece muito um gesto ancestral.

Inclusive o ruído mencionado por Wisnik aparece de maneira explícita tanto nas vocalizações dos MC’s, que se utilizam de uma voz liberta de qualquer padrão de *bell canto*, como também fundamenta o som básico do DJ: o *scratch*: um ruído extraído da fricção da agulha com os sulcos do vinil: a mão tocando e invertendo o tempo nas espirais do disco.

É difícil descrever o modo como se produz a circularidade temporal nas músicas modais: isso se faz através do envolvimento coletivo e integrado do canto, do instrumental e da dança, através da superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um pulso fortemente definido, e através da subordinação das notas da escala a uma tônica fixa, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito sob a dança das melodias.

A circularidade em torno de um eixo harmônico fixo é um traço próprio do mundo modal, e diferenciador em relação ao mundo da música tonal – percebê-la é a pedra de toque que introduz a uma outra experiência do tempo musical. É preciso antes de mais nada lembrar que, nas músicas modais de modo geral, desenhos melódico-escalares e ritmos tendem constituir-se numa coisa só. (WISNIK, 1989, p. 78)

Tanto o *flow* como as técnicas desenvolvidas pelos DJ’s para tocarem seus discos irão dar forma para a sonoridade do RAP. Sonoridade esta que se espalhou pelo planeta, dando voz para jovens de culturas distantes e insuspeitas, de palestinos¹⁹ à guaraní-kaiowás²⁰ reconectando-nos, enquanto células de uma consciência humana maior, com um tempo primevo. Ao mesmo tempo em que nos coloca – põe nossos corpos neste movimento – conectados com os fluxos do presente.

Corpo e presença = performance. Domínio da oralidade. O RAP nasce das ruas. Nunca foi só uma questão de rimas e sons. Sempre teve relação com o domínio das imagens. Sobre sobreviver: se propagar em propagandas. A imagem do corpo, as roupas, o palco, o cenário, a cena. O bando, o clã. A foto, o cinema, a TV. O videoclipe como parte do mesmo domínio.

¹⁹ Vide o grupo DAM, composto por jovens da Palestina.

²⁰ Vide o grupo Brô MC’s, composto por jovens do Mato Grosso do Sul.



Figura 3: Afrika Bambaataa durante uma de suas performances.

Paul Zumthor separa três classes de oralidade: uma primária, ou pura; uma segunda, ou mista; e uma terceira, ou mediatizada. O RAP é uma forma de expressão que abarca estas três classes de oralidade, uma vez que, ainda hoje, as batalhas de MC's se constituem a maior porta de entrada para o universo do ritmo com poesia. Elas funcionam como pequenas escolas onde os conhecimentos são transmitidos de maneira oral, e por possuir uma natureza acolhedora, consegue canalizar o talento de muitos jovens com dificuldades de adaptação ao sistema formal linguístico e de educação. Este é um ambiente onde podemos encontrar resquícios dessa oralidade pura. A segunda constitui-se de inúmeras situações mais comuns, de mistura de oralidade com recursos da escrita, e é a mais comum dentro da cultura do hip-hop. A terceira, cada vez mais comum dada a facilidade de produção e distribuição (virtual, via *youtube*, por exemplo), é a situação mediatizada.

A oralidade pura só desabrochou nas comunidades arcaicas há muito desaparecidas; os seus restos "fossilizados" que os etnólogos descobrem, aqui e ali, valem apenas como testemunhos parciais e problemáticos. A oralidade mista e segunda se fazem multiplicar em tantas variações quantos os graus existentes na difusão e no uso da escrita: uma infinidade. Quanto à oralidade mediatizada, na situação atual e, talvez, provisória, ela coexiste com a terceira, a segunda e mesmo, em algumas regiões afastadas, com a primeira espécie. (ZUMTHOR, 2010, p.36).

Analisar. Comentar. Perceber um caminho de vídeos reconstituível a partir de qualquer celular com acesso à internet. O que é a canção em tempos de *youtube*? Imaginar e me propor uma "super-escuta", capaz de perceber dos detalhes mais sutis à ampla rede intertextual – política – da qual elas fazem parte. Escutar imagens; redigir cartas – mapas – com possíveis rotas repletas de prazeres estéticos. São estas as intenções das próximas páginas. Intenções poéticas.

As classes sociais utilizam a língua de acordo com seus valores e antagonismos. Da língua, complexa e viva, surgem os discursos ideológicos que, na maior parte das vezes, escolhem um dos polos, um dos valores e procuram mascarar o dialogismo constitutivo da língua ou suas contradições internas. Volta-se à questão já discutida dos efeitos de monofonia e de polifonia dos discursos autoritário e poéticos. (BARROS, 2003, p. 08)

MAPA II - DUAS DE CINCO: DO SINGLE AO CURTA

Límpido? Por quê?

Sim! Porque todo mundo está falando. Não é mais só uma pessoa falando e uma massa humana assinando embaixo. Nessa massa humana, cada um está falando de suas questões. Para mim, isso não é confuso. Deixa a situação mais límpida. A gente está acostumado com aquele lance de saber quem é o cabeça, qual a fala, a frase. Agora, todo mundo está falando. Todo mundo está pondo a sua frase. Cada um com sua vivência, sob sua ótica. Uns entendendo, outros nem tanto.

Criolo, em entrevista à Marcus Preto. In Cult 183. 2013

É como se cada um deles se considerasse um rapper em potencial, capaz de contar sua vida no ritmo repetitivo e opressivo, nas rimas obrigatórias, às vezes preciosas, às vezes brutais, executando a dança que não autoriza alegria nenhuma, sensualidade nenhuma – disto que nasceu na periferia de algumas cidades americanas como rhythm and poetry e se espalhou pelo Brasil, partindo de São Paulo, é claro: a mais opressiva das cidades brasileiras.

Maria Rita Kell, 1999.

A autoconsciência do herói é a característica principal na construção de sua imagem, no enfoque polifônico, o que pressupõe também uma posição nova do autor na representação desse personagem. Descobre-se um aspecto novo do homem, do homem no homem, que requer um enfoque novo do homem e uma posição do autor, destaca Bezerra (2005, p.193). E o homem no homem não é um objeto silencioso, é sim outro eu com direitos iguais no diálogo interativo com os demais falantes.

Vera Lúcia Pires e Fátima Andréia Tamanimi-Adames. 2010.

I²¹

O MC, cantor e compositor Criolo, lançou em outubro de 2013 seu primeiro trabalho depois do aplaudido *Nó na Orelha* (2011). O *single* *Duas de Cinco* é composto por duas faixas, a primeira que dá título ao trabalho, e a segunda o RAP progressivo *Cóccix-ência*. Em março de 2014 Criolo surpreendeu mais uma vez lançando um curta-metragem futurista que se enreda com as duas canções do *single*. Analisar este curta-metragem, que foi produzido coletivamente dentro do Grajaú (bairro de origem do compositor), pode nos dar uma ideia de um dos caminhos da produção e circulação cultural que se desenha como alternativa ao quadro hegemônico do entretenimento musical do país.



Figura 4: Capa do single Duas de Cinco, Criolo, 2013.

Utilizaremos a noção de "circuito de comunicações" para auxiliar no mapeamento de uma espécie de trama de significados que a canção vai produzindo em torno de si. Este conceito foi desenvolvido por Míriam Hermeto, e chegou-me durante a primeira fase da pesquisa. Para a autora "muitos são os sujeitos, instituições e veículos de sociabilidade que realizam a canção popular socialmente.", e continua: "Nesse processo, atribuem-lhe significados diversos, nem sempre coincidentes com aqueles que a compõem originalmente" (HERMETO, 2012, p. 41). Este circuito de comunicações uma espécie de alvo para perceber o projeto "Duas de Cinco".

Porém, não é minha intenção debater com profundidade tal conceito, sua gênese e como os autores se relacionam com meus principais referenciais teóricos – Bakhtin, Zumthor e Deleuze e Guatarri –, apenas aceito a ideia de "circuito de comunicações" pois acho que ela clarifica a compreensão de algo importante naquilo que compõe o virtual, como compreendido por Paul Zumthor:

²¹ A primeira parte desse texto foi apresentado no Simpósio de Comunicação Popular e Comunitária, no dia 15/08/2014, na UEL. Acho curioso o fato de ter sido nesta ocasião que conheci o MC Leandro Palmeirah. Curioso pelo que representa, de fato, essa troca de experiências entre hip-hop e academia.

Graças ao conhecimento "antepredicativo" se produz no curso da existência de um ser humano uma acumulação memorial, de origem corporal, engendrando o que Mikel Dufrenne denomina o virtual, como um "imaginário imanente", "a rápida percepção". O que eu percebo recebe disso peso complementar. O virtual é da ordem do pressentir, que vem associar-se ao sentido, e às vezes identifica-se com ele. Só é concebível em relação a um sujeito para o qual há "o impercebido pendurado do percebido". Percebo esse objeto; mas minha percepção se encontra carregada de alguma coisa que não percebo nesse instante, alguma coisa que está inscrita na minha memória corporal. O pressentido não é necessariamente uma imagem: ele é imaginável, ele tem a possibilidade de produzir imagem. De qualquer maneira o virtual, resultante da acumulação memorial do corpo, eu o repito. Desse modo, o virtual aflora em todo discurso. No discurso percebido como poético, invade tudo. Está aí, no nível do leitor, uma das marcas do "poético". (ZUMTHOR, 2007, p. 82).

Desenvolveremos nosso texto analisando algumas das materialidades do projeto Duas de Cinco, seja ele enquanto canção, *lyric video*, *teaser* de show, curta-metragem ou *hangout* de lançamento do curta. Cada uma dessas esferas ajuda a compor os significados dessa obra, que em última instância se completa na audição de cada ouvinte, em cada nova escuta. E, assim como o nosso objeto se projeta como que em um prisma, o nosso autor também se forma em uma série de agentes, começando pelos músicos da banda, pelos artistas que fizeram a arte do disco, pela vizinhança do Grajaú, e culminando em um internauta que vê e conecta caminhos de vídeos pelo *youtube*. Neste momento, dizer Criolo é se referir a uma equipe enorme que se articula em torno do MC.

Percebemos um alinhamento de intenções entre os modelos de produção e o conteúdo das canções. E deste vemos emergir uma nova proposta de produção cultural, periférica, marginal, e, no entanto, profundamente arraigada no cotidiano de significações dos indivíduos que a compõe. Analisando esta malha que vai do *single* ao curta Duas de Cinco, vemos como o hip-hop paulistano se expandiu e aproveitou as boas ondas deste "info-mar".

II



Figura 5: Fragmento do Lyric Video que lançou a obra Duas de Cinco.

À 0 hora do dia 15 de outubro de 2013 Criolo lançou o single Duas de Cinco. Foi na madrugada de segunda pra terça. Devo ter escutado o single por volta de uma e pouco. Fiquei de cara. Escrevi uma resenha pro blog. Quando escutei/vi pela primeira vez, o vídeo ainda não atingido a marca das 300 visualizações, e quando postei meu texto – mais ou menos por volta das 4 da manhã – o *Lyric Video* já havia batido as 11.176 visualizações. Lembro de ter pensado, nessa oportunidade, que a minha geração, pelo menos, não havia presenciado outro caso de coincidência de qualidade estética e grande poder de comunicação como no caso do Criolo.

Até o dia desta postagem eu não havia escutado a canção Califórnia Azul, do Rodrigo Campos, de onde é extraído o refrão de Duas de Cinco. Sabia quem era o Rodrigo, já havia escutado alguma coisa, conhecia de maneira bem distante o trabalho realizado pelo Passo Torto. Comecei mesmo a me aproximar de nomes como Metá Metá somente depois do disco do Criolo, o Nó na Orelha. Em entrevista dada ao programa Hip-Hop Cozinha, em 30 de março de 2011, mesmo o Criolo diz ter conhecido o Kiko Dinucci e o Rodrigo Campos a partir do processo de gravação do álbum. Num outro vídeo²² disponível no *youtube*, gravado em dezembro de 2011 e postado em maio de 2012, podemos ver este processo de aproximação de universos culturais distantes por meio de cenas cotidianas, em um período em que Criolo passou na casa de amigos. Vemos, nesse vídeo, Criolo cantando Ribeirão acompanhado pelo próprio compositor. De mais, conhecia a imagem do Rodrigo Campos por causa do cavaco em Linha de Frente²³. Devido ao trabalho do Criolo, um artista do hip-hop, foi que me aproximei de boa parte dos novos cancionistas da "MPB"²⁴.



Figura 6: Criolo em Ribeirão, de Rodrigo Campos. Realização coletivo Joquistão.

A canção do Criolo – bem como a maioria dos rap's – integra o circuito de comunicação de outras obras. A citação, o *sample*, a bricolagem, são processos que, além de possuírem uma mensagem específica, que se apoia no diálogo com outros textos, reanimam o circuito de comunicação das obras de referência. Por serem processos típicos dentro da estética do hip-hop, estas espécies de intertextualidades fortalecem alguns princípios éticos dentro do movimento;

²² O vídeo de Rodrigo Campos e Criolo interpretando Ribeirão é um belo registro de um período de transição, pois inclui o depoimento frontal de gratidão do MC, e ícones significativos como por exemplo a "guitarra do Gui Amabis" – importante cancionista e produtor do disco São Mateus Não é um Lugar Assim tão Distante, de Rodrigo Campos; disco que contém a canção Califórnia Azul.

²³ "Linha de Frente" é uma canção importante do disco de 2011. É a canção que contém a metáfora que dá título ao disco, "O nó da tua orelha ainda dói em mim".

²⁴ Ao menos da "MPB" paulistana atual.

valoriza-se o coletivo apoiando-se o individual: o maninho se apoia em outras vozes, mas sempre coloca a sua realidade, substância da sua vida, em cena. Decorre disso uma natural ressignificação da função do artista, não como um ser genial e sim como um trabalhador das palavras, da linguagem. É o abandono prático do ideário romântico/burguês em prol de uma perspectiva anárquica e antiautoritária.

Mas existia – eu percebia em muitos comentários, no boca a boca mesmo – uma tensão, uma suspeita, sobre como se dava a apropriação do Criolo pela classe média. Muitos indícios de contradições nesse processo. O receio de diluição da informação, da banalização de temas sérios e complexos, como o tráfico e o consumo de drogas, por exemplo, parece-nos que ocorreu e ocorre com frequência. Uma percepção que considera a leitura de imagem, dos estereótipos da moda aos da mobília, como algo relevante para interpretação do que se vê e escuta, logo se dá conta dos desvios de significado que as muitas performances *cover's* do Criolo, caseiras ou semi-profissionais, disponíveis no *youtube*, incorrem.



Figura 7: Criolo e banda em Paris, pelo festival Al Fil des Voix. Janeiro de 2015.

Um caso que me parece próximo é o que ocorre na performance de Bogotá, no vídeo do show de Paris, em 2015. A tensão que ocorre na apropriação de sua obra faz com que Criolo, elegantemente, conduza uma fã que invadiu o show – para abraçá-lo e tirar uma *selfie* –, até a lateral do palco. Pouco depois cumprimenta e quase tira pra dançar duas senhoras grisalhas que assistiram todo o show na "primeira fila". Estes dois gestos parecem-me claramente demonstrar quais valores Criolo quer imprimir, como comportamento, ao significado de sua performance. Não permitir que seu texto sobre ir "embora para Bogotá", uma espécie de crônica cifrada da rota do tráfico, se perca em meio às tentações do *show business* – o que seria perfeitamente normal para um artista de rock, por exemplo – é atacar o *glamour*²⁵ que sustenta a diferença entre os indivíduos. Mas como isso

²⁵ A palavra *glamour*, inclusive aparece de maneira irônica no último disco do Criolo, o Convoque seu Buda, de 2014 – long-play que inclui a faixa Duas de Cinco. Me refiro à canção Lázaro, em que o rapper aproveita como mote sua

chega para o ouvinte, para o público, já não é responsabilidade dele. O Criolo mesmo, na entrevista à *Cult*, aponta que não espera ser compreendido, e que isso seria muito. Disse que já era agradecido por poder se expressar e ter condições de viver de sua arte.

*"Lavar os copos
contar os corpos
e sorrir
pra essa morna rebeldia"*
in.: Lion Man, Criolo. 2011.

O single *Duas de Cinco*, e seu *lyric vídeo*, são um passo importante nesse processo de fazer valer a vez da palavra. É um texto duro, onde "azedar é a meta" – verso dialogado com DJ Dandan, depois da interpretação de Capítulo 4, Versículo 3, canção dos Racionais no DVD *Criolo* e Emicida ao vivo: "tá bom ou qué mais açúcar?". Mesmo com as parcerias musicais mais diversas²⁶ um bom MC é "mais que *photoshop* e refrão²⁷". E isto transparece nortear o foco do projeto *Duas de Cinco*, do começo ao fim. E sobre qualquer onda de suspeita – contra as vozes que diziam que Criolo não fazia mais rap – o MC do Grajaú reafirma que "rap é compromisso²⁸" e lança um *lyric vídeo* de peso e ergue-se como um dos mais importantes mestres do hip-hop nacional.

III



Figura 8: fragmento do vídeo poema de *Pêndulo*, de E.M. de Melo e Castro, por Christian Caselli. 2007.

Em outubro de 2013 a forma *lyric vídeo* ainda estava começando a se desenvolver. Hoje, diversos compositores já experimentaram lançar suas obras – canções – neste formato, desde artistas do pop internacional a duplas de sertanejo universitário. Mas, em menos de três anos atrás não estávamos com um quadro assim, e a ideia de lançar uma produção audiovisual com custo mais

própria entrevista ao programa do ator Lázaro Ramos, no Canal Brasil. Esta canção soa extremamente bem no vídeo ao vivo em Paris, pois as gírias afrancesadas ganham uma pitada à mais de ironia por conta do contexto da performance.

²⁶ Criolo chegou a gravar e fazer shows com Mulatu Astatke, estrela do jazz africano, por exemplo.

²⁷ Verso de Lion Man, Criolo, 2011.

²⁸ Máxima da filosofia do Sabotage: "rap é compromisso, não é viagem".

reduzido, mas que atendesse a necessidade de comunicação visual que a canção necessita para “pescar” as atenções no mundo, não era respondida facilmente com a opção de um *lyric video*. Um mês antes de Criolo lançar o *Duas de Cinco*, Paul McCartney lançou *New*, onde as imagens em vídeo são registros do cotidiano glamouroso do ex-beatle, imagens fáceis de se conseguir – baratas – mas o que “sustenta” a trama do vídeo é a letra, animada em tipos e movimentos divertidos, condizente com a atmosfera da canção. Bem, penso que podemos considerar que o Paul McCartney goza de uma posição privilegiada em termos de possibilidades de divulgação de suas canções, e isso já a algum tempo. Então não é exagero pensar que o *lyric video* de *Duas de Cinco* é um marco dentro da produção nacional. Mesmo outro grande nome do entretenimento, como Eminem, só veio a lançar seus *lyric videos* em datas posteriores à produção de que estamos tratando. Ao RAP, diga-se de passagem, esta forma parece se adequar mais do que aos outros estilos, principalmente porque faz retornar a atenção para a palavra, a materialidade das palavras, sua concretude. Essa força muitas vezes é diluída em meio às imagens saturadas – estereotipadas, mas comuns – de carros, bundas, joias, armas e tatuagens.

Assim como o vídeo clipe é, em sentido pragmático um dos negócios do mundo da música, concebido para lançar a canção no mercado, mas ocorre de se emancipar e vir a se tornar arte, o mesmo pode acontecer com o *lyric video*. E, se a arte do vídeo clipe bebe na fonte das experimentações cinematográficas, sendo uma forma mais baratas e de maior liberdade em relação ao cinema, o *lyric video* bebe, direta ou indiretamente, das experimentações da vídeo poesia. Foi desta forma que eu entendi pela primeira vez a canção *Duas de Cinco*: como um vídeo poema de hip-hop. Fruí com a mesma postura, atento aos mesmos jogos de linguagem poética e visual, com que fruo peças como *Cinco Poemas Concretos* (ex. da Figura 5).



Figura 9: fragmento inicial do lyric vídeo *Duas de Cinco*.

Mas a agressividade do hip-hop se faz presente, e logo nos primeiros segundos escutamos os versos rascantes do Rodrigo Campos. Clímax da tensão em *Califórnia Azul*, o refrão "Compro uma pistola do vapor/ visto um jaco califórnia azul/ faço uma mandinga pro terror/ e vou..." é como uma ágil sequência cinematográfica que rasga o véu da hipocrisia: o personagem narrador da canção de Rodrigo está prestes a alimentar o ciclo de destruição e violência que o açoita. A primeira parte do

vídeo é uma apresentação sem "grandes efeitos", com as palavras (em tipo discreto) que migram da direita para a esquerda, conforme o natural movimento das letras no enquadramento do olho durante o processo de leitura, em uma espécie de sala escura, onde percebemos a presença de um dado que gira, bem próximo do ponto do observador. Este ambiente visual, composto pela imagem tridimensional de um cubo que gira de maneira lenta e não uniforme – em um concomitante movimento de focar e desfocar das bolas brancas, pontos das faces de um dado – somado ao texto da canção, que soa sampleada²⁹ em um ambiente acústico mais "de fundo"³⁰, cria uma introdução de tensão. Para mim esta introdução sugere um espaço levemente onírico – por conta da reminiscência da voz alterada de Rodrigo Campos e do efeito de eixo instável do cubo que flutua – em 3 dimensões, que é contraposto com o ambiente visual criado para os versos do RAP, onde o motivo icônico passa a dialogar com o jogo de dominó, sugerindo bem mais um plano bidimensional, como com um ângulo super *plongê* sobre uma mesa onde acontece a partida (entre a vida e a morte, como em Ingmar Bergman?), do que a amplitude espacial deste refrão sampleado. Os segundos de passagem entre estas partes apresentam este novo ícone – a imagem de uma peça de dominó é um recorte bidimensional de um dado – de maneira extremamente rápida, frenética, em um gesto que lembra o "tilt" de um computador, co-lapso da matrix, ou a brusca passagem do sonho para a realidade.



Figura 10: fragmento da primeira sequência de rimas do lyric vídeo de Duas de Cinco.

Em 2011 Ricardo Fernandes e Tatiana Pinheiro, a dupla que assina a animação e a arte do *lyric vídeo* Duas de Cinco, já havia realizado outra grande contribuição para a arte da canção brasileira com o tropical e colorido documentário Tropicália. A influência concretista, seja ela no campo das artes plásticas³¹ como no da poesia³², é matéria prima para a sopa cultural que o

²⁹ A voz de Rodrigo Campos, bem como o restante da banda sonora de sua canção, aparecem levemente acelerados e com a tonalidade meio tom acima. A gravação original é alterada de Mi menor para Fá menor, tonalidade da canção do Criolo.

³⁰ Os filtros utilizados neste processo de sampleamento criam uma espécie de "som de radinho", com saturação de ondas médias e agudas e ausência de graves.

³¹ Hélio Oiticica, de quem é "sampleado" o título de uma de suas obras, a instalação Tropicália, para nome do movimento, tem sua primeira fase marcada por uma forte experimentação dentro da arte concreta.

³² Augusto de Campos é figura ativa dentro da cena cultural que envolve a canção desde meados da década de 1960,

tropicalismo realiza. Essa influência concretista é inegável na percepção/atuação de Ricardo e Tatiana, e são muitos os momentos, durante o vídeo *Duas de Cinco*, em que vemos os versos do Criolo adquirirem substância concreta. É o caso da figura anterior, onde a palavra *canhão* retoma o primeiríssimo jogo de aliterações – é o Cão, é o Cânhamo – enquanto assume a forma circular da “boca de um canhão apontado para a tela”. Outro exemplo: na figura seguinte podemos ver a letra “i” que se alonga, como se escorresse da palavra *humilhou*. Escorre como suor na testa, no corpo, ou como lágrima nos olhos.

Diferente do que aconteceu e acontecerá no refrão, onde as letras, como eu disse, se movimentam da esquerda para a direita, entrando em uma espécie de sala tridimensional, nas seções de texto do Criolo – ou seja, nas seções de RAP – onde o fluxo semântico é maior, as palavras aparecem montadas em segmentos de frases, como que em cartões brancos e pretos, alternadamente, substituídos da esquerda para a direita. Podemos observar isso na imagem que se segue, onde começa a sair o quadro “que tanto se humilhou” para entrar “inveja é uma desgraça”.

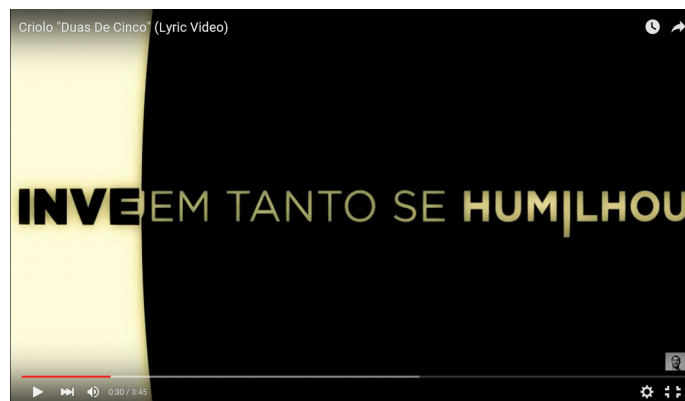


Figura 11: final do primeiro dístico em "humilhou", começo do segundo com "inveja".



Figura 12: na lateral esquerda, o chiado branco recorrente.

escrevendo artigos e ensaios em plena efervescência da Tropicália. As influências da Poesia Concreta sobre a Tropicália são muitas, e já foram debatidas por diversos autores. Uma boa indicação de leitura sobre o assunto é o livro *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*, de Lúcia Santaella.

Outro efeito que entra logo no começo, junto com a voz e o texto do Criolo, é uma espécie de chiado na imagem, uma fuligem branca que golpeia os cartões negros. Podemos observar este efeito na imagem anterior (figura 9), e a princípio nada indica um significado específico para este gesto que simplesmente passa a acompanhar e corroer as palavras na tela. Mas já no início do verso de conclusão do segundo dístico, chegamos à uma palavra que reforça a relação concreta deste efeito: cocaína. No encaicho da advertência "inveja é uma desgraça, alastra ódio e rancor", Criolo complementa "e cocaína é uma igreja gringa de le chereau" (figura 13). O ato de colocarem a palavra em negrito e com um grifo é mais um momento em que a equipe de arte revela seu próprio processo de leitura e diálogo com a canção original. Com isso, outras potências de interpretação e conexões do texto do Criolo são parcialmente omitidas³³, e o que mais se revela é a tensão do jogo entre mal e bem que envolve o tráfico, onde os papéis muitas vezes se confundem, se mesclam. Criolo prossegue dizendo, refletindo, "pra cada rap escrito uma alma que se salva/ o rosto do carvoeiro é o Brasil que mostra a cara/ muito blá se fala e a língua é uma piranha/ aqui é só trabalho, sorte é pras criança/ ...". Destas outras referências não salta nenhum ícone visual que é aproveitado como o do jogo de dominó (e dos círculos já emancipados dos retângulos das peças), nem como o do dado (com seu espaço giratório tridimensional), ou tão pouco como o do pó que corrói os textos. O que vemos nos dois versos durante a seção de RAP são metáforas visuais mais localizadas, como os dois pontos que se "transformam" nos olhos brancos do Sleazestack³⁴, ou como a palavra glamour, que aparece com um tipo de letra fina, entre dois pontos.



Figura 13: sequência do quarto verso.

³³ Este processo de apagar algumas leituras possíveis da obra original sempre ocorre nos trabalhos de "tradução intersemiótica" (como é o caso da em questão); bem como em todo e qualquer processo de tradução. Mas as outras referências, imagens e ideias do texto de Duas de Cinco parecem quase sempre desembocar no problema do tráfico e do consumo de drogas, lícitas e ilícitas. Esta é uma das tônicas dentro do hip-hop, pois materializa um mal sempre à espreita do jovem da periferia, mas dentro do trabalho do Criolo – desde o disco Ainda há Tempo, de 2006 – este parece ser o assunto central.

³⁴ A tela que contém o fragmento "zoio branco" recebe um golpe de dois pontos luminosos (no 1:01) que, metaforicamente, se convertem nos olhos do Sleazestack, um personagem do seriado da década de 1970, Land of the Lost, que aqui saiu como Elo Perdido.

Logo após o verso que retoma o idioma francês, "glamour pra alcoolismo/ e é o kinect do xbox por duas bucha³⁵ de cinco", finalmente aparece a imagem poética que batiza a canção, bem como todo o projeto: um aparelho de entretenimento tecnológico sendo trocado por dez reais em drogas³⁶ numa boca de fumo qualquer; dois pequenos embrulhos para aplacar o desespero – que não tem fim – de quem se perdeu no vício. Duas de cinco. A metáfora visual da peça de dominó (figura 14) fica explícita e serve de unidade tanto para a capa do disco (figura 4), quanto para os materiais de divulgação (agendas de shows, contatos com a produção, convites e *flyers* para o show de lançamento, etc.), bem como para os elementos do cenário do show (figura 18). E diferente do dado, um artefato que lida diretamente com a sorte e com o azar, o dominó é um jogo que requer muito mais estratégia e inteligência do que parceria com o acaso. Mais parecido com o xadrez do que com um jogo de dados, por causa disso, sugeri o paralelo com Bergman, lembrando-me da clássica cena do filme *Sétimo Selo*, quando o cavaleiro joga xadrez com a morte.



Figura 14: final do último verso da primeira parte

Desta cena que, inclusive, foi recentemente "*sampleada*" na capa do novo disco do Black Alien: *Babylon by Gus Vol. II*, no princípio era o verbo. O Gustavo Black Alien tem uma biografia recheada de abusos com entorpecentes. Acho curioso o fato pois este disco, que foi aguardado durante anos pelos fãs de RAP, registra uma nova fase de sua vida, onde o rapper passa em revista seus excessos e reformula seus conselhos para as "futuras gerações". A grande metáfora aqui é a vida como um jogo. Não um jogo de azar, e sim um jogo de estratégia.

³⁵ Os autores do vídeo preferiram grafar na norma culta, conjugando o plural da maneira correta – buchas – e não como o pronunciado pelo MC.

³⁶ Provavelmente por Crack: o principal demônio da periferia, droga devastadora, derivada da cocaína, e barata.



Figura 15: no alto, cena do *Sétimo Selo*, de Bergman, 1957. em baixo, capa do disco de *Black Alien*, de 2015.

A transição para o retorno do *sample* da canção do Rodrigo Campos é composta de um trecho surpreendente. Uma risada que se transforma, portadora de dores e afetos sombrios, num crescendo que migra do deboche ao nervosismo. Aqui, acontece de maneira mais explícita, uma expansão na utilização da voz em relação ao canto convencional, onde cantar compreende utilizar a voz como um instrumento melódico, logo, um privilegiar da escuta para os elementos das alturas musicais em detrimento de outros elementos, como o timbre e a imagem do corpo que o gera. Não é isso que acontece na maior parte do tempo na utilização vocal de um MC. Criolo é o caso de um grande MC – tanto como "mestre de cerimônia", organizador do discurso/festa dentro do hip-hop, como musicalmente bem desenvolvido dentro do elemento musical *flow* – mas que também sabe utilizar a voz para entoar melodias convencionais. Porém essa risada que se transforma, que compõe o refrão da parte RAP de Criolo (pois é a única parte que volta, fora o *sample* do Campos), é um belo exemplo de como a voz pode ser expressiva para além da melodia, resgatando toda uma teatralidade inerente à utilização livre, desimpedida, do aparelho fonador. Não que isso seja novidade, mas mais uma vez essa obra nos conecta com um repertório experimental – tecnologia estética de ponta, pensemos assim – próximo das vanguardas da aurora do século passado. Futurismo, dadaísmo, concretismo. Reumatismo à parte nessa inflamação de ismos, o começo do século XX liberou muitas formas expressivas que a indústria cultural teima em não digerir até hoje; típico, como alimentação saudável em tempos de *festfood*; biscoitos finos, como os do Oswald, rolam mais nas quebradas que no *mainstream cult* da sólida, e refinada, mpb. O fato é que esta passagem, principalmente esta passagem, pode ser escutada com as mesmas atenções que se escuta

o repertório das poéticas experimentais da voz no século XX: poesia sonora. Mas por ainda ter o plano visual do *lyric vídeo*: polipoesia, à lá Enzo Minarelli³⁷. Como é relativamente comum no tratamento e concepção de sonoridade da voz dentro do rap, o *flow* aqui é pensado já como uma textura resultante da mistura de vozes³⁸; como um coral polifônico, mas onde o status sonoro da palavra é mais importante do que o da melodia, e os computadores e seus editores de áudio são mais úteis do que uma folha pautada e o conhecimento sobre armadura de clave.



Figura 16: sequência do refrão da parte RAP de *Duas de Cinco*.

Depois desta passagem volta o *sample* do refrão de Califórnia Azul. Agora já como o negativo da imagem do começo (alto da fig. 16) e com a fuligem – como as cores estão invertidas, tratam-se de golpes de uma granulação negra sobre o cubo branco, mas a metáfora com a cocaína ainda está presente. No final, quando temos mais duas exposições deste refrão, saem os ataques do pó e volta-se ao fundo escuro da abertura. Na primeira destas duas últimas exposições do refrão as letras correm rápidas, grandes e finas; e é como se estivéssemos ainda mais dentro do cubo que gira, pois os círculos luminosos dos pontos do dado estão maiores (centro da fig. 17). Na última vez que o refrão aparece temos uma progressão que vai diminuindo o tamanho das letras (sequência inferior da fig. 17), acabando com o canto de Rodrigo Campos que entoia um antitropical³⁹ "eu vou...", distante e pequeno, como uma voz da consciência no interior de um dado que gira, suspenso no escuro do nada. E Deus, joga dados?

³⁷ Ver mais sobre o poeta Enzo Minarelli em “Polipoesia: entre as poéticas da voz do século 20”.

³⁸ Vários Mc's compõem a sonoridade de suas vozes já contando com recursos de sobreposição e efeitos eletrônicos obtidos em estúdio. Este cuidado com o timbre como algo a se elaborar, que possua uma identidade marcante, já faz parte de um dos aspectos disso que se entende por *flow*. Um exemplo interessante nesse sentido é o do Gordão DBS. O ambiente polifônico das ruas, onde um fala meio que por cima do outro é muitas vezes conseguido nos grupos de RAP. Wu Tang Clã traz grandes exemplos destas texturas vocais.

³⁹ Contraponho ao refrão tropicalista de Alegria, Alegria (1967). Por um lado a canção de Caetano caminha de braços abertos para todas as influências que a contemporaneidade pode nos lançar, cantando um libertador e catártico "e vou...". Por outro, a canção de Rodrigo soa mais como um lamento, e aceita a sentença, "e vou..."



Figura 17: três repetições do refrão.

A letra da primeira estrofe, comentada até aqui, já havia sido divulgada na entrevista que o Criolo deu à revista *Cult* em 2013. Ele disse posteriormente, em outra entrevista, que quando acabou de escrever esta estrofe já tinha o desejo de ter o refrão de *Califórnia Azul* como *sample* central para seu texto. Podemos perceber com isso como todo o processo de composição, desde o começo de sua germinação, foi um exercício de diálogo. Além de indícios que retratam um cotidiano cercado de violência, outro ponto forte desse diálogo é uma espécie de nostalgia, um recolhimento às lembranças de um passado um pouco mais ingênuo. Podemos perceber isso pelos vocábulos que os autores usam. Rodrigo Campos, ao se referir à arma que o personagem compra do traficante, e ao traficante, menor de idade, na ponta do esquema, utiliza as expressões "pistola" e "vapor"⁴⁰; expressões já em desuso. E também o tal do "Jaco Califórnia Azul", uma jaqueta sonho de consumo da juventude de uma época. Do lado do Criolo as referências à cultura de massa de uma época já passada, lastro dessa espécie de nostalgia que eu disse, se fazem notar nos nomes dos personagens Zleasestack e Chewbaca. Mas a obra do Criolo é um território que comporta tanto estas imagens datadas quanto gírias e bens de consumo atuais, e onde o caos e a sensação de se estar em um território estranho são trabalhados no intuito de deslocar – e provocar – qualquer par de ouvidos atentos. Algumas pessoas que escutam esta obra ficam sem compreender ao certo o que são estas tais "buchas de cinco"; outras desconhecem os nomes de Hobsbawm, Foucault e Maquiavel. Algumas reparam na referência literária à famosa pedra no caminho do Drummond; outras percebem aí tão só a cruel realidade do crack.

⁴⁰ Vapor era uma gíria nova – e gírias valem mesmo se são novidades da língua – quando Caetano compôs *Fora da Ordem*, em 1991. "vapor barato, mero serviço do narcotráfico...". Na letra de Campos essa expressão soa como uma anti-gíria, um quase conservadorismo linguístico.



Figura 18: vídeo registrado e postado por um fã com a abertura do show de lançamento do single *Duas de Cinco*.

No dia 19 de outubro de 2013 ocorreu o show de lançamento do single. O evento foi realizado no Carioca Clube, uma das principais casas de shows em São Paulo, localizada no Jrd. Pinheiros, bairro caro da cidade. No dia seguinte Raphael Silveira, um dos mil indivíduos que fizeram parte do público, postou em sua conta do *youtube* um registro da abertura do referido show (Figura 18). Na descrição do vídeo aparece escrito somente "Mais de 1 tonelada de alimentos arrecadados. Não preciso dizer mais nada, não é?". Tal como o que ocorreu em Londrina – o segundo show depois do lançamento das novas canções – o primeiro evento sonoro que ocorre é um *sample* da canção *Mariô*, em que escutamos uma saudação à Ogum, senhor guerreiro e protetor no panteão do candomblé. Logo após este curto momento escutamos o início de *Duas de Cinco*. Quando as luzes se abrem um pouco mais, e se torna mais nítida a imagem do Criolo, escutamos alguém próximo à câmera dizer "Tá malandrão, hein!", se referindo – provavelmente – à forma como o MC apareceu vestido: de tênis e shorts, com camiseta simples e com um corte de cabelo muito mais parecido com um "maninho" da quebrada do que com um compositor refinado, reconhecido pelo primeiro time da MPB. Imagem bem diferente da que circulou quando seu nome foi mais bem aceito dentro do centro da cidade. As batatas e as guias de devoção, presentes no ensaio fotográfico que acompanha a já referida entrevista com o Marcus Preto à *Cult*, talvez estivessem distraindo alguns ouvintes. RAP é compromisso, não é viagem, diz a máxima. E o assunto é sério, passa por perceber e revelar a violência que a vida cotidiana, amarrada nas engrenagens do capitalismo, quer esconder para debaixo do tapete. Higiene urbana. Brancura estéril de hospital. Porém o hip-hop cultiva a flor que nasce do lixo.

A flor do escuro fértil da lama.

Algo importante de se notar nesse vídeo é que, pra além da distância de classes sociais e dos diversos níveis de apreensão da obra, o público canta em coro esta canção, então recém lançada⁴¹. Este texto, denso e longo, ecoando na boca de uma pequena massa humana que foi à um lançamento de um disquinho de vinil em pleno século XXI, já é um forte indicio de que algo está se transformando. A realidade da periferia, de todas as periferias, com toda sua precariedade e violência, sendo percebida por um público com maior poder aquisitivo. Realidade percebida em forma de arte, e de uma arte que registra um ponto de vista mais humano e socialmente mais consciente do que o que engendra a versão dos programas policiaiscos da TV.

*“entrei pelo seu rádio
tomei, cê nem viu”*

Brown, Mano. In Negro Drama, 2001.



Figura 19: Vídeo documento, por Maníaco da Câmera, no canal Criolo. Imagem correspondente à voz do compositor indagando: "o que é que é cara de ladrão?!"

⁴¹ Diferente do que acontece com um repertório de canção comum – pensemos em comparação com o que existe de mais industrializado atualmente: o “sertanejo universitário” – as letras de RAP são de difícil memorização. Sua apropriação não acontece de maneira rápida, e requer várias e várias escutas para se acomodar na cabeça. Esse processo é individual, cada um decora por si só, mas é também algo que influi no coletivo pois, de posse destes textos, o sujeito se sente armado de palavras para encarar e compreender a sociedade que o cerca. Podemos atribuir grande parte do sucesso na apreensão deste texto ao *lyric vídeo* que lançou a obra.

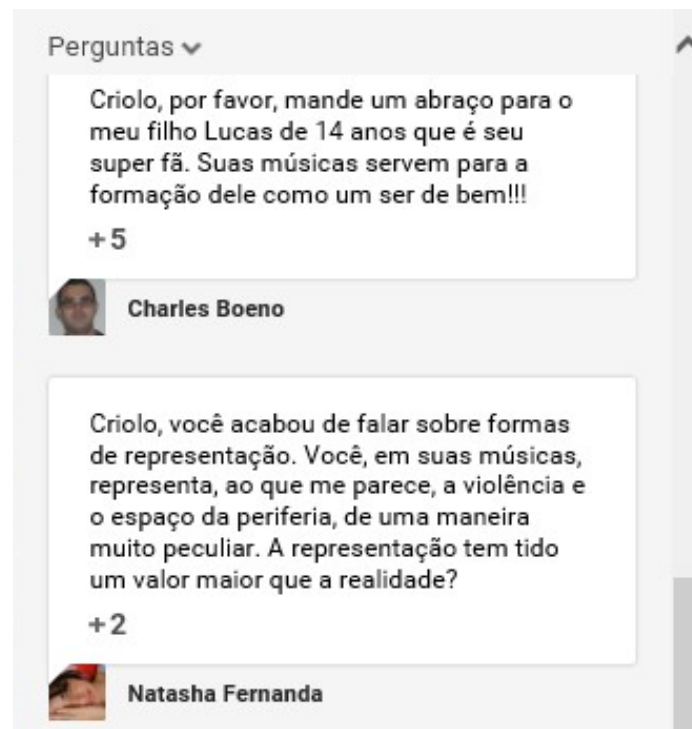


Figura 20: fragmento do bate papo virtual de lançamento do curta Duas de Cinco

No dia 18 de março de 2014 Criolo lançou um videoclipe futurista para as duas canções que compõem o *single*: lado A com Duas de Cinco; lado B com Cócex-iência. O lançamento foi acompanhado por um *hangout* com o compositor e o diretor do curta/videoclipe, mediado pelo jornalista Marcus Preto, diretamente da sala da Paranoid, a produtora que abrigou o projeto⁴². O bate papo virtual foi aberto logo após a exibição do curta. A imagem acima mostra dois internautas que interagem com o compositor, ainda hoje podemos acessar essa caixa de perguntas enviadas ao vivo durante a entrevista, nas quais percebemos diversos níveis de interação; diversos ângulos de contato do público com a obra do Criolo. Vemos, no exemplo selecionado⁴³, um pai que autoriza o filho a usar o repertório do Criolo como instrumento para a formação de seu caráter⁴⁴, e uma moça que busca debater um pouco mais uma das ideias lançadas pelo compositor, revelando ainda uma de suas indagações para o mundo. A representação tem tido um valor maior do que a realidade, ela questiona. No decorrer do vídeo o compositor relata sobre um projeto que ele conheceu em uma apresentação sua no Manos e Minas, em que o coletivo Imagem⁴⁵ espalhou bonecos de crianças –

⁴² Produtora audiovisual responsável pelo curta-metragem.

⁴³ As perguntas da imagem não foram lidas ao vivo, como parte da coletiva de lançamento. Porém optei por colocar exemplos que não foram lidos para “escutar” mais vozes, em mais camadas, que não a principal, que pode ser acompanhada na apreciação linear do *hangout*.

⁴⁴ O pai utiliza a expressão “ser de bem”. Soa quase, mas não é, cidadão de bem. Esta denotaria um sentido mais pejorativo, uma vez que para a ética interna do hip-hop (se assim podemos dizer) o “cidadão de bem” é o indivíduo conformado à ordem vigente, o reacionário. A expressão que Charles Boeno utiliza é mais apropriada pois mostra a preocupação com a formação ética de seu filho (*bildung*) mas não esbarra em um moralismo recalcado.

⁴⁵ Grupo do Grajaú.

representando meninos de rua – na praça da Sé, no centro de São Paulo. Contou que as pessoas paravam para ver e interagir com a instalação, mas que os meninos de rua continuavam invisíveis. Criolo relembra o caso e continua refletindo. Frisa a violência com que esta situação açoita o morador de rua. Recoloca a questão sobre sua própria obra, revela sua angústia, e questiona sobre a política pública de limpeza social que, acabando com a cracolândia do centro da cidade, fez com que todo bairro passasse a ter sua própria cracolândia. O assunto é sério e Criolo não quer que o lançamento de seu novo áudio/visual seja só mais uma representação da lástima do povo.



Figura 21: Cisma respondendo a questão de Marcus Preto. Criolo escuta.



Figura 22: Sequência de reações de Criolo ao escutar a palavra "livres" na resposta do Cisma.

No minuto 32 do vídeo, o jornalista Marcus Preto elabora, pisando as palavras como cascas de ovos, uma questão direcionada ao diretor do curta-metragem, Cisma. A questão consistia em qual o impacto que o Grajaú, e o contato com a realidade da periferia, provocou no diretor. Cisma, também medindo as palavras, conta sobre um choque inicial e depois começa a elaborar uma visão um pouco idílica sobre a humanidade que ainda encontramos nas periferias. Criolo, sempre sério, escuta atento a fala do parceiro (Figura 21). Quando Cisma diz que ali foi o lugar em que ele mais viu as crianças serem livres, o MC vira-se (sequência da imagem acima) e começa a querer buscar o momento de tomar a palavra.

É claro que a liberdade à qual o diretor do curta/metragem se refere é outra, e não a que o rapper tem em mente. Pro Cisma (provavelmente⁴⁶), a liberdade que grita é uma espécie de corporalidade e expansividade, característicos das culturas ditas marginais, descendentes de escravos, mas que crescem a céu aberto, correndo ladeiras, não pegando elevadores; rasgando a cidade na bota, não com ar condicionado na cara. Criolo parece se incomodar com este significado restrito da palavra, pois aí não está inscrito justamente o assunto do *Duas de Cinco*. Se o ir e vir sobre o mundo custa dinheiro, qual liberdade um jovem de periferia tem? Quais sonhos pode alimentar?

Antes que o papo enverede pra um ponto onde fique deselegante o discordar, numa coletiva sendo transmitida ao vivo e podendo ser revista à qualquer momento, Criolo retoma a palavra com um delicado “engraçado que eu não pensei nisso...”. Não deixa que caiamos no abismo que separa os mundos⁴⁷ ou que nos iludamos com a nostálgica imagem de “Gente Humilde”⁴⁸, Criolo corta com um “mas gente é gente, né, nêgo!?” e ressalta a luz que existe em todo indivíduo.

A cena poética central do projeto, “é o kinect do Xbox por duas bucha de cinco”, revela todo o conflito explorado e desenvolvido também no videoclipe: o desenvolvimento tecnológico e suas relações com as carências humanas, paixões, desejos e ódios. No videoclipe temos esse argumento melhor desenvolvido, em relação ao *lyric video*⁴⁹. Como a corrida tecnológica participa do processo de segregação das classes sociais? Imaginar um futuro, com suas interações tecnológicas, é dialogar dentro do território da ficção científica: algo que também aparece no discurso da segunda faixa do *single*, *Cóccx-iência*. A Microsoft, inclusive, também andou imaginando e projetando um futuro. No vídeo “Veja o mundo em 2020 segundo a Microsoft” (figura 23) podemos conferir como a empresa espera que as pessoas se relacionem com a tecnologia até o final da segunda década do século XXI. É curioso, logo de cara, a pouca densidade populacional e a quase ausência de negros (a única

⁴⁶ Esta é minha interpretação, que tem algum fundamento, como busco argumentar, mas que pode ser perfeitamente refutável pelos atores do episódio. Ainda assim, se minha imaginação tramou entrelinhas suspeitas, penso que o eventual equívoco não altera o desenrolar dos argumentos.

⁴⁷ Esse acolhimento que o Cisma diz que sentiu existe, é fato. Mas também existe um lado sombrio da consciência, que às vezes transborda, em que se abriga o ódio. “Inveja é um desgraça/ alastra ódio e rancor”.

⁴⁸ A célebre canção de Canhoto, Vinícius de Moraes e Chico Buarque traz uma visão idílica da periferia. Caetano Veloso diz, segundo Wisnik, que a canção Carioca, também de Chico Buarque, lhe incomodava por ter um tom paternalista sobre a periferia, que lhe lembrava “Gente Humilde”. Como resposta, compôs sua canção *Comeu*.

⁴⁹ Uma comparação sem maiores consequências. Cada interface deste projeto possui suas características.

exceção é o chofer, que utiliza uma nova ferramenta tecnológica para desempenhar bem sua função: recepcionar e carregar as malas da personagem principal do curta). É como o planeta dos Jetsons, no famoso desenho da década de 1980, onde só vemos o mundo de cima, despregado do solo. Vemos as ferramentas tecnológicas, fogões inteligentes e casas que deixam os indivíduos preguiçosos, mas nunca vemos o mundo de baixo. Onde são construídas todas estas regalias tecnológicas?



Figura 23: Em cima, cartão tecnológico para o chofer poder melhor atender a hóspede do hotel. Em baixo, o marido com a filha. A menina com um aparelho que integra sua cozinha com um cardápio aprovado pela mãe. No fim (4º quadro) temos uma cena nada distante do desenho futurista "Os Jetsons".

Voltando ao lançamento do curta, logo na primeira questão direcionada ao Criolo fica claro que o motivo maior do trabalho áudio/visual era uma espécie de gratidão que o compositor tem por seu bairro de origem. Uma espécie de retorno, uma vez que, revalorizando simbolicamente o lugar o axé do ambiente muda; pontuando eventos como o Pagode da 27, do qual o MC faz parte e sempre comenta, existe uma mudança no fluxo da cidade; vem nova clientela para o bairro, porque vem atrás dos símbolos culturais que foram divulgados; o estigma das periferias é sempre o mesmo: violência, banditismo, falta de cultura, falta de caráter, e por aí vai. O curta/metragem é mais um pretexto para falar e revalorizar a quebrada do compositor, abrir espaço para registrar o olhar de pessoas relevantes dentro do contexto do bairro. Artistas e educadores, principalmente, formam esse time de seres que buscam transformações através de intervenções, artísticas e educacionais, que ressignifiquem seu território. Os cliques atestariam uma espécie de “ó, vê como aqui, esse lugar com um CEP que as empresas desprezam, tem gente expressiva, pensante e qualificada.”. O vídeo é uma forma de forjar uma representatividade do seu bairro. Representatividade essa negada na mídia hegemônica, que lhe rouba inclusive a perspectiva de futuro.

(Cisma) Conversei com eles, com os pais deles, avisando, explicando a minha visão de futuro, explicando como ia ser, pra que os pais também entendam o significado do clipe, e visualmente o clipe, ele ia ser violento. Então, precisava contar pros pais dessas crianças o que ia ser, né!?

(Criolo) Tamo mexendo com sentimento, né, cara?

(Cisma) Expliquei que na verdade, o pessimismo do clipe, como ele é no futuro, ele serve de alerta, né? Então se a gente pensar um futuro, lindo, maravilhoso, as coisas continuam como estão. Então a ideia do clipe é realmente mudança. Não é um pessimismo, é um alerta. A gente não quer que aconteça.

(Criolo) A gente não quer que aconteça. Como é que você chega pra um grupo de jovens, que tão ali, cheios de esperanças, cheios de sonhos, e divide um texto desse? E depois viver essa atuação, porque o cara tá atuando ele. Ninguém foi e contou uma historinha, ninguém tá se teletransportando. Com toda a beleza que tem Hogwarts, mas não era Hogwarts, era o mundo real, o nosso mundo real. Agora, como levar poesia e mostrar pra esse jovem a força do olhar que ele tem? Porque ele já tem isso no dia a dia. E a contribuição que ele pode dar. E que todas as pessoas possam ver o rosto desses jovens. Eu praticamente não apareço, porque a ideia era que eles aparecessem realmente. Que as pessoas possam se emocionar com o trabalho dessa equipe maravilhosa que o Cisma conseguiu nos presentear, e possa se emocionar com o olhar de cada pessoa. Tem gente que aparece um pouquinho mais, tem gente que aparece um pouquinho menos, mas não importa, tavam todos ali se doando, e você vai ver no rosto de cada um, dessas pessoas que estavam atuando, uma emoção muito forte. Uma verdade muito grande, porque eles também se preocupam, eles não querem esse futuro. Ninguém quer esse futuro. (Hangout de lançamento. Minuto 25:15. Criolo *youtube*)

Durante o III Simpósio de Comunicação Popular e Comunitária, em que apresentei uma análise condensada do que estou apontando até aqui, um dos elementos que mais me chamavam a atenção, e que foi dito logo na primeira fala do Cisma, durante o *hangout*, era a natureza colaborativa do projeto. Tanto a equipe ligada aos meios tecnológicos de expressão (os parceiros arregimentados pelo Cisma, equipe de fotografia, produção, pós-produção, etc) quanto o material humano que atua no vídeo (parceiros do Criolo, moradores do Grajaú e arredores), todos trabalharam de forma colaborativa. No referido evento acadêmico, no grupo de debate em que este trabalho estava, foi que escutei pela primeira vez a expressão “trabalho desmonetizado”. Em uma apresentação intitulada “Um olhar sobre o processo de organização da Mídia NINJA”, as autoras (HUGUENEY; SOUZA; CARMO, 2014) se surpreenderam com Rafael Vilela, um dos comunicadores da Mídia NINJA na sala, acompanhando o debate sobre o trabalho que ele ajudou a fundar. Foi dele que escutei pela primeira vez a expressão que traduzia bem este elemento do plano orçamentário da produção do curta. Não quer dizer que não se pretenda ganhar nada com o vídeo, mas diz que o fator retorno financeiro não é o que sustenta ou fundamenta sua realização. É uma outra forma de engajamento humano que estamos tratando.

Por estar na rede e articular-se virtualmente, a Mídia NINJA apresenta-se como um grupo que não se insere na lógica do mercado. É, portanto, independente e livre para, a partir de uma narrativa contra hegemônica, ou o que se chama parcialidade assumida. O modo operacional do grupo apoia-se no colaborativismo dos membros, na versatilidade de atuação desses dentro da rede, e na convergência de mídias, o que permite um grande fluxo de conteúdo. (HUGUENEY; SOUZA; CARMO, 2014, p.38)

No hip-hop isso é comum, é a regra, e nem precisa de um vocábulo sofisticado pra dizer, afinal, diferente é dizer que rolou um cachê bom. No RAP, desde sempre, se faz porque tem que ser feito, não existem outras escolhas, ou você foca sua energia criativa (que todos possuem) ou se ferra; a questão do retorno financeiro é secundária. Existe, mas é secundária; principalmente dentro do hip-hop nacional.

Como diz um clássico dos Racionais MC's:

*“Um por amor, dois por dinheiro
Três pela África, quatro pros parceiro”*
Racionais MC's, 1 por amor, 2 por dinheiro, 2011.

Ou na releitura do grupo Haikkais:

*“Um pela música, dois por amor
Três pela grana alta que vão me propor
Quatro por eu ser bem recebido aonde for, e
Cinco pra não ter que estudar pra virar Dr.”*
Haikkais, Fotografia de um Instante, 2015.

Cisma conta que o curta foi gravado em 3 dias. Léo Loá, um dos atores principais, perdeu o emprego em um telemarketing ao pedir licença para a gravação no terceiro dia.

(Cisma) Nossa, mano, você vai perder o emprego por causa de um videoclipe?
Você quer que eu ligue lá?...
 (“Léo Loá”) Meu, eu tô seguindo atrás do meu sonho. Meu sonho não é aquele,
meu sonho é esse.
(Hangout de lanç. Minuto 28:02, Criolo, *youtube*)

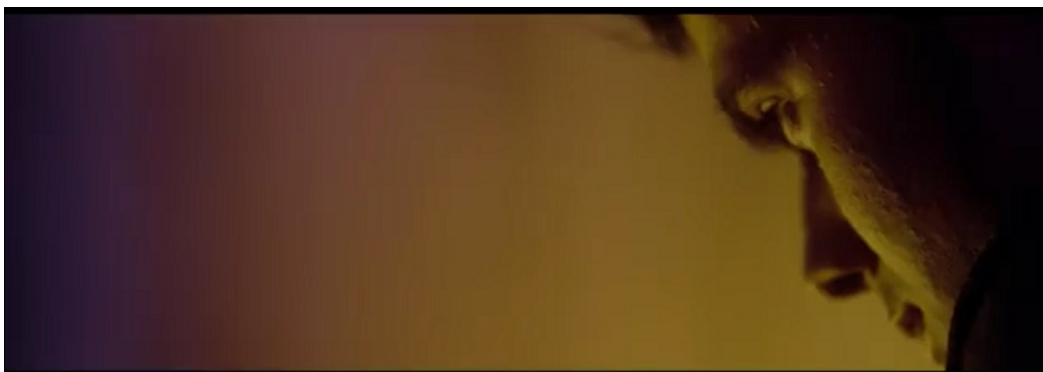


Figura 24: Léo Loá, em *Duas de Cinco*.

V

Criolo comentou sobre como, na versão das canções no curta, elas se transformam em trilha sonora da ação. Não é um clipe no sentido mais óbvio, onde temos imagens que representam literalmente os versos da letra ou onde vemos os músicos tocando. Aqui temos uma narrativa independente, que une em um só ato as duas canções. Canções que poderiam ser escutadas e apreciadas separadamente, o que potencializa a reflexão sobre cada uma das ideias dos versos. O projeto inicial era rodar um clipe para a canção do lado A do *single* porém, devido à natureza colaborativa do projeto, onde as muitas mentes foram expandindo as ideias iniciais, o primeiro corte do curta possuía mais de 10 minutos. Uma vez que não tinha como se esticar a primeira canção durante o restante das cenas, sobrepuseram a faixa do lado B na parte restante do vídeo. Os encaixes surpreenderam a equipe, que acatou a parceria com o acaso e lançou o curta com todo o *single*.

Porém, mesmo que o áudio possua uma narrativa que irá servir à imagem em fluxo, ainda percebo que as ideias de Thiago Soares (Soares, 2006 / 2009) sobre uma possível metodologia para análise de videoclipes nos serão úteis. Mesmo que não tenhamos um clássico videoclipe, ainda assim, o material visual foi concebido a partir das canções, e não o contrário. O autor propõe que comecemos a análise do videoclipe por uma análise prévia da canção. Para Thiago, o vídeo será uma extensão da canção, ou ainda uma performance dela. De qualquer forma, retornar às canções neste momento é um bom começo para perceber como funciona o curta/videoclipe. Ainda que o vídeo e sua estrutura narrativa contrariem as articulações formais das canções, as imagens são agrupadas dentro dos espaços sonoros característicos das partes (atmosferas) das obras que os músicos compuseram.

Podemos sintetizar a forma de Duas de Cinco da seguinte maneira: introdução, com refrão de Califórnia Azul; estrofe A; ponte; refrão de Califórnia Azul; estrofe B; ponte; final com duas exposições do refrão. As estrofes também possuem partes internas: primeira parte com a harmonia suspensa em Fá menor; segunda parte no quarto final da estrofe, quando a harmonia caminha, como na composição de Rodrigo Campos. Da primeira estrofe para a segunda o que muda principalmente são as ambiências criadas pela rabeca de Thomas Rorher⁵⁰, no esvaziamento da textura do nono compasso (onde entra a terceira repetição do ciclo de quatro compassos em Fá menor, antes da breve movimentação harmônica no final da estrofe). Em relação à letra, é mais ou menos assim:

⁵⁰ Foi nesta canção que escutei pela primeira vez o trabalho de Thomas Rorher, um violinista suíço, professor de tradição clássica que trocou o violino pela rabeca, mudou-se para o Brasil, e vem contribuindo muito para a arte da canção nacional (ele é quem toca rabeca no disco da Juçara Marçal). Cito o caso dele pois acho curioso, mais uma vez, que o trabalho do Criolo – novamente friso, um artista do hip-hop – seja uma ponte para nomes tão diversos. O jornalista Marcus Preto, inclusive, na já referida matéria da Cult, chamou o Criolo de ponte, no que esse respondeu negando, dizendo que ele é quem foi atravessar essa “ponte” mas que no trajeto olhou para o rio, resolveu descer, e agora está com frio e inveja dos peixes. Em todo caso, percebo o nome de Thomas Rorher como mais um elemento que corrobora nesse sentido mais geral que tem a obra do Criolo: o encontro com o humano, que supera – mas registra com agudeza – as diferenças de classes sociais através da aposta no amor, e não no ódio (como também é tendência no RAP).

Duas de Cinco

Compro uma pistola do vapor
Visto o jaco califórnia azul
Faço uma mandinga pro terror
E vou...

É o cão, é o cânhamo, é o desamor
É o canhão na boca de quem tanto se humilhou
Inveja é uma desgraça, alastra ódio e rancor
E cocaína é uma igreja gringa de Le Chereau
Pra cada rap escrito uma alma que se salva
O rosto do carvoeiro é o Brasil que mostra a cara
Muito blá se fala e a língua é uma piranha
Aqui é só trabalho, sorte é pras crianças
Que vê o professor em desespero na miséria
Que no meio do caminho da educação havia uma pedra
E havia uma pedra no meio do caminho
Ele não é preto véio, mas no bolso leva um cachimbo
É o Sleazestack do zóio branco, repare o brilho-----
Chewbacca na Penha, maizena com pó de vidro
Comerciais de Tv, glamour pra alcoolismo
E é o kinect do Xbox por duas buchas de cinco

Hahahahahahaha
Hahahahahahaha
Hahahahahahaha
Chega a rir de nervoso
Comédia faz chorar

Compro uma pistola do vapor
Visto o jaco califórnia azul
Faço uma mandinga pro terror
E vou...

E eu fico aqui pregando a paz
E a cada maço de cigarro fumado a morte faz
um jaz entre nós, cá pra nós, e se um de nós
morrer, pra vocês é uma beleza
Desigualdade faz tristeza
Na montanha dos sete abutres alguém enfeita sua mesa

Um governo que quer acabar com o crack, mas não tem moral
pra vetar comercial de cerveja
Alô, Focault, cê quer saber o que é loucura?
É ver Hobsbawm na mão dos boy, Maquiavel nessa leitura
Falar pra um favelado que a vida não é dura
E achar que teu 12 de condomínio não carrega a mesma culpa
É salto alto, Md, absolut, suco de fruta-----
Mas nem todo mundo é feliz nessa fé absoluta
Calma, filha, que esse doce não é sal de fruta
Azedar é a meta, tá bom ou quer mais açúcar?

Partes da Canção

(sem a repetição final do refrão, duas vezes)

Refrão de Califórnia Azul

Primeira estrofe
16 versos razoavelmente regulares
mas sem rimas claras

Movimentação da harmonia

Ponte para o refrão

Refrão de Califórnia Azul

Segunda estrofe
16 versos bastante irregulares

rimas ocasionais

Movimentação da harmonia

As dezesseis linhas que compõem cada estrofe correspondem à forma básica de composição de RAP: cada linha compreende, quase sempre, a um compasso de quatro tempos, preenchidos tradicionalmente, com a fórmula “bumbo, caixa, bumbo-bumbo, caixa” (semínima, semínima, colcheia-colcheia, semínima). No RAP os versos são – normalmente – rimados, mas não metrificados. A ausência de métrica para as sílabas poéticas gera, dentro do obstinado ciclo quaternário, fluxos rítmicos diversos, soando quase como o improvisado de um músico de jazz. Mas, ainda com essa liberdade, a grande maioria dos RAP são regularmente rimados, em forma de dísticos.

Nas estrofes do Duas de Cinco temos Criolo mostrando sua técnica de preencher as 16 linhas de uma estrutura que carrega consigo a tradição de um artesanato poético surgido nas ruas, dentro do movimento hip-hop. Todo estilo carrega em suas convenções, nas estruturas que se mantém iguais nas diversas obras, nos clichês, a carga genética de sua origem; cumprir com as normas de composição é uma forma de anulação do “eu” frente à força da tradição (enquanto esta é útil, pois tradição também é uma coisa dinâmica, que se transforma). E a técnica de escrita do Criolo, seu estilo, dispensa a obrigatoriedade das rimas nos finais dos dísticos. Isso faz com que os versos soem duros⁵¹. Aqui, a rima previsível é um bálsamo negado ao ouvido preguiçoso. São construções sonoras livres, com assonâncias e aliterações, nas quais as rimas compõem mais uma das possíveis relações sonoras entre as palavras.

No entanto, ainda que a técnica do Criolo, nesse sentido de construção textural/musical, seja razoavelmente regular, existem diferenças importantes entre as estrofes. A primeira possui um ritmo regular (ainda que não rigorosamente metrificado), enquanto a segunda estrofe apresenta um ritmo muito mais irregular. Isso, de cara, já nos faz perceber que existe um plano expressivo que vai tencionar mais na segunda parte do que na primeira, uma vez que os versos regulares da primeira estrofe ditam uma cadência mais dada à tematização e a segunda, com seus fluxos que exigem alterações no uso contínuo do diafragma, muito mais passional. Isso quer dizer que, por mais que “o assunto” de algum verso da primeira parte seja “mais forte” que uma passagem da segunda, independente disso, existe um plano sonoro – musical – que adensará a sensação de disjunção, de desencontro, de carência, de falta...

E, assim como a segunda estrofe é mais diversa ritmicamente que a primeira, a estrofe que compõe a canção Cócix-êcia é a mais irregular das que compõem o curta. Inteiramente composta em estúdio⁵², com os músicos da banda, essa canção não possui *sample*. Começa com oito compassos onde o baixo marca o pulso, leves texturas de atabaques dialogam com os

⁵¹ Como é marca de um estilo mais pesado, gangsta, a lá Wu Tang Clan, um pouco como Sandrão RZO.

⁵² Criolo diz isso no *hangout*. Porém, esse “inteiramente” deve ser relativizado um pouco, pois o refrão já possui um registro anterior. Em um programa do Manos e Minas, principal espaço do hip-hop nacional na TV aberta brasileira, postado no canal do *youtube* da TV Cultura no dia 31 de outubro de 2012, vemos Mano Brown, Eli Efi e Criolo em um bar em Nova York. Existem alguns momentos gravados dos MC’s dando uma canja, e podemos escutar o refrão de Cócix-êcia sendo entoado por Criolo.

espalhamentos de um Dó menor sobre o teclado e harmônicos extraídos da rabeça do suíço⁵³. No nono compasso se inicia mais um ciclo de oito, agora com a condução da bateria e a guitarra e a voz de Criolo declamando uma quadra, como pura poesia falada, não RAP, pois não possui responsabilidade de “marcar o ritmo” através das sequências de sílabas batucadas nos versos.

Depois disso, escutamos o refrão duas vezes. Até aqui, a harmonia era basicamente um Dó menor, levemente apoiado no quarto tempo por um Si Bemol. O refrão ganha, em termos de textura, o *riff*⁵⁴ da guitarra de Guilherme Held; se por um lado a harmonia está congelada⁵⁵, as texturas são processos que estão em movimento. Depois da repetição do refrão é que entra a estrofe, também de dezesseis compassos. Agora acontece uma variação na harmonia que, passa dois compassos em Dó menor e depois salta pra Fá com sétima. No quarto compasso da quadratura musical atinge um Fá sustenido com sétima (acorde dissonante em relação ao centro que havia se estabilizado em Dó menor). Quatro vezes estes quatro compassos e temos a base que sustenta os versos da estrofe de RAP da canção. No minuto 1:58 temos uma convenção, uma melodia executada pelo teclado e pelo baixo que dura dois compassos. E volta o refrão, mais duas vezes.

Aos dois minutos e vinte e oito segundos da canção, começa uma parte primordialmente instrumental: um solo de guitarra. Um solo de guitarra que vai levando a obra para seu clímax de tensão (maior intensidade sonora, textura mais tumultuada, mas ainda sobre o *groove* em Dó Menor), até que aos quatro minutos e quatro segundos temos o início de mais um ciclo, depois de trinta e dois compassos de crescendo – o solo de guitarra ocupa o mesmo tanto de compassos que as quatro exposições do refrão e a uma estrofe da primeira parte, ou o mesmo que as duas estrofes do lado A – ocorre um enxugamento na textura, que se abre e podemos escutar a “continuação” do solo nos harmônicos superagudos; são mais oito compassos assim antes de duas exposições finais do refrão e um fim seco com a mensagem: reflita!

Toda essa longa seção de solo é pontuada, de maneira relativamente pausada, pela voz do Criolo declamando, como no início, um texto poético que “vem de outro lugar”; sua voz soa mais distante e a estrutura poética não é a da estrofe de RAP nem a do refrão. Sua voz aparece ainda carregada com uma distorção, um clímax passional que se atinge por meio do grito, do urro, não dos belos desenrolares melódicos do clássico cancionista nacional. Assim como em *Duas de Cinco*, a voz de Criolo solta sua gargalhada de afetos mutantes e ambíguos na sequência de Há’s⁵⁶.

⁵³ Tomas Rorher (nota 37) também toca nessa faixa.

⁵⁴Riff é uma sequência melódica curta que serve de base (e território) sobre o qual as melodias vocais se desenvolveram.

⁵⁵ Esse é o processo mais comum de interação entre músicos de formação instrumental com MC’s: cria-se um fragmento de “*sample*”, um *groove*, cíclico, lembrando a escuta que temos ao escutar os RAP tradicionais, feitos com infinitos ciclos repetitivos dentro de um vinil. Mas é claro, esta monotonia harmônica não é um traço exclusivo da linguagem do RAP.

⁵⁶ Uma coincidência que revela paralelos estéticos, estilísticos, é que o disco que o OGI lançou em 2015 chama-se Rá!, e a canção que ganhou clipe (que inclusive o Criolo participa) chama-se Háháhá. Na obra do OGI este riso vem carregado de graça e leveza. Nas canções do Criolo ele sempre vem denso e sinistro.

Cóccix-ência**(voz falada)**

*Deixa o sangue coalhar
Deixa o orvalho secar
Amanhã é outro dia
Isso pra quem acredita*

(refrão)

*O que não é seriado da Fox
É playboy se acabando no óxi
Artesanato humilde de durepox
E antes de pensar em tirar, (vai tomar no seu cóccix)*

(estrofe RAP)

*Pavão que não tem rabo paga pau pra espanador
Na favela muita dor, nosso rap leva o amor
Suas prata não é nada, seu conceito do bando
É que os paga pau pra ladrão, mas de ladrão só tem os pano
Fica sapato no canto
Atitude de homem vale mais que ouro branco
Isnuque na sinuca é cadeirada na nuca
Nego velho só observa, já os novinho: "Hadouken"
Mas calma, filha, trabalhe a ansiedade
O respeito prevalece, independente da idade
Dos beat, das biatch, do traje, do pisante
Respeite o Judas aé, pra ele achar que é mais homem
Sem humildade, mãe, não dá esquema
É fei' colar no palco e não respeitar a vivência
Pra quem curte o preconceito e só vive de aparência
Não vá raspar, Não mexe, ini-sequência*

*O que não é seriado da Fox
É playboy se acabando no óxi
Artesanato humilde de durepox
E antes de pensar em tirar, vai tomar no seu cóccix*

*E a cada mil metros alguém morre de frio
E a cada cem metros alguém corre perigo
E a cada dez metros alguém come do lixo
E a cada segundo uma revolta por tudo isso
HAHAHAAAAAAAAAAAAA*

*O zumbi que ri
Tá na tua sala te esperando pra janta
E você é a janta
HAHAhaa*

*Dormiu com medo
e acordou
com o destino*

*O que não é seriado da Fox
É playboy se acabando no óxi
Artesanato humilde de durepox
E antes de pensar em tirar, reflita!*

Se em Duas de Cinco temos a imagem síntese de um eletroeletrônico sendo trocado por dez reais em drogas, no lado B do vinil temos uma palavra valise feita sobre um trocadilho que completa a última rima do refrão: vá tomar no teu cóccix. Rima rara, esdrúxula, no estilo que consagrou Grajaúex, cóccix entra como um eufemismo para cu. Cóccix-ência é a fusão entre esse cu disfarçado e a palavra ciência. O que denota tanto um modo sutil de trabalho do espírito, como o rapaz da imagem de Banksy que atira flores ao invés de bombas, o cantor manda tomar consciência, e não no cu, como no refrão popular. Consciência, e principalmente autoconsciência, é um dos elementos estruturantes do hip-hop. É interessante também o fator de uma consciência corporal que vem implícita nesse neologismo que dá título à canção, uma vez que o cóccix é a extremidade inferior de nossa coluna vertebral, o ponto onde os hindus localizam a existência do primeiro *chakra*, o *Muladhara*, lugar de base, de fundamento, que nos conecta com a terra. Ainda nesse sentido, a fusão se dá entre cóccix, esta parte mais baixa de nossa estrutura, e ciência, comumente localizada na parte superior de nosso corpo, em nossa cabeça⁵⁷. O título dessa faixa já traz dentro de si uma ressignificação da palavra consciência, que como eu disse, possui um peso especial dentro do hip-hop. E, diferente do que acontece com Duas de Cinco, a faixa do lado A, que destina-se a um público heterogêneo – no que tange a diversidade de classes sociais que o formam – em Cóccix-ência temos um texto voltado mais para dentro, trazendo ensinamentos de um mestre do movimento para o próprio movimento. Esta faixa, apesar de ser musicalmente mais distante da atmosfera das batidas do DJ, o que caracteriza enormemente a sonoridade do RAP, é muito mais voltada para o público de dentro do hip-hop. É claro que isso não implica dizer que ela não possa significar coisas profundas para indivíduos com outras histórias de vida, mas a espécie de orelhada que Criolo dá é, ao menos em um primeiro momento, digna de um MC de respeito e melhor compreendida por quem vivencia de perto o corre do RAP. Mas ainda existe uma palavra que, além de unir os dois textos, parece carregar consigo o debate de uma problemática que se instaura nesse ambiente de consumo, *glamour* e violência, mas que não aparece em nenhuma destas duas obras: ostentação. Esta, uma palavra profundamente problematizada pelos Racionais já no ano de 2002, tornou-se novo alvo de debate depois do sucesso do funk ostentação e dos rolezinhos de 2013. Diferente da crítica rasa, feita de um local em que não se consegue nem ao menos perceber que da técnica violonística ao chapéu de sambista existe uma forma dominante e legitimada de ostentação, como a que ocorre no caso de Edu Krieger em Resposta ao Funk Ostentação, a crítica do Criolo é mais próxima, enquanto argumento, da formulada por Dexter em Não Vejo Nada. Parecer ser quem não se é, se confundir sobre o que se é, se esquecer do que querer quando se é só imagem, aparência. Em Cóccix-ência, a sabedoria do velho diz como se equilibrar, tem mandinga, sabe como pisa, e se expressa com maestria no refrão e na estrofe de RAP. Já as partes de poesia falada entram na sombra da consciência, onde a revolta revolve a memória, cava e escava, e volta com o ódio e o rancor

⁵⁷ Gosto de pensar na imagem de Khishnamacharia, um intelectual indiano, mestre de hatha yoga, vestido de tanga. Gosto da imagem do intelecto por todo o corpo, e não só na cabeça. Mas é inegável a força de uma outra imagem, mais próxima à palavra ciência e ao imaginário popular: Stephen Hawking.

estampados na cara. Face que se vê até mesmo de olhos fechados, só de se escutar a voz, o corpo na voz. Nesta seção, é interessante notar, “só é possível” com esse arranjo, com o solo saturado da guitarra de Held. Na versão que Criolo fez com Mulatu Astatk, por exemplo, não aparecem os versos de poesia falada.

Duas de Cinco, a canção do lado A, apesar de densa, não chega no clímax de tensão que Cócix-êcia explora. Isso aponta para o fato de que o curta, e mesmo a escuta do single, reservam o ponto alto de concentração de energia, poder de despertar paixões (passionalização⁵⁸), para o meio do último quarto (em termos de proporção, não de geografia doméstica)⁵⁹. Depois dos urros finais, onde o HAHAAaaaaa sugere uma expressão de crueldade terrível, a textura musical se enxuga, suspende o *groove* em Dó menor por mais oito compassos, e antes de retornar ao amigável refrão sobre “o que não é seriado da FOX”, surge um haicai⁶⁰ que sintetiza uma espécie de intenção explicitando o por que “azedar é a meta”. É comum se elogiar a coragem das pessoas, e dentro do ambiente do hip-hop, marcado por um contexto agressivo, onde o poder físico e o nível de testosterona elevado contribuem para uma boa reputação moral, ter coragem é não ser covarde. O haicai que emerge depois do urro vem alertar justamente o contrário. Dormiu com medo. E acordou. A relação entre sonho e realidade, inconsciência e consciência, despertado pelo medo, não visto aqui como covardia e sim como crédito à intuição⁶¹. Acordou com o destino. O destino nas mãos? O destino a se fazer? Não estamos em um jogo de azar, é um jogo de estratégia, onde as peças já estão postas.

Ainda é interessante percebermos como o “HÁ” da primeira canção começa com uma máscara de zombaria, como se fosse uma voz que estivesse, mais uma vez, humilhando o personagem refém das mazelas da letra (nós? o guri negro do sinal?). “É o canhão na boca de quem tanto se humilhou”. Na segunda faixa o “HÁ” é um urro maldoso, que azeda qualquer *good vibe*, e que vem pra ensinar humildade na relação com os limites. “Sem humildade, mãe, não dá esquema”. A diferença entre as duas palavras é muito importante de se adquirir consciência. Humilhação e humildade, apesar de etimologicamente próximas, nos reportando ao grego antigo “húmus” (que significa terra, mas que também dá origem aos vocábulos homem e humanidade), possuem significados muito diferentes – ainda que coloquem os sujeitos em uma posição parecida de simplicidade e proximidade à terra (Humilis, aquele que fica no chão), que é bem o contrário de ostentação. A humildade é uma disposição interna enquanto humilhação é uma força opressiva, e aqui reside toda a diferença. Que não é nada sutil.

⁵⁸ Conforme a Semiótica da Canção.

⁵⁹ Mais precisamente, o clímax acontece aos 8 minutos e 10 segundos em um vídeo com duração de 9 minutos e 2 segundos (não contando o tempo dos créditos).

⁶⁰ Forma poética japonesa, composição em 3 versos, tradicionalmente metrificados. No Brasil é comum a prática de haicais com metro livre.

⁶¹ Podemos perceber esse elogio à intuição também nos versos de Freguês da Meia Noite, “e meu cão que não late em vão”.

O curta possui uma articulação clara, podendo ser dividido em dois videoclipes individuais⁶², para rodar na TV, em programas destinados à clipes de músicas, e podendo ser acessado como vídeos autônomos no *youtube*. O clipe de Duas de Cinco possui uma fotografia mais escura, colorida com tonalidades de neon verde e roxo, enquanto o de Coccix-ência é composto por imagens mais claras, e com cores um pouco mais naturais, mesmo quando em cenas noturnas. Nos quadros abaixo podemos perceber esta diferença de maneira nítida. Observando estes inícios podemos pensar que as obras se referem, cada uma respectivamente, ao cotidiano de um personagem que acorda em seu barraco (pois começamos a ver o indivíduo pelo seu lado mais íntimo, enquanto acorda) e a um conflito social eminente (uma empregada negra caminhando atrás do patrão branco que passeia com seu cão é uma cena que já sugere uma treta à vista).



Figura 25: Cenas de abertura das duas canções que compõem o curta.

Já percebemos como a canção Duas de Cinco, lida com conceitos que podem nos remeter à modernidade (o kinect do Xbox do argumento central é um claro índice disso). A proposta do clipe, inicialmente concebido só para esta primeira faixa, era realizar imagetivamente uma realidade futurista. A primeira cena possui um plano médio com movimento de câmera (verificável entre os quadros do topo da figura 25) em um enquadramento de “câmera alta total”, enquanto a cena de abertura da segunda obra tem um plano geral sem movimento de câmera no qual os personagens entram no quadro pela lateral da tela (parte inferior da figura 25). As linhas do primeiro plano de Duas de Cinco parecem nos remeter à ambiência do cubo que gira no *lyric vídeo*, enquanto a

⁶² Apesar de abrir para este tipo de interação, uma vez que o curta articula claramente as duas obras, separando-as com títulos que entram com trabalhos gráficos chamativos no centro da imagem (diferente do que acontece na maioria dos clipes, que colocam legendas discretas na lateral inferior do quadro), considero que a obra perde muito se apreciada separadamente; só pela metade.

composição do primeiro plano de Cócix-ência parece desenhar uma onda na tela. Tanto em uma como na outra temos os eixos da imagem deslocados: na primeira, o giro da câmera alta total; na segunda, a ladeira que os personagens (cachorro, patrão e empregada) descem, na qual se alinham, é perpendicular ao eixo da câmera⁶³, que se alinha com a rua de cima. As letras que apresentam o título e o compositor da obra, e depois local e data onde ocorre a história, são definidas e animadas conforme os movimentos da câmera e essa relação com a modernidade tecnológica que eu havia mencionado no início, assim: o primeiro clipe aparece com letras que giram e se movimentam em três dimensões; o segundo é nomeado de maneira mais discreta, com tipos bidimensionais. O fato é que a escuta chega à Cócix-ência com o *glamour* do consumo já desconstruído por Duas de Cinco, quer como primeira faixa do disco⁶⁴ ou como início do curta. Em Cócix-ência a lição é humildade, logo, tipos que denotam mais simplicidade e menos recursos tecnológicos, são mais apropriados que letras que giram em três dimensões.

Os 27 segundos iniciais apresentam o personagem principal, interpretado por Daniel Dantas, acordando com o chamado de um *drone* em sua janela (figura 26). A primeira coisa que esse personagem faz é apertar um objeto (ainda figura 26) que no início não sabemos o que é, mas que dispara o refrão de Califórnia Azul⁶⁵. Este personagem está vestindo roupas bem simples: uma camiseta branca, velha, já rasgada; um calção verde fininho, tipo futebol de várzea; um blusão azul (uma atualização do “jaco califórnia azul”); e, depois que abre a janela, o vemos já vestido com seu boné. O crime – como veremos – lhe rouba da cama, lhe rouba dos sonhos. Ao sair de seu quarto (enquanto escutamos Rodrigo Campos cantar “e vou...”), vemos que ele se abriga em uma espécie de cortiço. O verso inicial do Criolo, “é o cão é o cânhamo, é o desamor”, embala a cena em do interior do cômodo vizinho, também precário, porém menos, pois os japoneses que parecem morar ali estão assistindo à um jogo de futebol⁶⁶ em uma TV do futuro (com a tela trincada). O verso seguinte, “é o canhão na boca de quem tanto se humilhou”, aprofunda a cena e temos um *close* de uma boca cheia de miojo (figura 27). A palavra “boca” serve de conexão básica entre canção e cena, porém a canção se refere à um canhão na boca, que pode ser interpretado como uma imagem de alguém refém, tanto de um vício (tabagismo de um modo geral) como de uma arma de fogo qualquer. A imagem que aparece traz um macarrão na boca, que pode não ser interpretado como algo necessariamente ruim (afinal, as pessoas estão se alimentando). Porém, por conta da tensão que o texto propõe, podemos, pensando além, perceber que inclusive a alimentação *fest food* como um todo é uma forma de arma apontada para nossa própria boca.

⁶³ A câmera, provavelmente, foi posta no chão, torta, com o lado esquerdo levantado e inclinada para o alto, abrindo um plano amplo que enquadra do asfalto até o os predinhos da rua de cima.

⁶⁴ É comum que o lado A seja o mais “vendável” do disco, tanto que a expressão “lado B” é gíria para “as pouco ouvidas”. Cócix-ência é, sem sombra de dúvida, uma canção menos comercial do que Duas de Cinco, principalmente por lidar com formas musicais menos comuns (solo extenso e atmosfera ruidosa).

⁶⁵ Até aqui a sonoplastia era composta por ruídos eletrônicos (como se os sons do *drone* tivessem acordado o rapaz).

⁶⁶ O curta foi lançado no período tumultuado que antecedeu a Copa do Mundo no Brasil.

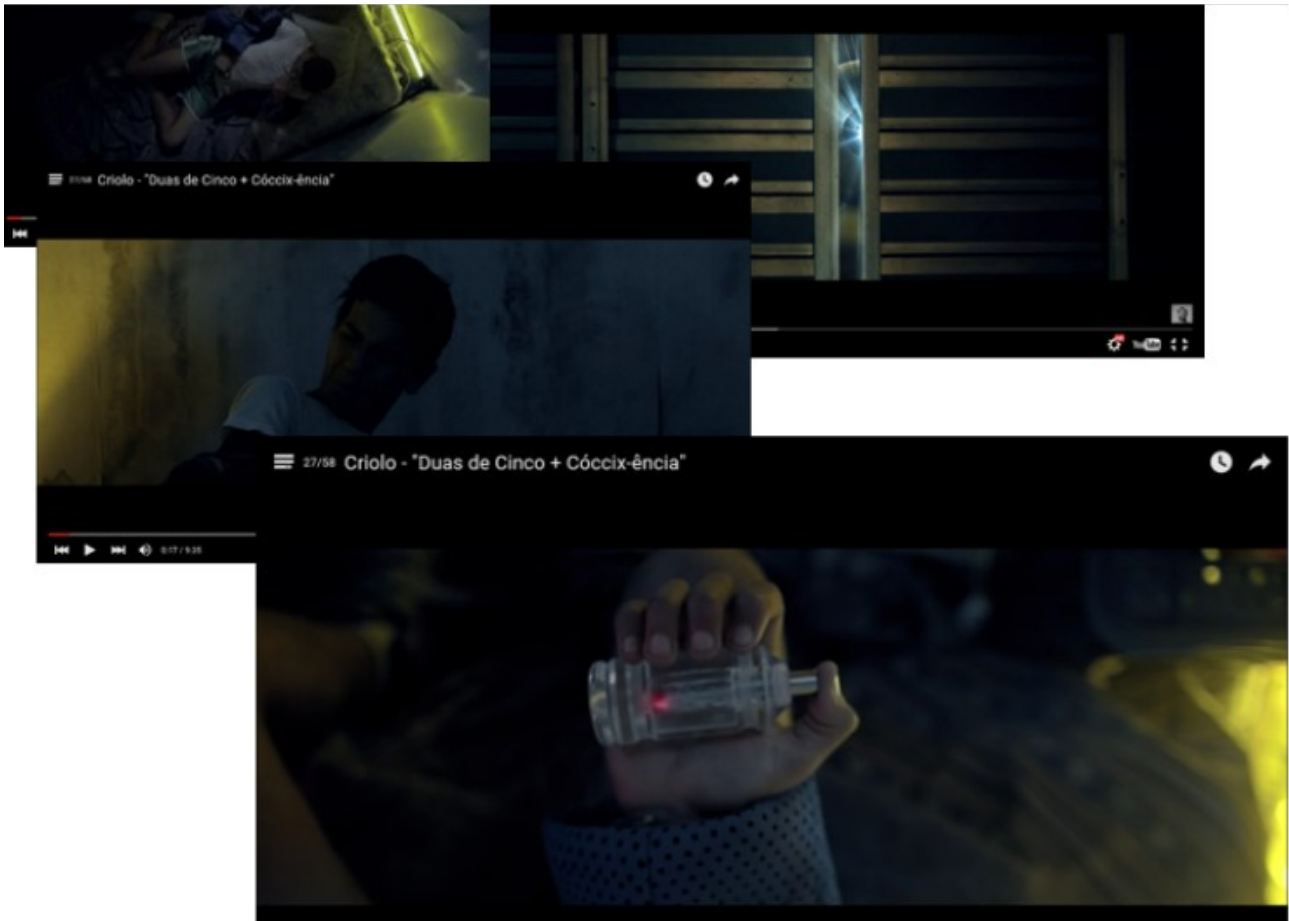


Figura 26: quatro planos que antecedem o início do áudio do Criolo.



Figura 27: “o canhão na boca de quem tanto se humilhou”.

No verso que diz “inveja é uma desgraça, alastra ódio e rancor”, temos um *close* no olhar do personagem principal. Ainda que todos ali estejam em condições de pobreza, o garoto que o curta acompanha é um dos mais humilhados. Seu casaco azul demonstra a necessidade de proteção contra o frio, enquanto seu fino calção revela que o personagem não tem condições nem de proteger as próprias pernas das baixas temperaturas. A tecnologia que o cerca, mesmo que precária (basta compararmos com o mundo da Microsoft de 2020), já é algo que lhe oprime enquanto desejo imposto. Podemos ver, no olhar desse personagem que sai de casa (para fazer sua jornada anti-heroica), a materialização dos versos do Criolo: inveja, ódio e rancor.



Figura 28: sequência do personagem central abandonando o lugar onde mora.

É interessante percebermos essa geografia geral do curta. Como um sonho, do qual o personagem despertou, ou no qual acabou de adentrar e sai desse seu território de origem sob a influência de alguns signos gerais: precariedade, violência (cadê o tal do homem cordial por aqui?), e opressão tecnológica. Quando sai deste espaço, caracterizado de maneira degradante, temos um plano (novamente uma câmera alta total) que desce a escada adentrando a escuridão (figura 29).



Figura 29: saindo do apartamento onde mora; a câmera mergulha na escuridão.

Depois desse mergulho no breu, vemos o personagem ressurgir saindo do edifício, encontrando um “amigo” que lhe espera do lado de fora. A canção alcançou o refrão central, e novamente temos o personagem saindo de seu interior no contato com o companheiro; no primeiro refrão ele acordou com o chamado do *drone* e, da janela, se comunicou com este parceiro. A coincidência temática faz com que passemos a associar a imagem deste segundo rapaz (interpretado por Léo Loá), e o *drone* que o acompanha, com o sentido do verso que lhe servem de leitmotiv: “compro uma pistola do vapor”. Ou, dizendo de maneira mais direta, o amigo que o espera é a representação do “vapor” (o menor de idade que serve de intermédio no tráfico de drogas). Na figura 30 podemos observar dois *frames* de um plano que sai do primeiro garoto, com olhar de ódio, e caminha para o segundo, com olhar de malandragem. No fundo, acompanhando tudo, o *drone*, como uma espécie de olho que tudo vê. É importante notar ainda os alargadores nas orelhas esquerdas dos dois rapazes – muito bem captados pelo movimento da câmera, que parece utilizá-los como centro da imagem –, como uma espécie de identificação de clã, de bando, de *crew*, de gangue... Isso, à meu ver, vai comprovando a natureza colaborativa na construção do significado geral da obra.

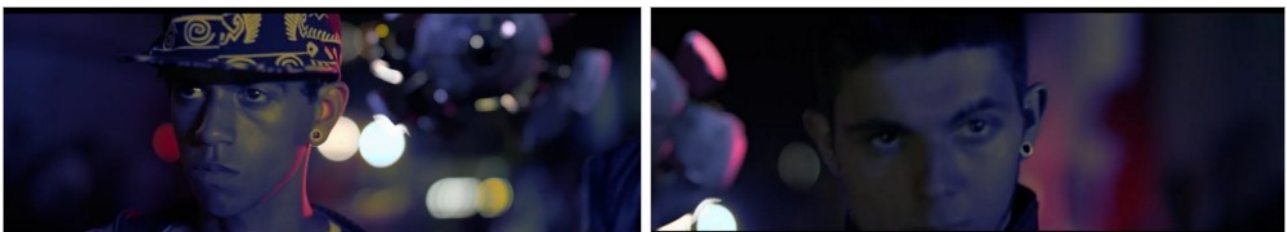


Figura 30: Plano em movimento, enquanto os personagens caminham.

Retornamos à sonoridade do RAP, e logo no começo da segunda estrofe temos Criolo entoando o verso “e eu fico aqui pregando a paz”. É curioso que este seja o único verso, das duas canções, em que o narrador fala de si. Só aqui existe a palavra “eu”. E em nenhum outro momento temos qualquer outra referência sobre o que quem canta está fazendo (desconsiderando o refrão com a voz do Rodrigo Campos). Mas, neste instante temos isso revelado. Aqui Criolo aparece. Seu lado messiânico, por mais que não seja assumido (como o é no caso do Síntese⁶⁷, por exemplo), revela-se no verbo “pregando”. E esse é o fundamento do hip-hop: onde só a violência aparece como possibilidade, levar arte e ver ressurgir o amor – a paz – entre as pessoas. Mas essa construção sobre si mesmo não possui *glamour* algum; não é uma ostentação de iluminação. Isso, inclusive, seria muito compreensível, pois dentro do RAP, e de praticamente todas as culturas de oralidades, principalmente as que envolvem disputas (e quase sempre temos alguma forma de disputa acontecendo) como o *free style* ou o repente, é muito comum o discurso de auto-promoção. A ostentação serve, em muitos casos, como sinalizador de um caminho de sucesso possível. Peguemos, por exemplo, o disco do Black Alien, já mencionado, que tem um tom de responsabilidade ética com o microfone e uma forte inclinação espiritual⁶⁸ e que, no entanto, é inteiramente sobre o ponto de vista do “eu MC” (“os planos de Jah para mim/ são maiores que os meus próprios planos pra mim” *in*. Terra). Criolo, quando usa a primeira pessoa, normalmente é com ironia, se utilizando máscaras e revelando suas imperfeições. Aqui é o mesmo caso, pois o verso seguinte já serve de desconstrução dessa vocação sacerdotal: “e a cada maço de cigarro fumado a morte faz um jaz entre nós”.

Um bom MC de RAP – como percebo e compreendo o que acontece – também tem que ter a moral de “roubar brisa”. Revelar o que há de errado em um padrão de comportamento. Não é só o cara “pago para animar a festa”, é o que vai dizer umas “verdades na cara”. O que significa “RAP é compromisso”, oras? Compromisso com o quê e com quem? No fundo, um MC do hip-hop é alguém que desenvolveu uma consciência sobre si mesmo e sobre como funciona o mundo, e se sente capaz de compartilhar essa forma de sabedoria com as pessoas que chegam a sua volta. Em profundidade, toda obra de arte é um objeto de educação dos sentidos. Assim, neste mesmo fundo das coisas, todo artista é um educador. No hip-hop essa percepção é muito mais viva que em outros contextos, ela emerge, nem precisamos mergulhar muito fundo pra perceber que o MC é alguém que sente uma certa responsabilidade por um bando (que está carente de muitas formas), e de maneira muito realística percebe que sua voz ajuda as pessoas que alcança.

⁶⁷ Neto (Síntese) é um jovem MC, muito talentoso, com *flow* e temáticas bem singulares. Seu estilo me parece uma exploração mais radical de algo que Criolo explorou em seu primeiro disco, o Ainda Há Tempo: canto/fala angustiada, cheia de respiros. O Neto foi um dos convidados que participaram do último disco do Criolo, Convoque Seu Buda. Neste gravou Plano de Vôo, canção marcada justamente por esse clima messiânico ao qual me referi e que antecede Duas de Cinco do álbum de 2015.

⁶⁸ Lembrando que a fé é um valor comum dentro do hip-hop.



Figura 31: Criolo interpretando um educador do futuro em Duas de Cinco.

A biografia pessoal do rapper do Grajaú é recheada de aproximações afetivas com a área da educação, a começar pela mãe, Dona Vilani, que é professora em seu bairro. Nada mais natural do que imaginarmos a figura do MC como uma espécie de educador, trabalhando em prol da comunidade do Grajaú, orientando os jovens que ali vivem. E é isso que vemos no tal do único verso em que Criolo usa a palavra “eu” e revela em que consiste o seu ofício: ficar pregando a paz enquanto as pessoas morrem.

É contra essa sentença que Criolo trava sua guerra. É contra essa sentença que trabalham todos neste curta. Esse é o perigo avistado pelo personagem de Criolo na Figura 31: ele pressente o movimento de fuga dos jovens (os dois rapazes chamam uma amiga, que por sua vez tenta levar uma outra colega de sala). A personagem interpretada por Morgana Naughty, junta-se aos dois garotos e foge da aula, mas o atento professor consegue “salvar” uma das meninas (Figura 32). O compositor disse no *hangout* sobre o peso que era a interpretação daquele texto pelos jovens, porque eles não estavam interpretando “Hogwarts” e sim o “mundo real”. Ainda mais que os jovens atores, Criolo também está interpretando a si mesmo. Suas duas aparições no curta, apesar de ficcional e futurista, são retratos muito mais realistas e íntimos do que podem parecer em um primeiro momento.

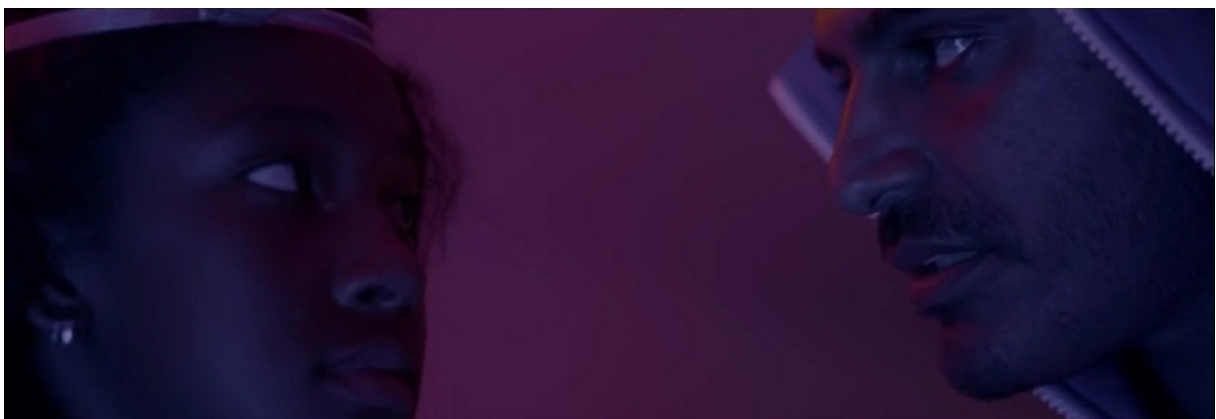


Figura 32: Criolo impede estudante de sair da sala e de se juntar ao grupo de delinquentes.

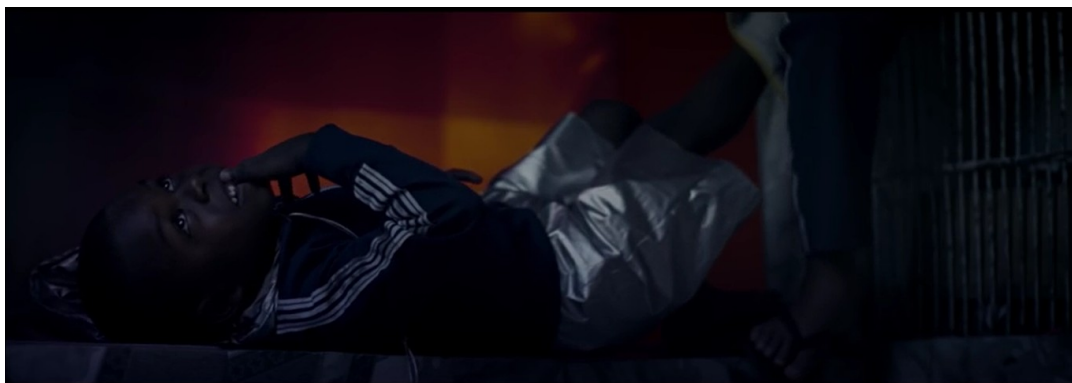


Figura 33: imagem que corresponde ao verso “alô, Foucault, cê qué sabe o que é loucura?”.

O grupo de três amigos saem do ambiente escolar. Estamos na segunda estrofe da canção, novamente naquele longo Fá menor. Mas dessa vez acontece algo que modifica a textura sonora. Um esvaziamento de sons, e agora escutamos com clareza o timbre da rabeca de Thomas⁶⁹. Esse deslocamento faz com que, em meio ao fluxo de informações dos versos, escutemos com uma atenção especial o chamado, “alô, Foucault, cê qué sabe o que é loucura?”. Mas não é só o verso de Criolo que ganha um peso especial; a imagem desse momento (Figura 33) também parece se destacar, justamente pelo esvaziamento sonoro e pelos harmônicos desse instrumento rústico⁷⁰. Isso se acentua pois a ideia de loucura parece se adequar bem aos movimentos que a menina faz, ao rir deitada no chão, olhando para cima. Gestos que poderiam não carregar nenhuma carga afetiva especial se ressignificam mediante o som da canção (palavra e instrumentos) que escutamos.

A sequência que vemos a seguir traz os três jovens indo para uma espécie de *lan-house*, onde o funcionário imprime um revólver em uma impressora 3D. Os versos de Criolo, enquanto eles caminham por becos, antes de chegar à *lan-house*, parecem defender os personagens do jugo hipócrita de uma classe que deseja o extermínio de outra e não reconhece seus próprios equívocos neste processo complexo de dividir o mundo. O refrão de Rodrigo Campos assinala, quase que literalmente, a imagem (figura 34) da arma (pistola) e do “amigo” (vapor).

⁶⁹ O músico suíço vem desenvolvendo uma forma de expressão muito mais voltada para a experimentação textural do que para o uso melódico clássico.

⁷⁰ Gostaria de chamar a atenção para este dado, pois existem significados que se apegam na própria história do instrumento. O que é uma guitarra? O que é um baixo elétrico? O que é uma MPC? O que é um trio de atabaques? E uma bateria? O que é uma rabeca? Cada instrumento traz consigo, e na maneira peculiar que envolveu a história de vida do músico que o toca, toda uma história que pode ser escutada nas marcas de seu som. No seu timbre. A rabeca, por exemplo, é um instrumento feito por gente pobre, sem grandes instruções formais dentro da cultura letrada, mas que é uma imitação de um violino. Existe pelo país inteiro, e em cada lugar, devido à tradição técnica que se forma naquela região, sofre alterações de afinação, quantidade de cordas, tamanho e som. Mas a música da rabeca não será só uma “imitação” da música europeia, ao contrário, é um instrumento mutante, (como a viola caipira) adequável às necessidades expressivas de cada manifestação cultural (sempre festiva e popular).

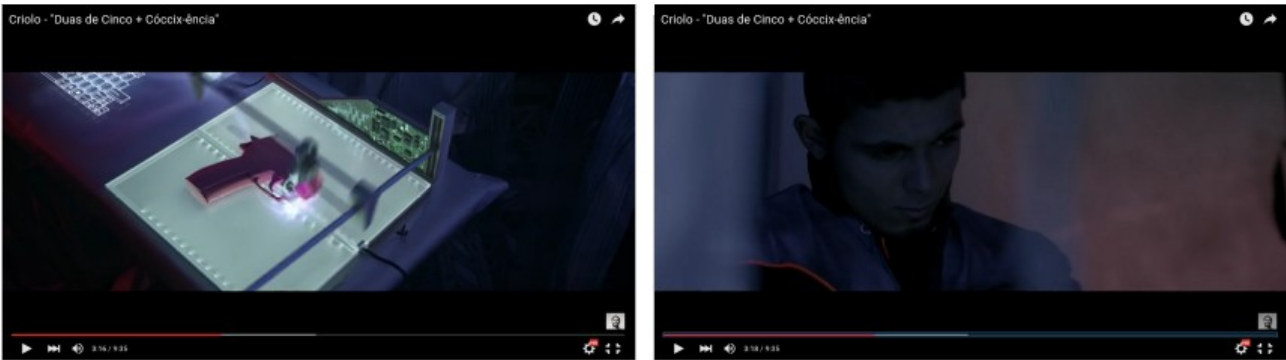


Figura 34: volta final do refrão, primeira exposição. “compro uma pistola do vapor”

Na sequência que se segue, os três jovens se divertem com os novos “brinquedos”⁷¹. Neste ponto acontece um paralelo entre a canção de Rodrigo Campos e o roteiro do Cisma. Mas não a parte sampleada, do refrão, e sim as estrofes de Califórnia Azul, em que temos um triângulo amoroso entre jovens cercados pelo crime. É estruturalmente o mesmo caso: uma menina, mina do traficante, dá moral pra um moleque com os nervos à flor da pele. A canção de Rodrigo não conta as coisas com detalhes, apenas sugere. Daí surge o refrão: a voz do jovem à beira do crime, pronto pra se lançar. Em Califórnia Azul o compositor suspende o “e vou...”. Quando volta à estrofe, não sabemos o que foi feito, se foi feito nem se será feito. Sabemos que o personagem chegou até a arma, mas a canção de origem não define enredo algum, está tudo em aberto. O texto do Criolo também não constrói enredo algum, não é narrativo, é a voz do MC que pensa e toma consciência das relações entre os eventos. Tampouco, o *lyric vídeo* traçou qualquer narrativa paralela apresentando personagens em situações concretas. Este plano do significado da obra é uma construção deste curta. E para isso o ponto de partida do enredo não é o texto do Criolo, e sim o de Rodrigo Campos. A moça apontando as armas para os dois rapazes, e depois a cena inversa (na segunda exposição do refrão final) dos dois rapazes apontando as armas para ela (Figura 35) pode ser lida como uma metáfora da triangulação amorosa que está ocorrendo.

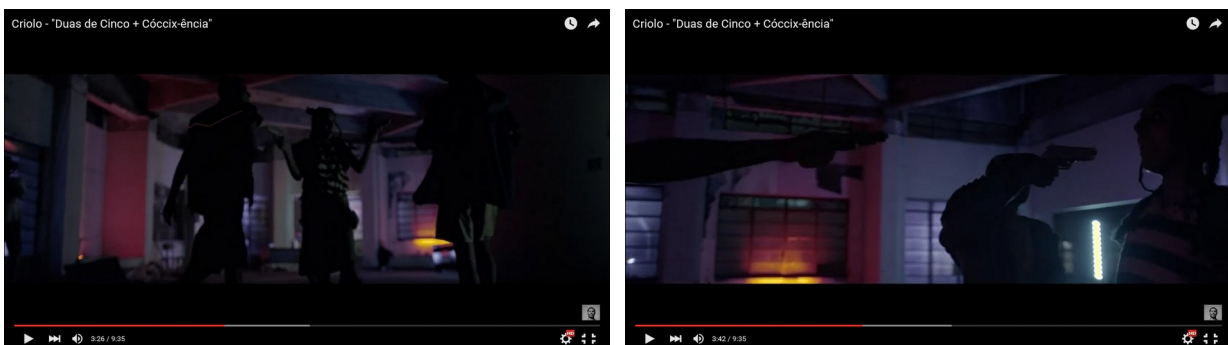


Figura 35: sequência final de Duas de Cinco: jovens brincam com armas de fogo.

⁷¹ Fim de Semana no parque já nos conta desses brinquedos.



Figura 36: final da última sequência de Duas de Cinco.

Em um ângulo que lembra o início, onde o personagem dispara a canção (Figura 26), apertando um aparelho que não sabemos ao certo o que é, agora temos a mesma mão direita segurando uma arma (topo da Figura 36). O casaco azul de bolinhas pretas também se repete. São pontos de vista do personagem, como se a voz narrativa estivesse com ele. E novamente ele aperta, não mais aquele objeto que apita uma luz vermelha, mas uma arma de fogo, e atira (Figura 36). Para a surpresa dos outros dois jovens companheiros.

A canção Duas de Cinco tem seu fim com esse tiro⁷².

Isso como ficou no final, porque no princípio o planejamento era que isso (ou quase isso) ocorresse até o meio da canção. Haverá outra continuação, que veio a se adequar perfeitamente, como veremos a canção Cócix-ência. Muitas das imagens que o diretor havia pensado para o clipe de Duas de Cinco possuem muito mais correspondência com Cócix-ência do que com a faixa do lado A. Certo. Interessante, mas isso não importa tanto, uma vez que nosso objeto de estudo é o que foi feito, não o que não foi feito...

E a primeira coisa que acontece é uma troca de coloração na tela. Nos damos conta dos filtros de cores que estavam sobre toda a canção anterior, escurecendo-a. O gesto de troca de cor é acompanhado por um chiado que cresce e dá início à nova música.

⁷² O som do disparo invade o plano sonoro da canção. O gesto final do áudio (uma nota grave, do teclado de Daniel Ganjaman, que sofre alterações de timbre) é comprimido por uma onda grave, que acompanha o final da sequência.



Figura 37: plano inicial de Cócix-ência: jovens correm. Mudança de cor sincronizada com um evento sonoro de entrada (um chiado que expande seu volume e seca, de repente).

Para além de uma simples mudança de cor, este é o primeiro corte na narrativa linear do curta. As canções, como era de se esperar, servem para articular a narrativa visual. Todo o clipe de *Duas de Cinco* é noturno. É como se a cor que muda no pequeno plano com a câmera em movimento da Figura 37 representasse esse amanhecer “no corre”. Não sabemos por onde andaram os jovens, mas já é manhã, e eles correm.

Ainda antes que apareçam os créditos desse novo clipe, temos mais um corte, e a imagem que vemos durante a introdução do *groove* de baixo de Marcelo Cabral é a do xixi do cachorro do *playboy*. Terceiro plano, ainda seguindo a ação evacuatória do cão, temos “o playboy” telefonando. Essas cenas iniciais da segunda parte novamente exploram, como todo o curta, a relação entre a tecnologia e os indivíduos. Do núcleo “fezes do cachorro x desenvolvimento tecnológico” explode toda a ação dessa segunda canção. Os dois planos fechados que antecedem o plano aberto que marca o nome da canção, figura 38, parecem compor uma metáfora do conflito. A direção oposta das câmeras, que chocam seus pontos de vistas. A oposição entre excremento animal (que o “almofadinha” se recusa a pôr a mão) e o souvenir da tecnologia de telecomunicação (que não lhe abandona a mão).

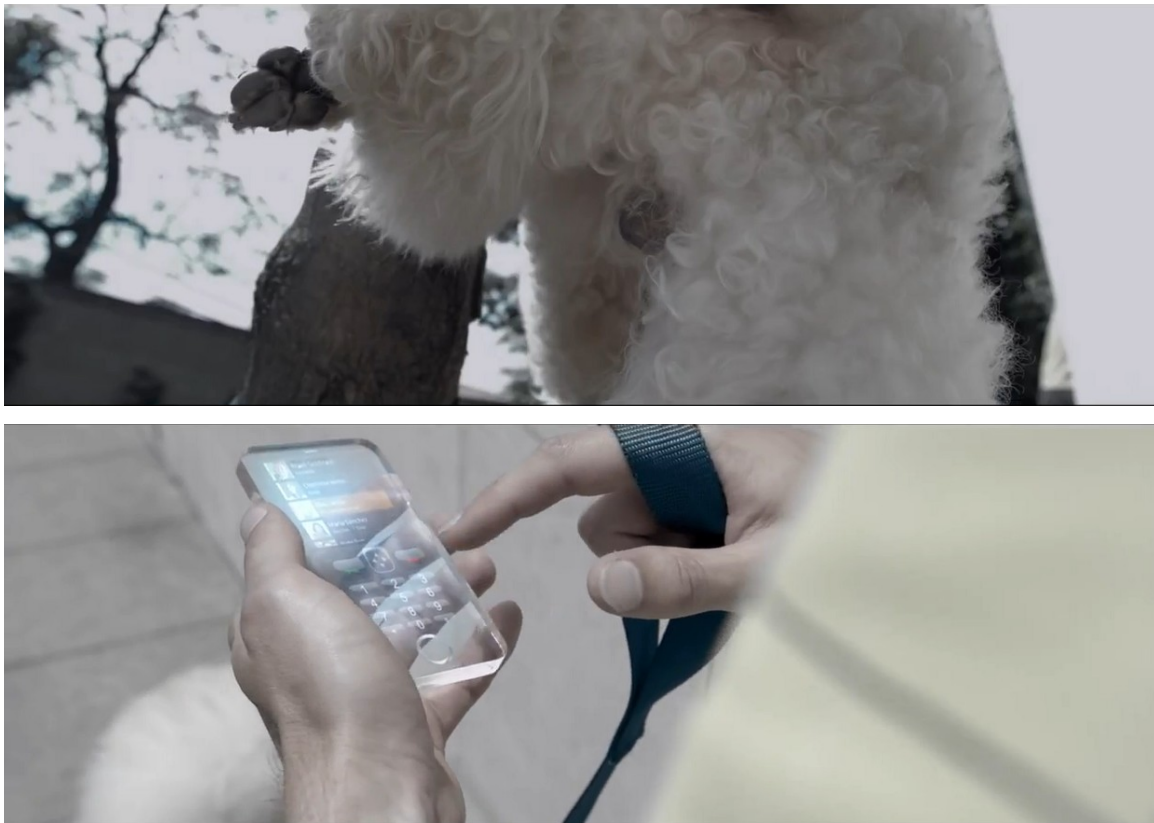


Figura 38: planos de introdução, antes do título do clipe.

Se em *Duas de Cinco* os jovens se prepararam para o mal, em *Cóccix-ência* vemos as “vias de fato” que eles chegaram. Os versos iniciais, com a voz de Criolo declamando seus versos “deixa o sangue coalhar/ deixa o orvalho secar/ amanhã é um outro dia/ isso pra quem acredita”, servem de

base para as imagens de violência, onde os três jovens roubam a bolsa do *playboy*, dão-lhe uma surra, e obrigam a empregada a fazê-lo comer a bosta de seu cachorro. Quando entra o refrão “o que não é seriado da *fox/ é playboy se acabando no oxi/ artesanato humilde de durepox/ e antes de pensar em tirar vai tomar no seu cóccix”, as imagens trazem uma segunda ação criminosa. Agora a figura do *playboy* quadriculado, alinhado no extremo da expressão, é substituído por duas jovens que passeiam displicentes com o mundo em um carro que é guiado por sistema inteligente. As jovens também são caracterizadas com linhas retas, quer no *design* do automóvel, quer na roupa ou nos acessórios.*



Figura 39: sequência de crimes diurnos.

Temos novamente o plano da correria que apareceu na transição das canções. Mas agora sabemos que os jovens correm porque acabaram de cometer crimes. Este é o momento em que escutamos a estrofe de RAP de Cócix-ência. Pavão que não tem rabo paga pau pra espanador. A meu ver é aqui, neste verso, que temos a crítica mais precisa à ostentação. É a carência profunda do bicho sem rabo que cega seu senso de realidade! Um pavão, ser que na natureza é um garbo só, ter inveja de um espanador, um utensílio doméstico feito para retirar a poeira dos móveis, é uma completa falta de conhecimento, de autoconhecimento, por parte do bicho. Uma imagem poética que resume bem a necessidade de autoafirmação através do consumo. Essa é a voz do quinto elemento do hip-hop – a consciência – arrotando verdades enquanto a trama do curta se desenrola. É como a sabedoria do coro grego que comenta a ação dramática dos personagens. E, como a voz de um louco em sua lisérgica lucidez, tomado de imagens e palavras que, para o fluxo cotidiano da praça, são praticamente incompreensíveis, Criolo continua dichavando o mesmo tema: “suas prata não é nada, seu conceito do bando/ é que os paga pau pra ladrão, mas de ladrão só tem os pano”. Depois de um silêncio, por conta da estrutura poética mais irregular que eu havia mencionado antes; uma pausa nos dois primeiros tempos do compasso; escutamos o MC dizer: “fica sapato no canto”. Essa frase emerge depois de um movimento crescente interrompido.

Entrando um pouco mais na minúcia do artesanato dos músicos, temos um movimento cromático do quarto grau em direção ao quinto (F7, F#7), mas que se interrompe e volta ao centro tonal de Dó menor, através de um salto de quarta aumentada (o famoso trítone, o “*diabolous in musica*” da Idade Média). E trocando em miúdos, a harmonia cria um movimento de tensão e decepção a cada ciclo de quatro compassos. Este alerta surge, pois a frase sobre o sapato é isso, alardeia a ausência de alguém, depois de uma decepção harmônica dessas.

O filme não respira sincronizando-se aos fluxos todos da canção. Mas quando as sincronias acontecem, elas parecem formar aquilo que Deleuze denomina por imagem-cristal. O pensador francês reflete acerca de objetos estéticos⁷³ de maior fôlego (mais tempo/dinheiro), mas suas considerações enriquecem também nosso debate, nesse momento.

Por mais que a imagem-cristal tenha muitos elementos distintos, sua irreduzibilidade consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de “sua” imagem virtual. Mas o que é essa imagem virtual em coalescência com a atual? O que é uma imagem mútua? Bergson sempre se colocou essa questão, e procurou a resposta sempre no abismo do tempo. O que é atual é sempre um presente. Mas, justamente, o presente muda ou passa. Pode-se sempre dizer que ele se torna passado quando já não é, quando um novo presente o substitui. Mas isso não quer dizer nada. Certamente é preciso que ele passe, para que o novo presente chegue, que passe ao mesmo tempo que é presente, no momento em que o é. É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda que presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e *seu*

⁷³ Deleuze escreve sobre cinema em *A Imagem-Tempo*. Logo no primeiro capítulo ele busca ir além da imagem-movimento, alcançando a imagem-tempo.

passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular. Segundo Bergson, a “paramnésia” (ilusão de *déjà-vu*, de já vivido) nada mais faz que tornar sensível esta evidência: há uma lembrança do presente, tão colada a este quanto um papel ao ator. (DELEUZE, 2005, p.99).

Isnuque na sinuca é cadeirada na nuca. Este verso aparece materializado na imagem-cristal da Figura 40, onde vemos a bola oito que gira frente à câmera. Um plano rápido, com o infinito num oito deitado. Em 2044 as pessoas continuam se divertindo como hoje, modo não muito diferente de três décadas atrás. Os japoneses que assistiam a um jogo de futebol já eram uma representação dessa fatalidade. Mas agora muitos níveis de significado da imagem apontam para a mesma ideia.

Quantas vidas já não se acabaram em discussões bobas nos botecos? “Nêgo véio”, forma de tratamento destinada aos sábios populares, só observa. Em contrapartida, os jovens, imaturos, com pouco fundamento em suas ações guiadas muito mais por hormônios que pelo intelecto, se digladiam. A forma como isto é dito é primorosa: Criolo comenta “já os novinho” e DJ Dandan completa “*hadouken!*”, concluindo o verso e o fazendo rimar com nuca. É como se o gesto, repetido por mais de uma geração nos fliperamas e *Nintendo's* da vida, tivesse acertado o hipotálamo dos indivíduos, transformando-os em personagens de um *Street Fighter* virtual.

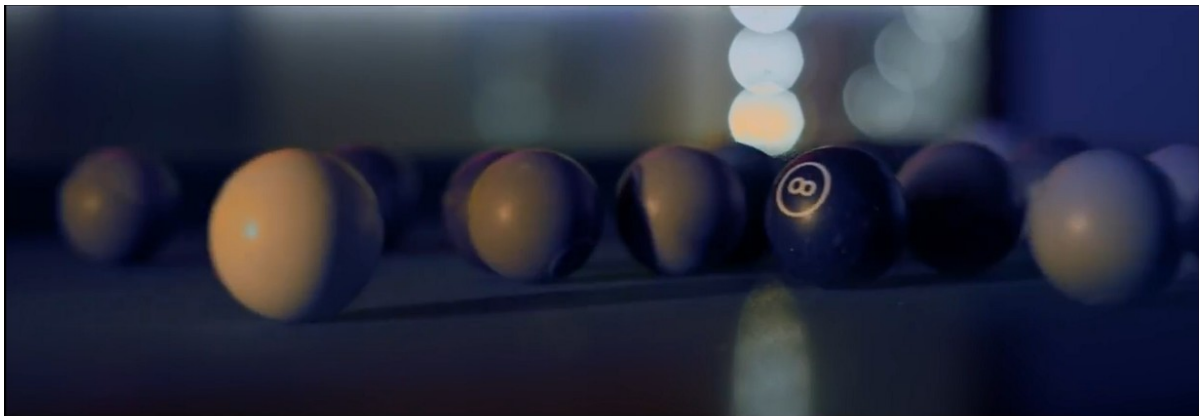


Figura 40: Imagem-cristal da sequência da briga no bar.

A sequência do assassinato no bar é o momento de mais ação e com mais personagens envolvidos. Como é uma sequência rápida, não é todo mundo que percebe⁷⁴, na primeira vez que assiste ao curta, o que ocorre na trama principal. Penso que seja válido um voo sobre a ação:

1- o personagem principal está entretido com um “comercial de cerveja” em 3D, na lateral esquerda do bar (já é noite novamente).

⁷⁴ Vale ressaltar que esta análise, por mais que não envolva uma “pesquisa de recepção”, foi tema de diversas aulas que ministrei em diversos espaços (Simpósio de Comunicação Popular e Comunitária, aulas no Departamento de Comunicação e no curso de Música da UEL e pelo curso A Canção e Seus Sentidos, no projeto MH2, patrocínio do PROMIC, no conjunto Vista Bela, também em Londrina). Ainda que estejamos efetuando um decalque localizado no curta, lembro que o plano geral deste texto é uma cartografia; “pesquisa-intervenção e produção de subjetividade”.

2- a amiga, que estava sentada com o amigo em uma mesa na calçada, levanta-se e vai na direção do interior do bar.

3- neste caminho ela derruba o copo de cerveja de um outro cliente, que levanta-se agressivo cobrando explicações.

4- o amigo levanta-se para defender a amiga, já empunhando uma das armas que imprimiram na canção anterior.

5- o dono do bar, de dentro do balcão, vê a confusão e também pega sua arma, ameaçando o jovem que ameaça o cliente que briga com a amiga.

6- o personagem principal percebe os amigos em perigo e aponta sua arma para o dono do bar.

7- existe uma moça ao lado do dono do bar; possivelmente sua filha; a bala do revólver do nosso personagem principal (o que sempre aperta o gatilho, desde o início) atinge-lhe a cabeça.

8- ela cai; seu sangue tinge a parede; a cadeia donodobar-amigo-cliente-amiga se desfaz; o personagem principal ainda ameaça e agride o dono do bar, enquanto ordena que os amigos (que já estão próximos, e chocados com o desfecho da história) confirmem o estado da moça, filha do dono do bar, caída no chão.

9- a moça é a amiga da amiga que o professor impediu que saísse da aula, na noite anterior, na canção anterior.

10- o pai fica chorando, com a filha – uma criança – em seus braços; os jovens fogem; a amiga, que esbarrou no cliente que já sumiu da ação, está em estado de choque.

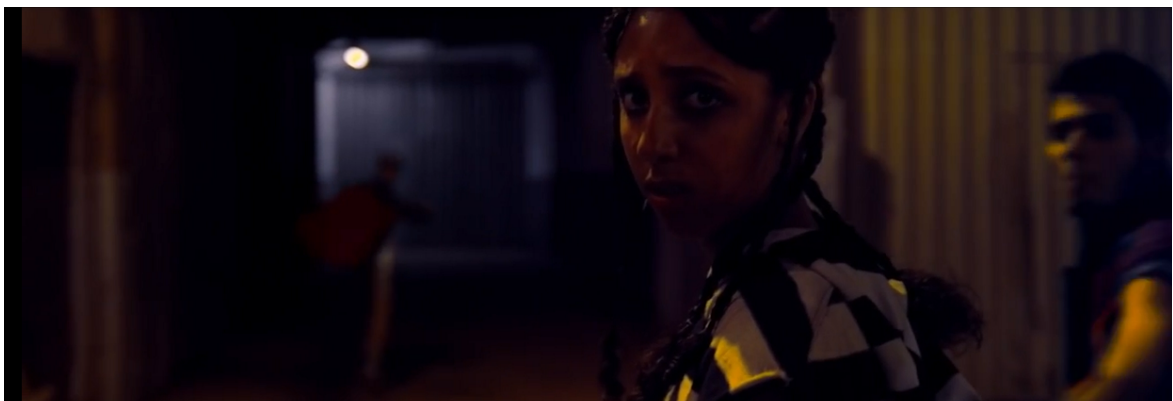


Figura 41: A “amiga” em choque, no início da corrida final. A voz de Criolo havia acabado de entoar o verso “e antes de pensar em tirar, reflita!”.

Nova corrida se inicia. A anterior era uma fuga, havia ódio, não transparecia remorso algum. Correria diurna. Os corres da vida, nas ruas da Babylon. O Outro é o inferno e pronto. Agora se trata da corrida dentro de um labirinto de corredores escuros. O olhar da amiga, que agora fica pra trás, não traz mais ódio. O Outro caído sem vida agora era um semelhante. Remorso. Arrependimento. Voltamos para a situação de uma construção interior. Subjetiva. Um lugar íntimo, como o prédio em que o personagem principal dorme, onde se inicia o curta. A corrida acaba e

atingem um lugar de recolhimento. Os jovens se sentem seguros para fazerem um ritual particular: jogam suas armas de brinquedo, que matam de verdade, em uma fogueira. É mais do que simplesmente uma queima de provas. Toda essa seção aparece como um *thriller* sobre a guitarra “flamejante”⁷⁵ de Guilherme Held.



Figura 42: Os jovens em seu ritual particular, queimando os revólveres de plástico

Enquanto os jovens refletem sobre o que fizeram, a voz de Criolo entra na seção em que aparece distorcida, declamando sua quadra de fatais constatações. E a cada mil metros, a cada cem, a cada dez, e a cada segundo. Os versos vão trazendo a desgraça para perto, num zoom vertiginoso, agravado pelos *bends* da guitarra, *glissandos* que deslizam pela tessitura gemendo, traço técnico forjado na mão de velhos *blues mans* que, segundo estória que já ouvi, imitavam os gritos que os negros soltavam quando chicoteados. A quadra explode no Há em forma de urro. Neste momento, que traz toda a visceralidade da escuta de um grito, o personagem principal joga no fogo seu blusão. Seu jaco Califórnia Azul, praticamente seu único pertence. E no alto, acompanhando tudo calado (imagem especular do que escutamos; imagem-cristal), testemunha o professor, que sabemos, é o dono da voz interior que se revolta (Figura 43).

⁷⁵ Guilherme Held é o guitarrista da banda do Criolo. A sonoridade de sua guitarra – a expressão “flamejante” é um elogio feito pelo compositor para o instrumentista, em shows e apresentações de programas de TV – é um dos ingredientes musicais mais expressivos do som do rapper. Aluno do lendário Lanny Godin, “principal” guitarrista da Tropicália, Held é mestre em criar solos ruidosos que servem de clímax para as canções – no melhor estilo do que significa a guitarra dentro do *rock and roll*. Muito da catarse que acontece nos shows do Criolo – em Não Existe Amor em SP, por exemplo – é devido, em enorme parte, ao poder de fogo da guitarra deste músico (que possui parcerias primorosas em outros discos importantes da nova canção brasileira; ex.: Alegre Cigarra, de Zé Miguel Wisnik, no disco Ná e Zé, de 2015).



Figura 43: Criolo grita. Imagem especular (espelhada).

Este lugar íntimo, onde realizam a fogueira, é um espaço livre dos recursos tecnológicos que caracterizaram o curta até aqui. Um retorno ao estado básico das coisas. O fogo como elemento alquímico da transformação dos elementos. Mas, logo após o plano da Figura 43, entramos em outra sequência do curta. Uma espécie de biqueira do futuro, onde a tecnologia impera desde a entrada (Figura 44). O grito, final da sequência anterior, libera uma carga de tensão, no entanto, ela não tem fim. O solo da guitarra continua. A voz de Criolo vem com os versos “um zumbi que ri, está na sua sala te esperando pra janta. Você é a janta!”. Toda a sequência parece ilustrar um possível significado para os versos de Criolo. O zumbi que ri se materializa na figura do traficante, com roupa amarela e faca na mão. Parece que vamos perder o personagem para o crime, que é maior e mais forte que ele (os personagens do tráfico lhe oprimem, fisicamente – Figura 45), mas neste momento, um novo urro acontece, este já um pouco mais contido, enxuga a textura sonora e finaliza a seção do solo da guitarra. É quando finalmente o personagem principal mostra dois recipientes (“latinhas” de vidro transparente) contendo água (Figura 46). Então, os humores se acalmam e o traficante de amarelo gentilmente abraça o garoto e lhe recarrega o objeto que o personagem apertou no início (Figura 26), fazendo-o parar de piscar com a luzinha vermelha e o completando com um fluido azul (Figura 47).



Figura 44: personagem principal entrando na “biqueira do futuro”.



Figura 45: personagem principal sendo oprimido pelos traficantes.

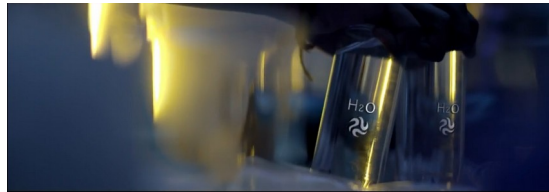


Figura 46: recipiente com água, moeda de troca bem cotada nas biqueiras de 2044.



Figura 47: droga do futuro; aparelho recarregável

A última sequência, articulada sonoramente pela volta do refrão de Cócix-ência, mostra o jovem novamente em seu quartinho, sobre seu colchão fino, se drogando. A viagem é quase cibernética, como no filme Matrix, onde o personagem se vê com feixes luminosos pelo corpo (Figura 48). Porém, algo sai errado e esta é a última viagem do rapaz. É como se o tiro que ele deu na menina do bar também o atingisse em cheio na cabeça (Figura 49).



Figura 48: viagem da droga do futuro.

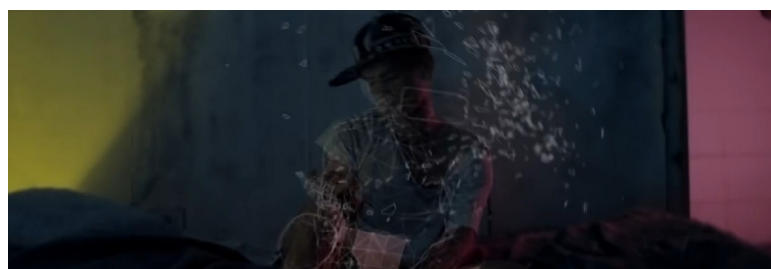


Figura 49: overdose com a droga tecnológica.

O refrão final acaba seco, com um corte, na palavra de ordem “reflita!”.

O curta metragem futurista realizado de maneira colaborativa, reunindo pessoas distanciadas pela violenta dinâmica urbana e do capital na megametrópole São Paulo, disponível no *youtube*, gratuitamente, para qualquer um que tenha acesso às tecnologias básicas de comunicação, utiliza como plano final sobre o qual rolam os créditos, a imagem da arma de brinquedo derretendo no fogo (figura 50). Plano que, como vimos, pertence à sequência de reflexão dos personagens.



Figura 50: plano final; fogo (elemento da natureza) vence a tecnologia (do homem).

Em suma, é numa mesma operação que o cinema enfrenta seu pressuposto mais interno, o dinheiro, e que a imagem-movimento cede lugar à imagem tempo. O que o filme dentro do filme exprime é o circuito infernal entre a imagem e o dinheiro, a inflação que o tempo põe na troca, a “alta estonteante”. O filme é movimento, mas o filme dentro do filme é o dinheiro, é o tempo. A imagem-cristal recebe assim o princípio que a funda: relançar sem descanso a troca dissimétrica, desigual e sem equivalência, dar imagem contra dinheiro, dar tempo contra imagens, converter o tempo, a face transparente, e o dinheiro, a face oculta, como um pião sobre sua ponta. E o filme estará terminado quando não houver mais dinheiro... (DELEUZE, 2005, p. 98/99).

MAPA III – O LABORATÓRIO DE UM MILIONÁRIO DO SONHO

Hoje fica esse debate se você é capitalista ou se é comunista. Eu sou preto, tio. Eu sou o cara que sabe da lenda de Oxóssi, tá ligado? Oxóssi era o arqueiro de uma flecha só. Ele não podia errar. Eu não posso ficar brincando quando 15 pessoas dependem diretamente disso aqui e sei lá quantos milhões de pessoas sonham com esse bagulho. Emicida, depoimento na matéria da Rolling Stone Brasil, 2015.

A despeito da opressão contínua dos negros e da crescente violência contra os chamados African-Americans, a cultura negra tem produzido obras extremamente importantes nas últimas décadas em literatura, cinema, música, teatro e em todas as outras artes. A expressão cultural tem sempre sido uma maneira de resistir à opressão e de expressar experiências de resistência e luta. Formas musicais como o gospel, o blues, o jazz, o rock e outras têm servido tradicionalmente para expressar a luta de resistência dos negros americanos. A literatura também tem constituído uma rica fonte de expressão das vicissitudes da experiência negra e de sua cultura de resistência. Durante a última década, começaram a ser ouvidas novas vozes negras nos campos da cinematografia, da cultura hip-hop e do rap; Kellner. A Cultura da Mídia. 2001.

Os artistas que os promovem são jovens escritores, músicos, cantores, cujos pais estavam ainda imersos no mundo oral da África tradicional. Mas o que eles fazem volta-se menos para o passado do que se prende ao esforço desordenado dos países africanos tentando achar para si uma linguagem que lhes permita dialogar com o mundo moderno. Assim, em Lagos, quando de minha estada em 1980-81, Fela Anikupalo Kuti, mestre do afro-beat e que (embora constantemente controlado pela polícia, vigiado pelo regime que não o estimava) tornou-se figura de proa na Nigéria moderna... Zumthor; Performance, recepção, leitura. 2007.

I

Emicida é a alcunha de Leandro Roque de Oliveira, o MC mais famoso que saiu da Rinha dos MC's, a tradicional batalha de rimadores fundada por Criolo e DJ Dandan. As batalhas de rimas são a porta de entrada e a primeira escola de muitos MC's. É sempre um ambiente aberto, horizontal, no que diz respeito à hierarquias. É o curso prático de formação na calçada. E tod@s podem cursar. Como a Capoeira de Angola, onde o capoeirista se aprimora no combate com o outro, e as provocações mútuas vão deixando o camarada esperto pro mundo ao mesmo tempo que (por se restringirem a enfrentamentos simbólicos⁷⁶, não físicos) aglutina o clã, as batalhas de *freestyle* são as rodas de resistência do hip-hop. Nesse ambiente, onde rimadores se confrontam, Emicida é nome recordista em vitórias. Mas o desafio de se fazer um RAP escrito é um pouco diferente do de se fazer um RAP de improviso⁷⁷; em um o que conta mais é a profundidade do pensamento, no outro é a velocidade. E lançar um álbum, nesse sentido, tem peso diferente do de lançar “mixtapes”⁷⁸. Gravar disco exige a consistência do escrever RAP mais do que do improvisar⁷⁹.

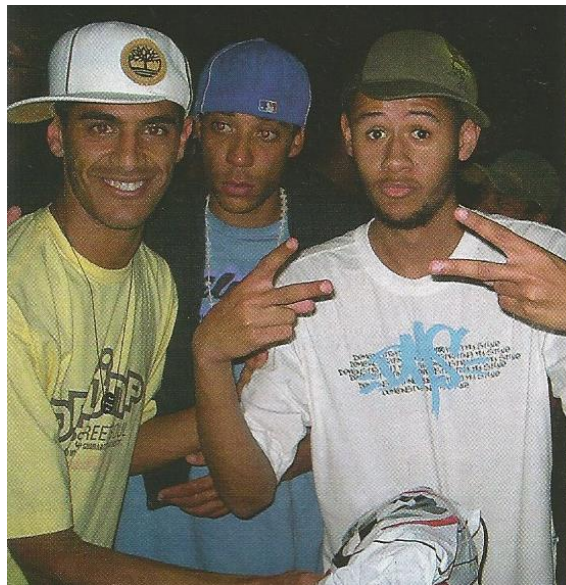


Figura 51: Criolo e Emicida, por volta de 2006. (in.: RSB, arquivo pessoal do MC).

Isso pensando na treta que é pro MC quando ele é só MC. Mas quando ele acumula a função de empresário e deve fazer seu trampo vingar, financeiramente falando, os desafios aumentam. É claro que se você consegue moral na sua quebrada, na rua, você já consegue um público para seu trabalho. No sentido financeiro, as vitórias que Emicida obteve elevaram o “valor” do nome dele.

⁷⁶ O jogo de Capoeira de Angola ensinado por Pastinha tem essa natureza; o jogo praticado pelos negros antes, no tempo de Besouro, por exemplo, não tinha esse fundamento tão pacífico quanto hoje.

⁷⁷ . Criolo diz que ajudou a fundar a Rinha por admirar muito esse talento que ele não possui, o de rimar de improviso.

⁷⁸ Os primeiros registros do Emicida, que fizeram o sucesso de seu nome, são *mixtapes*. Em entrevistas do período de lançamento de seu primeiro disco, O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui, de 2013, podemos escutar o rapper comentando sobre as “crises criativas” que antecederam ao álbum.

⁷⁹ Ampliar o debate com o comentário do carinha do documentário “A Arte do RAP”.

Moral na sua quebrada, de verdade, proporciona um respiro financeiro modesto⁸⁰, e glórias do passado não pagam o pão de hoje. Como o hip-hop pode ajudar, de maneira prática, o menino que tem talento pra música?

KLJay, DJ dos Racionais MC's é um exemplo de como se virar com o hip-hop sem ser com a música – num conceito estrito. “Pra mim, ele é o presidente. Ele estava nos selos 4P (Poder Para o Povo Preto) e Raízes, e eu sempre lia os encartes e pensava: ‘mano, esse cara é foda. Tá fazendo música, mas também tá organizando o business’.”. (Emicida, em depoimento à Rolling Stone Brasil, 2005). Versatilidade é uma palavra que traduz muito da atuação do DJ dos Racionais fora dos palcos. Do setor de roupa à apresentação de programas voltados pro movimento hip-hop, de organizador de concursos de DJ pelo Brasil a educador da prefeitura de São Paulo⁸¹. Me pergunto: ainda é ganhar dinheiro com a música, e pela música, comercializar acessórios de moda (bonés, camisetas, blusas etc)? Mas e se os acessórios também ajudam a compor a escuta do público do rap, na medida em que fazem os corpos se expressarem visualmente, fortalecendo o sentimento de bando e a unidade de sentidos necessária para a catarse durante os shows, ainda não estamos trabalhando pela música, e com a música? Se não compreendermos como o domínio visual, em suas múltiplas instâncias (da fanopéia à imagem dos corpos, e nos corpos) pertence ao domínio musical, sempre pensaremos como coisas distintas; música x business. Pois domínio da imagem, da comunicação visual, é poder nas vias virtuais. O que as pessoas comprem, no final das contas, é a imagem. Por isso música x business, não simplesmente música x imagem. E business é uma palavra lustrosa pra dizer correria de grana. Pagar o pão. Cuidar do corpo físico, material. Se compreendermos música como uma arte para o espírito, para a alma, e não para o corpo, é porque acreditamos em uma separação entre corpo e alma. Não é essa a compreensão que fundamenta a experiência estética das ditas “culturas populares”, onde o que vemos são traços de resistência, em um sentido primitivo de compreensão da vida.

Percebendo que o talento de Emicida é, em grande parte, composto por domínios no campo da imagem⁸², buscaremos compor um mapa dos vídeos de trabalho de seu novo álbum, Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa, de 2015. Analisar e mapear os vídeos de trabalho do álbum – videoclipes, documentários e entrevistas – pode nos ajudar a compreender qual a amplitude do trabalho do cancionista contemporâneo.

⁸⁰ Na já referida matéria da RSB temos Emicida indo comer a metade da marmita que o irmão deixou para ele. A cena, pra além de toda a honra e sabedoria que carrega, mostra bem a diferença entre este “alto posto” que o Emicida chegou em comparação à rotina de empresários realmente “grandes”, economicamente falando.

⁸¹ KL Jay, reconhecido como um dos DJ's mais importantes do mundo, foi contratado no final de 2014, pela prefeitura de São Paulo, na gestão do então prefeito petista Fernando Haddad, para ministrar oficinas de discotecagem em CEUs da Zona Sul. Sobre esta relação com o então prefeito, é curioso o episódio em que Haddad levou ao Vaticano, de presente ao Papa Francisco, um disco (LP raro) dos Racionais. O disco, devidamente assinado pelos integrantes do grupo, entregue foi o Sobrevivendo no Inferno, e na dedicatória KL Jay escreveu, citando o próprio papa “Sejam revolucionários. Muito respeito! Racionais 2015.”

⁸² Emicida é formado em *Designer*. Recentemente assinou uma coleção de moda para a West Cost.

II

Me recordo de um sábado de 2015, quando eu ia de carona com o Palmerah para o curso de canção no Vista Bela, e trocando ideia com ele sobre uns trampos do Emicida, em específico o RAP Insomnia, parceria com OGI, quando eu disse que o que mais me admirava era que ele conseguia viabilizar sua produção criativa e eu, com a mesma idade (e tendo uma infância e adolescência mais tranquilas, que poderiam ter me colocado de alguma forma à frente nessa questão de possibilidades materiais de produção), ainda sofria por não ter grana pra trocar as cordas do violão. Enquanto nós patinamos para gravar e lançar nossas parcerias, ele já estava em outro corre, fazendo som com e pós-produção do Inquérito, o grupo do Renan! Caramba, ou se inspira ou se sente um bosta de vez. Melhor se inspirar. Veja, o cara vai fazer um disco na África, mano!

A aula começou com uma reflexão sobre uma tatuagem do Mano Brown, que aparecia no ensaio fotográfico da revista RSB nº39. A tatuagem, no interior do antebraço esquerdo, é composta de um desenho do continente Africano com a palavra Raízes escrita no centro e as cores da bandeira jamaicana. Um pequeno debate sobre o significado da palavra Raízes. Radical é quem vai à raiz das questões. No entanto, raiz não tem muito a ver com origem, como tentei argumentar naquela ocasião. Origem é mais a semente, o começo. É que depois do começo, se a árvore quer se espreguiçar para os céus, é preciso ir fundo na terra. Para a árvore, raiz está mais relacionada com fundamento e nutrição. Raízes; expansão dinâmica, para os lados e para o fundo. As cores da Jamaica podem significar, entre outras coisas, uma reverência aos primeiros DJ's do hip-hop, jamaicanos nas periferias dos Estados Unidos. Além de estarem interligadas à cultura da Cannabis, do reggae e dos rastafári. A consciência da exclusão social e o resgate do orgulho próprio por se compreender de maneira mais plena podem ser derivadas desse vocábulo. E a imagem do continente africano remete, é óbvio, ao grande êxodo de negros da África para as Américas, e a escravidão destes povos, cujos descendentes ainda estão na condição de serviçais das classes dominantes. Depois disso, comentei, agora com os alunos, sobre o novo projeto do Emicida (que antes iria se chamar Ubuntu).

Esse reencontro com a África é um sonho comum entre os agentes que trabalham com cultura de resistência negra. No fundo, o que é a África para um negro brasileiro? Presenciar a realidade de um local mítico. E como se chega à África? Como é que se pisa lá?

Hein, marinheiro?

*“Triste Bahia!
Oh quão dessemelhante! (...)
Pastinha já foi à África
mostrar capoeira do Brasil”.*

Versos de Triste Bahia, canção de Caetano Veloso
com Gregório de Matos no disco Transa, de 1972.

*Djavan me disse uma vez
que a terra cantaria ao tocar meus pés*
Emicida, em Mufete

No dia 21 de julho de 2015 Emicida lançou a canção Mufete no formato Web Vídeo. Esta é a primeira canção que pudemos escutar de seu segundo álbum de estúdio, o Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa. O álbum foi fruto da referida viagem pela África⁸³. Por três países deste enorme continente. Um *Reveillon* em Madagascar e mais quinze dias em Praia – Cabo Verde e Luanda – Angola. Madagascar é uma ilha paradisíaca ao sul do continente que alimentou o tráfico negreiro em sua última fase, onde os portugueses estabeleceram a Rota de Moçambique, para fugir do controle inglês da costa ocidental. Angola e Cabo Verde foram dois dos principais pontos⁸⁴ de onde partiam os navios com negros escravizados para o Brasil. Mufete é o nome de um prato típico e festivo da Ilha de Luanda (istmo logo em frente à capital angolana).



Figura 52: Mapa do continente africano.

⁸³ Gravado entre Los Angeles, São Paulo e Angola. A viagem teve apoio da Natura, e irá render um documentário, que ainda não foi lançado, mas já apareceu anunciado em diversos meios de comunicação.

⁸⁴ Principalmente Angola, de onde saiu a maior parte dos escravos que chegou ao Brasil, desembarcando no Rio de Janeiro, mas também em Salvador e Recife. Já Cabo Verde pertencia à Rota da Guiné, e desembarcavam em São Luiz e Belém.

Mufete**(Intro. instrumental)****(refrão)**

*Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
Marçal, Sambizanga, Calemba 2*

(estrofe 1 RAP)

*One love, amor pru ceis
Djavan me disse uma vez
Que a terra cantaria ao tocar meus pés
Tanta alegria fez brilhar minha tez
Arte é fazer parte, não ser dono
Nobreza mora em nóiz, não num trono
Logo somos reis e rainhas, somos
Mesmo entre leis mesquinhas vamos
Gente só é feliz ----- entram as vozes que mudam a textura
Quem realmente sabe, que a África não é um país
Esquece o que o livro diz, ele mente
Ligue a pele preta a um riso contente
Respeito sua fé, sua cruz
Mas temos duzentos e cinquenta e seis odus
Todos feitos de sombra e luz, bela
Sensíveis como a luz das velas (tendeu?)*

(Refrão)

*Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
Marçal, Sambizanga, Calemba 2*

(estrofe 2 RAP)

*Tá na cintura das mina de Cabo Verde
E nos olhares do povo em Luanda
Nem em sonho eu ia saber que
Cada lugar que eu pisasse daria um samba
Numa realidade que mói
Junta com uma saudade que é mansinha mais dói
Tanta desigualdade, a favela os boy
Atrás de um salário uma pá de super herói
Louco tantos Orfeus trancados-----vozes e mudança de textura
Nos contrato de quem criou o pecado
Dorme igual flor num gramado
E um vira lata magrinho de aliado
Brusco pick o cantar de pneus
Dizem que o diabo veio nos barcos dos europeus
Desde então o povo esqueceu
Que entre os meus todo mundo era deus*

(voz falada)

*E eu não sabia mais se tava em casa ou se eu tava viajando, certo mano?
Meu coração ficou com todos meus irmãos, todas minhas irmãs que eu encontrei pelo mundo,
certo? Queria agradecer a todos eles...*

(Refrão)

*Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois
Marçal, Sambizanga, Calemba 2*

*Já dizia o poeta: a África está nas crianças,
e o mundo está por fora. Muito obrigado!*

A canção foi lançada em formato *Web-Video*. Confesso que ainda não conhecia esta expressão, utilizada para designar produções audio visuais mais econômicas, feitas com registros dos processos de gravação e imagens afins (no caso, da referida viagem), sem preocupação com enredo paralelo ou locações e eventos especiais para se gravar um vídeo. Não se destina à TV comercial, e serve preferencialmente à apreciação no *youtube*. Mufete é a canção estratégica, ideal para o primeiro contato com o disco, pois apresenta uma continuidade com o trabalho anterior⁸⁵ e o principal argumento do álbum: o reencontro com a história dos antepassados negros.

Logo no início da canção, em sua introdução instrumental, podemos conferir um jogo sonoro tipicamente africano. Duas guitarras compõem uma malha sonora coesa. Na hora em que vemos o guitarrista (Fig. 53) entra a terceira linha de guitarra. O que se escuta não é uma polifonia (como sugere o compositor Kiko Dinucci, em recente artigo⁸⁶), e sim uma heterofonia. As linhas não são independentes e cantáveis. São sim pequenos *looping's* dentro de um ciclo harmônico extremamente simples (F, G, Am). Três guitarras, baixo, bateria e *sample*. Trata-se mais da sobreposição de planos obstinados – ostinatos – do que o fluxo de linhas que se contrapõem. As imagens do começo do vídeo revelam parte do processo de gravação da música, e vemos a equipe de músicos angolanos misturada ao pessoal da banda do rapper brasileiro. É interessante ressaltar que, a direção musical fica sob a regência do arranjador e produtor Marcus Xuxa Levy. Ele começou sua colaboração com Emicida assinando o arranjo de O Hip-hop é Foda parte 2, de Rael⁸⁷, e posteriormente fazendo a direção do show Cidadania nas Ruas⁸⁸.



Figura 53: Texas, músico angolano, responsável pela textura de guitarras de Mufete.

⁸⁵ A canção Ubuntu Fristaili, do disco anterior (O retorno de quem nunca esteve aqui), já apontava para este encontro entre a modernidade do RAP e a ancestralidade africana, além de utilizar-se dos mesmos versos falados finais sobre a África, as crianças e o mundo.

⁸⁶ Em seu texto o compositor trata essa espécie de textura como se fosse simplesmente polifonia. O que, no nosso compreender, é um equívoco. Ver o artigo completo em: <http://outroscriticos.com/caminhos-da-polifonia-contemporanea/>

⁸⁷ Rael é um dos artistas que a Laboratório Fantasma ajuda a dirigir a carreira.

⁸⁸ Show que juntou novos nomes do RAP nacional com grandes figuras da MPB, tendo sido realizado no Auditório do Ibirapuera, no dia 15 de dezembro de 2013

No site “Genius” (no link <http://genius.com/Emicida-mufete-lyrics>) podemos encontrar vários comentários, verso a verso, feitos pelo próprio compositor⁸⁹. O site é um interessantíssimo portal para o público mais curioso, onde colaboradores (incluindo os próprios compositores) postam comentários sobre as letras, interpretações com links, fotos, vídeos e áudios. Especializado em RAP, o site é de origem norte-americana mas possui uma articulação no Brasil, com textos em português. É em um comentário que Emicida faz à letra de Mufete que tive a confirmação de algo que surgiu como tema em um dos debates do mestrado, durante a disciplina de fundamentos da historiografia: a fala da Chimamanda Adichie⁹⁰. Durante a aula – ainda sem ter lido a letra comentada pelo autor – me lembro de ter relacionado a fala dela com a recém lançada Mufete. Vejamos na figura abaixo uma imagem do referido site e os comentários que Emicida tece partindo de sua letra, em que o próprio compositor já estabelece a referida relação com a autora nigeriana:

Logo somos reis e rainhas, somos
Mesmo entre leis mesquinhas vamos
Gente, só é feliz
Quem realmente sabe que a África não é um país
Esquece o que o livro diz, ele mente
Ligue a pele preta a um riso contente
Respeito sua fé, sua cruz
Mas temos duzentos e cinquenta e seis odus
Todos feitos de sombra e luz, bela
Sensíveis como a luz das velas
(tendeu?)

[Refrão]
Rangel, Viana, Golfo, Cazenga Pois
Marçal, Sambizanga, Calemba 2

[Verso 2]
Tá na cintura das mina de cabo verde
E nos olhares do povo em Luanda
Nem em sonho eu ia saber que
Cada lugar que eu pisasse daria um samba
Numa realidade que mói
Junta com uma saudade que é mansinha mais dói
Tanta desigualdade, a favela os boy
Atrás de um salario uma pá de super herói

Emicida 5,621 ARTIST 7 months ago

Na literatura popular temos ainda (infelizmente) poucos relatos em primeira pessoa principalmente, tratando dos africanos e afro-descendentes com respeito a suas tradições e cultura. O que existe é um grande estereótipo negativo que mescla misticismo e formas rudimentares de vida, criando na mente, principalmente na mente ocidental uma idéia de que a África é um local abandonado por deus e que carece de salvadores brancos e gentis para lutar e levar até lá a luz do progresso e da prosperidade. Existem estudos que mostram estruturas democráticas funcionando plenamente bem antes da interrupção dos europeus na história do continente como por exemplo no livro 'o reino do Kongo e sua origem meridional' (Loading embed...). Mas esta é uma análise complexa para se fazer quando se recebe uma educação precária a respeito da contribuição africana no resto do mundo, exige muita boa vontade, uma escritora que admiro muito chamada Chimamanda Adichie tem uma palestra chamada o perigo da História única. Pensamentos como o dela, estão entre as informações que tentei sintetizar nesta rima

Figura 54: recorte do site Genius, onde temos um comentário do próprio compositor.

⁸⁹ Emicida lançou a parceria com o site no dia 20 de julho de 2015, quando divulgou a letra comentada – via sua página oficial no *facebook* (post que conta com mil curtidas e 26 comentários) -, um dia antes do lançamento da canção como *web-vídeo*.

⁹⁰ Chimamanda cresceu em um campus universitário, no leste da Nigéria. Começou a ler por volta dos 4 anos. Ela conta, no vídeo debatido em aula e sugerido por Emicida, que quando começou a escrever suas primeiras histórias, por volta dos 7 anos, elas eram todas compostas com personagens que ela lia nos livros: brancos de olhos azuis., que brincavam na neve, etc... Este é o gatilho de sua palestra, onde a autora apresenta seus questionamentos sobre “O Perigo de uma História Única”. Debate que se inicia com os historiadores marxistas – como Hobsbaum, por exemplo, pra resgatar a referência feita em *Duas de Cinco* – preocupados em registrar a história do homem comum.

Depois desta contribuição, em que temos Emicida comentando sua própria obra, não precisamos ficar repisando aqui os significados que a canção contém no nível do texto. Parece-me interessante, para concluir a exposição sobre Mufete, tecer alguns comentários sobre a composição do *web-video*, que introduz elementos específicos – significados que só encontramos quando entramos em contato com a canção neste formato audiovisual. Por exemplo, o vídeo se inicia como registro do processo de produção do áudio, assim, são apresentados os músicos gravando, o que amplia a percepção de como a música é construída. É quase o mesmo que ocorre em uma cena, por exemplo, em que notamos as instalações do set de filmagem: a mágica final revelada em seus truques. O som que se escuta todo “orgânico”, montadinho como se estivéssemos diante de uma performance ao vivo, é, na verdade, uma colcha de retalhos colados e costurados das formas mais variadas possíveis. A ideia de sample já carrega esse tom de metadiscursos, de comentário sobre a narrativa, mas todo o vídeo do processo de gravação enfatiza esta condição. Como Deleuze e Guatarri refletem⁹¹, o filme dentro do filme – como também é o caso agora, onde se percebe o processo de feitura do áudio – conta-nos a história do dinheiro e do tempo dentro do filme. Na imagem abaixo (*Figura 55*), por exemplo, vemos a guitarra e o baixo sendo gravados (Texas e Joel) enquanto Emicida acompanha olhando para um caderno e Xuxa Levy rege a gravação: essa é a história da produção do áudio. E onde é este lugar, o que o circunda, é o que as tomadas externas vão contando pra gente no desenrolar do vídeo. Os primeiros planos são todos internos, um ambiente tecnológico, onde percebemos a existência de razoável fluxo de dinheiro. Já os primeiros planos externos nos apresentam cenas como se estivéssemos com a equipe, desembarcando no aeroporto Nelson Mandela, em Angola. As imagens da cidade começam do ponto de vista “turístico” (*Figura 56*), onde o ar de novas paisagens nos abrem horizontes.



Figura 55: gravação da guitarra e do baixo de Mufete.

⁹¹ Ver a citação que fecha o Mapa anterior, sobre o Criolo.

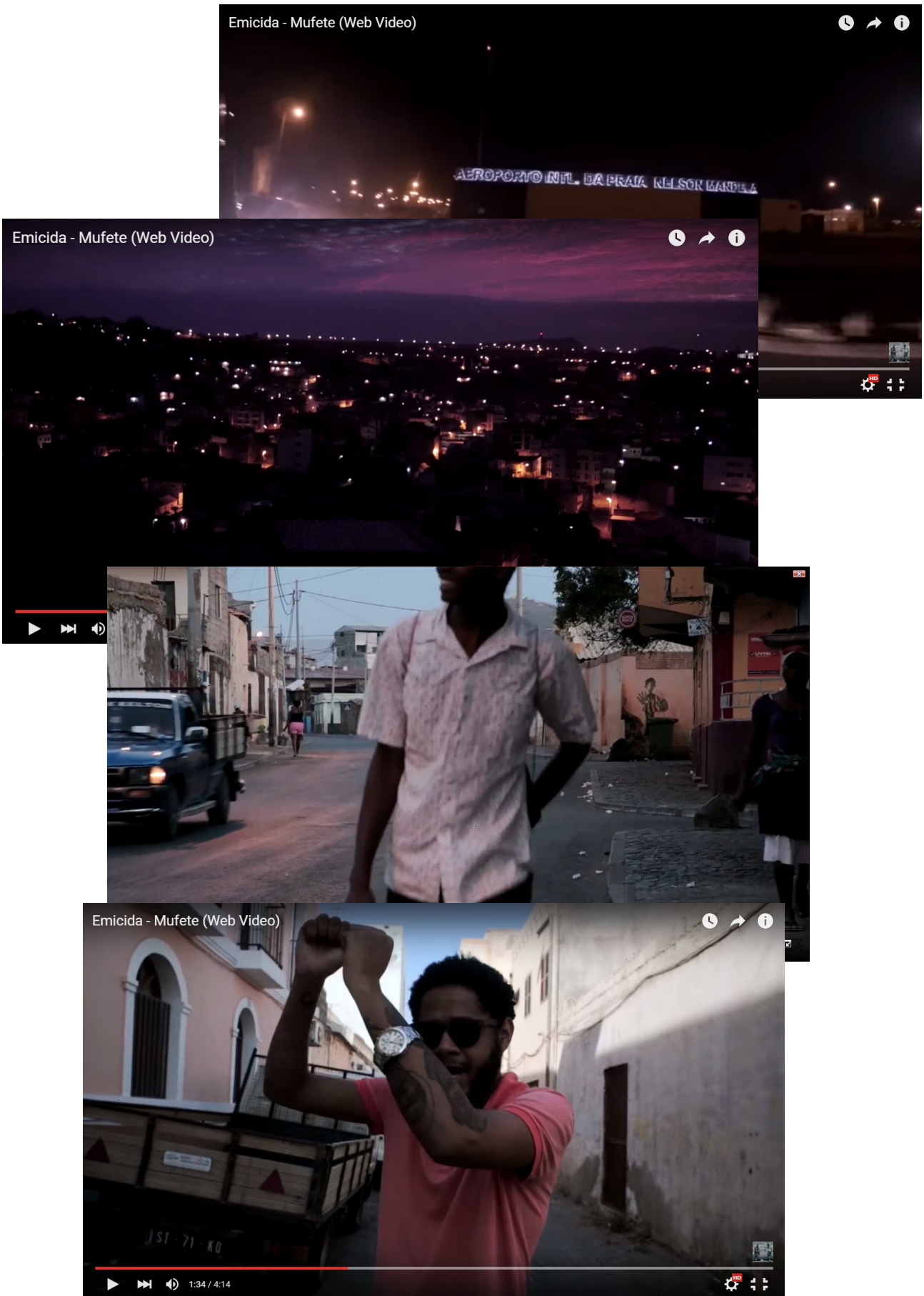


Figura 56: primeiros planos externos ao estúdio.

Nos quadros da *Figura 56* anterior temos os quatro primeiros planos externos ao estúdio de gravação. O primeiro, a imagem do aeroporto Nelson Mandela, coincide com o verso em que Emicida diz o que Djavan – que inclusive fez parte histórica viagem⁹² à África de 1980, capitaneada por Chico Buarque e Fernando Faro – lhe disse sobre quando chegasse ao continente mãe. A conexão entre imagem e letra se dá de maneira sutil, mas não é simples sobreposição de imagens sobre a canção. Ênio César, que viajou com a equipe para registrar o rolê, assina a edição do vídeo, que por si compõe um significado. No segundo quadro da *Figura 56* revela-se a panorâmica de um céu lindo, finalzinho de noite e, coincide com os versos em que o rapper diz “gente, só é feliz quem sabe que a África não é um país”. Aqui ainda temos um pouco daquela alegria do turista, a felicidade pelos novos ares e o encantamento com o retorno à África. No quadro seguinte o dia começa a amanhecer, e o povo já está no corre. Um homem vem em direção à câmera, no centro da imagem. Ele sorri, no momento em que Emicida canta “esquece o que o livro diz, ele mente/ ligue a pele preta a um riso contente”. Duas mulheres fecham o enquadramento, uma ao fundo, do lado direito, e outra mais à frente, no lado esquerdo; ambas carregam baldes na cabeça. São trabalhadores já ao amanhecer do dia. Por último, quando há o retorno do refrão em homenagem aos bairros de Luanda, vemos Emicida dançando, feliz da vida.

O último plano do processo de gravação é o que antecede o retorno do refrão, comentado acima. Começamos acompanhando a gravação da bateria (plano 1), depois guitarras, coro e baixo. O texto que Emicida canta é gravado dentro de uma cabine. Ele aparece sem camisa e com uma conta de Xangô no peito. Quando o MC entoa “respeito sua fé, sua cruz, mas temos duzentos e cinquenta e seis odus”, a conexão com a imagem ganha um peso especial.



Figura 57: último plano de gravação.

⁹² Projeto Kalunga. Mais informações em <http://museuafrodigitalrio.org/s2/?work=memoria-do-projeto-kalunga> .

Depois do refrão central, onde Emicida dança e gira, temos o restante do vídeo como um olhar que percorre os bairros citados pelo coro. E o que se vê? Fragmentos da letra ecoando nas imagens. Basicamente, gente pobre, muitas ruas de terra, lixo aos montes. Não é mais uma visão romaneada sobre a África. Não é a terra mítica. Se vemos, é porque se abre a possibilidade de enxergar além das condições gritantes de marginalizados do sistema capitalista. A figura de Emicida, um negro que conquista sua liberdade por meio do hip-hop, passa a servir de farol inclusive para os irmãos que moram no continente mãe. E isso é algo importante a ser pontuado, já que, Mufete é uma canção de valorização das quebradas da África, espécie de gesto de agradecimento. Um presente; um singular espelho onde ao se ver, compreende-se melhor a si mesmo.

A segunda estrofe culmina com o resgate de uma memória ancestral; um tempo antes dos barcos dos europeus, onde ainda não havia diabo e todos eram deuses. Em paralelo, a imagem da Igreja Universal do Reino de Deus, como se estivéssemos em uma periferia qualquer do Brasil. De maneira discreta, em meio ao fluxo de sílabas ritmadas e música envolvente, Emicida toca o tempo todo em um conflito muito presente lá e cá: a expansão das igrejas evangélicas e a perseguição aos cultos ancestrais. Notemos que a referida igreja é uma “multinacional brasileira”, e que o movimento da câmera sublinha sua presença, uma vez que o carro parece desacelerar e o olhar gira mantendo o enquadramento na igreja. Aqui no Brasil temos esse conflito cultural, inclusive, expresso em direcionamentos políticos cada vez mais nítidos: formas culturais de origem branca se abrindo em discursos reacionários, cristãos, cada dia mais à direita (Jair Bolsonaro, Eduardo Cunha, Olavo de Carvalho, etc...); e formas culturais de origem negra que ganharam possibilidade de existência histórica a partir do governo do PT (com as cotas raciais, por exemplo).



Figura 58: plano do rolê de carro por bairros periféricos da África.

Emicida apoiou a segunda candidatura da Dilma. O mano Brown já apoiou o PT diversas vezes, e o próprio Racionais possui sua história intimamente ligada à história do Partido dos Trabalhadores. É clássica – e extremamente forte – a figura de Eduardo Suplicy cantando Racionais na Câmara dos Deputados. O hip-hop é um movimento cultural, polifônico (no sentido bakhtiniano do termo), e não possui vínculos partidários. Mas, como tudo, é um movimento político sim, uma vez que, desde seu surgimento, é marcado pela preocupação com o bem comum. O hip-hop é a cultura de pacificação – real – das periferias; pois a medida autoritária das UPP's é, evidentemente, um fracasso. É um movimento político, mas não é vinculado a qualquer partido, justamente por se tratar da criação de um espaço polifônico, anárquico por excelência. Entretanto, como vivemos em uma democracia, qualquer integrante do hip-hop tem autonomia para apoiar esse ou aquele político – ou partido – em determinadas circunstâncias.

No dia 13 de março de 2016, quando ocorreram as passeatas organizadas pela direita do país, que pediam o impeachment da presidenta e o fim da “ditadura do PT”, Emicida fez show no Lollapalooza. No mesmo dia Karol Conka – a principal voz feminista do hip-hop nacional – também arrebentou no mesmo palco. Mesmo sem se posicionar claramente contra as manifestações verde/amarelo – até porque o hip-hop ensina que TODOS devem ter voz – a existência de textos como os que compõem o álbum que Mufete apresenta já é em si uma tomada de partido. Todavia, durante o decorrer da semana que separou o domingo do dia 13 e a sexta do dia 18, onde ocorreram as manifestações em Defesa da Democracia, Emicida não se expôs. Mais do que uma dúvida sobre “que lado tomar”, parece-me que este é um indício sobre um cuidado com a “imagem do artista”, o que pode revelar qual o real grau de absorção que o discurso do Emicida está tendo. Em outras palavras, as coisas não estão “dominadas”, e a consciência da periferia não está nas mãos do hip-hop e, ainda menos de um MC X ou Y. O discurso que se inflama na bandeira do basta à corrupção, que se abriga nas promessas e nos medos proferidos por padres⁹³ e pastores, tem enorme repercussão dentro das periferias. Esta é a grande contradição, a escravidão mental.

Sempre me queixo com o Palmerah, vá lá a Gleba Palhano⁹⁴ votar no PSDB, compreendo isso de boa. O problema é que grande parte do Vista Bela também sentiu mais conforto com a figura do Aécio Neves do que com a figura da Dilma na presidência. É uma questão de imagem! Isso mostra o quão fraco, realmente está o movimento hip-hop aqui na cidade⁹⁵. Como os noticiários de sangue, ligados na hora do almoço nos restaurantes populares, ainda alimentam o ódio entre o próprio povo, que não se reconhece como vítima de um sistema com explícitos resquícios de escravidão. Reclamo que falta o tal do quinto elemento do hip-hop: a autoconsciência. O que leva, inevitavelmente, para um aprimoramento do senso político, capaz de discernir muito mais nuances do que o empobrecedor “fla-flu” instaurado.

⁹³ Me refiro à ala mais conservadora da Igreja Católica, com figuras como o padre Paulo Ricardo ou de Olavo de Carvalho. Não me refiro à perspectiva de Leonardo Boff, nem tampouco à do atual papa Francisco.

⁹⁴ Me refiro ao bairro mais “bem valorizado” de Londrina, comparando-o à um dos mais desamparados.

⁹⁵ Segundo as vozes da direita local, tivemos, proporcionalmente, a maior passeata Anti-Dilma do país no 13/03.

Para concluir a escuta de Mufete, o desenrolar do vídeo apresenta também momentos felizes de Emicida, muitas crianças, gente dançando. Nos segundos finais, com a voz falada (“Já dizia o poeta, a África está nas crianças e o mundo está por fora”) Emicida faz citação à última faixa de seu disco anterior: Ubuntu Fristaili⁹⁶. A imagem que se soma a este final é a de um homem, com roupas sujas e pés descalços na terra no primeiro plano; ao fundo, na outra margem, a urbanização.



Figura 59: Plano final de Mufete.

*Fé em Deus, que Ele é justo, ei, irmão, nunca se esqueça!
Na guarda guerreiro, levanta a cabeça, truta!
Onde estiver seja lá onde for, tenha fé porque até do lixo nasce flor.
... Admiro os crente, dá licença que
mó tabela, mó função, pô, desculpa aí!
Mano Brown, Vida Loka parte 2*

O disco contém 14 canções, 11 participações especiais. E aqui nomes novos, como Drik Barbosa, dividem espaço com o de Caetano Veloso. Inclusive o compositor tropicalista disse à RSB, na já referida matéria que traz o rapper na capa, que o novo disco do Emicida era um acontecimento não só para a cena do hip-hop brasileiro, e sim para a “música brasileira como um todo”.

“O talento de improvisador de rimas e a força da imaginação dele já são conhecidos. Mas neste disco Emicida alcança a realização de um trabalho coeso, das sílabas à produção no estúdio. Ouvindo o álbum pronto, fiquei orgulhoso de ter estado um pouco mais perto desse novo criador.”
Caetano Veloso, à RSB nº109. Matéria de capa.

⁹⁶ Esta última canção de seu disco anterior já aponta para a viagem à África.

IV

A revista Rolling Stone Brasil é o principal canal impresso de cobertura do hip-hop nacional. A reestruturação da imagem dos Racionais MC's nesta nova década, por exemplo, contou com a parceria da RSB. A matéria citada anteriormente faz parte do movimento de divulgação do novo trabalho de Emicida, e traz o título interno de “Força Negra”. Assinada por Peu Araújo, e com ensaio fotográfico de Rui Mendes, começamos lendo uma narrativa sobre o clima do camarim no segundo dia do show de lançamento do novo álbum, realizado em 22 de agosto de 2015. A revista saiu só em setembro; ainda que o texto tenha sido fechado depois do lançamento dos clipes de trabalho do disco (Boa Esperança e Passarinhos; 30 de junho e 11 de agosto, respectivamente), a matéria não os comenta.

Na revista, como não poderia deixar de ser, se apresentam falas de dona Jacira, mãe – e parceira – de Emicida. Toda a matéria coroa a imagem de Emicida para além de um bom MC, mas também como um empresário de sucesso – e de família. Importante lembrar que na revista Cult nº 192⁹⁷ há uma entrevista com Mano Brown em que ele diz:

Qual é o maior compromisso da “revolução”, entre aspas? É mostrar envolvimento, você por sua inteligência dentro dela, sua mão de obra, o conhecimento que você aprendeu naquela causa. Como é que você consegue mostrar isso? Quando a sua empresa vai bem, quando você paga as pessoas direito, quando você dá emprego para mais pessoas. Aí é trabalho! Não é movimento, onde um faz e fica um monte de gente sem condições de fazer nada. Tem que dar condições para as pessoas fazerem para ganharem seu dinheiro. Esse é o momento que a gente está vivendo hoje. Essa é a maior evolução. Já não é revolução do discurso, das coisas abstratas, morou? É do trabalho. É envolvimento. É vida, sabe? E é ideologia também. (BROWN, entrevista para Endrigo Chiri Braz, p. 40)

Bem, voltando à RSB e ao novo disco do Emicida, toda a matéria enfatiza profundo alinhamento com essa perspectiva revolucionária da qual Mano Brown se refere. A Boogie Naípe, inclusive, é uma empresa dirigida pela esposa de Brown (Eliane Dias), que também é prima de Ice Blue, ou seja, também se trata de uma empresa familiar. E, completando o quadro, gosto de lembrar que a “primeira mãe famosa do rap” não é a dona Jacira nem dona Vilani (mãe do Criolo), e sim a dona Ana, mãe do Brown. Certo, depois de traçar este pequeno preâmbulo, coloco aqui a voz do próprio Emicida:

Eu admiro os gringos tipo Jay Z, Puff Daddy, Dr. Dre, porque os caras começaram a falar de empresa há muito tempo. Isso me fez perceber que em algum momento tinha que virar business. Ia ter que ser, senão aconteceria o de sempre, neguinho fazendo música e em algum momento o dinheiro ia ter que vir de um patrão branco. Politicamente falando, é muito importante que meu chefe seja preto, que é o Fióti. (EMICIDA, em RSB 109, p. 55/56)

⁹⁷ A revista Cult também é um importante veículo impresso que dá voz ao hip-hop nacional. A edição em questão é de julho de 2014 e traz os Racionais MC's na capa.

O polêmico videoclipe de Boa Esperança tem como pano de fundo toda esta discussão étnica, política e familiar. Dona Jacira não é, de forma alguma, uma figurante a mais no elenco; o vídeo é quase um carnaval para a matriarca que ela é, sambar; o rito de desforra dos ex-escravos. Além do mais, os dois “papéis principais” do vídeo são encenados pelos filhos de Mano Brown e Eliane Dias, os jovens atores Jorge Dias e Domenica Dias⁹⁸, o que corrobora com a ideia de que o clipe, tal como o próprio trabalho do rapper, registra esse duplo vínculo: família e negócios. No episódio 3 do fantástico Histórias do RAP Nacional, temos Emicida dizendo que a Paula Lavigne⁹⁹ disse pra ele que o trabalho deles era que nem circo, fundamentado numa sabedoria passada de um para o outro e que não existe em um lugar pra ler ou consultar. Temos que Emicida, bom aluno que é, já aproveitou e lançou junto com o clipe um Mini Documentário (de dez minutos e meio) contando um pouco sobre o processo de composição do principal “material de divulgação”¹⁰⁰ de seu novo disco. Tudo isso, é claro, disponível em seu canal no *youtube* que pode ser acessado – à qualquer hora e lugar – por qualquer dispositivo de celular que disponha de tecnologia de vídeo e internet.



Figura 60: plano inicial do Mini Documentário do clipe de Boa Esperança

Eu acho que tem uma parada que é muito louca, que o Brasil precisa discutir. Que é, um é a escravidão e outro é o modus operandi da escravidão que tá presente até o dia de hoje na realidade brasileira. Uma pessoa te remunerar por um serviço não significa que aquela pessoa, em instância alguma, é dona de você. Sabe? Que ela tem poder pra fazer qualquer exigência que não seja aquele serviço que ela tá te pagando, e isso ainda deve ser feito de uma maneira respeitosa, porque é uma relação entre dois seres humanos. Dentro desse caldo, a gente coloca o tempero racial porque a gente tá realmente num país que é racialmente dividido. Tem uma segregação gritante e, realmente, a maioria dos afrodescendentes estão nesse tipo de condição. Esse é o questionamento mais urgente, e mais foda, que a gente propõe pro Brasil com esse clipe. (EMICIDA, fala inicial do MiniDoc.)

⁹⁸ Jorge e Domênica (nomes/homenagem à Jorge Ben) atuaram em Quebradas, longa produzido por Luciano Huck (!).

⁹⁹ Esposa de Caetano Veloso e sua produtora, Paula Lavigne é uma das diretoras do DVD Criolo e Emicida ao Vivo.

¹⁰⁰ É interessante lembrar que a produção de videoclipes pode atingir níveis estéticos elevados e em alguns casos pode ser considerada como um produto artístico, mas seu primeiro fim é a divulgação de uma canção visando atingir lucros comerciais com a tal.

Após essa introdução, em que vemos Emicida na figura que ele idealizou, como “embaixador das ruas”, conseguindo sintetizar um discurso limpo o suficiente para entrar nas casas de “gente de bem”¹⁰¹, temos fragmentos dos planos de abertura do clipe Boa Esperança. O segundo plano original do MiniDoc. (Figura 61) apresenta o MC em uma reunião com a equipe do clipe explicando que Boa Esperança é o nome de um dos navios negreiros, e que todos os navios possuíam nomes com esta ironia cruel; o outro exemplo, Donzela Misericordiosa, inclusive provoca um riso contido no sr. ao fundo, no canto direito da imagem abaixo. Ainda sobre este plano, notemos que a marca da Lab_Fantasma, o ícone da bandeira do império de Emicida, está presente em três pontos: visível no boné, no centro da imagem; no boné do cara de cabeça baixa (postura de quem está navegando na virtualidade, num celular); e na blusa do mesmo cara, um modelo famoso da loja da Lab_Fantasma escrito “I love quebrada”¹⁰². E completando a leitura deste plano, deve-se notar que dona Jacira está presente, atrás do filho (que também possui um celular em mãos) que discursa, vestida como uma afrodescendente que reencontrou suas raízes culturais.



Figura 61: Emicida no segundo plano original do MiniDoc de Boa Esperança.

¹⁰¹ O discurso de Emicida, tanto em falas como nas suas letras, sempre foca o trabalho, a disciplina, a resistência. Sua imagem também aparecem bem disciplinada, de camisa, gravata e óculos, nada entrega de pronto suas informações subversivas.

¹⁰² Leio “love”, mas a imagem é a do coração. A imagem da blusa é uma ilustração de um verso de Emicida (que aparece no rap I Love Quebrada, de 2010), que por sua vez já é uma brincadeira com o mote pop “I Love NY”.



Figura 62: planos do MiniDoc onde vemos as duas atrizes/personagens da Ocupação Mauá, Divina e Raquel, e a reunião com a equipe de clipe (terceiro quadro), onde o diretor comenta sobre o processo de composição do enredo.

Após esta explanação do próprio compositor, conhecemos um pouco da história de vida de duas das atrizes do clipe, Divina Cunha e Raquel Dutra. Segundo um dos diretores do trabalho, João Wainer, “Essas histórias todas, que a gente conta no clipe, surgiram de umas conversas que a gente teve na ocupação Mauá, que é onde a Divina e a Raquel moram.” Com isso percebe-se que, assim como o curta *Duas de Cinco/Cóccxi-iência do Criolo* (analisado no Mapa 2), este trabalho também tem uma intenção que alinhava produto estético ao processo de significação real de “pessoas comuns”. João Wainer ainda completa, “Então a gente conversou com várias mulheres que trabalharam como empregadas domésticas, e elas nos foram relatando situações pelas quais elas passaram.”

O clipe, muito mais do que divulgar uma canção do novo álbum, funciona como uma espécie de rito de carnavalização, onde são invertidos os papéis e os oprimidos desfilam de senhores. Um processo que ajuda, inclusive, a regular os desequilíbrios psíquicos por conta de opressões sociais recorrentes. Alejandro Jodorowsky¹⁰³ talvez dissesse que quase se trata de um psico-rito elaborado por Emerica, mas que tem seu foco na figura de Dona Jacira. Neste MiniDoc fica claro que Dona Jacira se coloca e se mostra como um espírito livre, que superou – e supera diariamente – os grilhões da escravidão.

¹⁰³ A. Jodorowsky nasceu no Chile e hoje vive em Paris. É poeta, ator, cineasta e psicomago (como se auto denomina).

“Superar dia a dia” descortina a existência constante de correntes que nos aprisionam, e mostra que o exercício da luta é constante. Dona Jacira, mãe do Emicida e do Fioti, é o exemplo de matriarca que ostenta suas vestimentas (que não se alteram nem no clipe, onde ela não usa a roupa padrão de empregada). Seu discurso e a forma pela qual os diretores a tratam evidenciam isso: o clipe é um ritual. Um trabalho, como rezam num terreiro de Candomblé.



Figura 63: Dona Jacira dançando. Imagem do MiniDoc.

Para concluir esta apresentação do mini documentário é interessante também assinalar a presença de Dona Gracinha, que participou da primeira coleta de dados na Ocupação Mauá, fonte de inspiração para o enredo do clipe. Dona Gracinha faleceu antes de se iniciarem as gravações, e o clipe foi dedicado à sua memória. Chama-me atenção como a fala de Dona Gracinha, em seus atributos expressivos de dicção, parece-se com a do finado cantor e compositor Itamar Assumpção. Depois de perceber estas proximidades vocais, no uso da oralidade, noto as proximidades fenotípicas. Lembro-me que Itamar era filho de pai de santo e ogã (músico/sacerdote do candomblé), ou seja, pertencia a uma tradição de resistência cultural negra. Dona Gracinha também. E lembro-me ainda do Caetano cantando Joaquim Nabuco, o abolicionista: “A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do país...”.



Figura 64: Dona Gracinha. O clipe é dedicado à sua memória.

Boa Esperança

Por mais que você corra, irmão
 Pra sua guerra vão nem se lixar
 Esse é o xis da questão
 Já viu eles chorar pela cor do orixá?
 E os camburão o que são?
 Negreiros a retraficar
 Favela ainda é senzala, jão
 Bomba relógio prestes a estourar

(Refrão: J. Guetto)

O tempero do mar foi lágrima de preto
 Papo reto, como esqueletos, de outro dialeto
 Só desafeto, vida de inseto, imundo
 Indenização? Fama de vagabundo

(Versos: Emicida)

Nação sem teto, Angola, Ketu,
 Congo, Soweto, A cor de Eto'o, maioria nos gueto
 Monstro sequestro, capta três, rapta
 Violência se adapta, um dia ela volta pu cêis

Tipo campos de concentração, prantos em vão
 Quis vida digna, estigma, indignação
 O trabalho liberta, ou não?
 Com essa frase quase que os nazi, varre os judeu – Extinção!
 Depressão no convés. Há quanto tempo nóiz
 se fode e tem que rir depois, Pique Jack-ass.
 Mistério, tipo Lago Ness, sério, és
 tema da faculdade em que não pode por os pés

Vocês sabem, eu sei
 Que até Bin Laden é Made in USA Tempo doido
 onde a KKK, veste Obey (é quente memo)
 Pode olhar num falei?

Nessa equação, chata, polícia mata – Plow!
 Médico salva? Não! Por que? Cor de ladrão
 Desacato invenção, maldosa intenção
 Cabulosa inversão, jornal distorção

Meu sangue na mão dos radical cristão
 Transcendental questão, não choca opinião
 Silêncio e cara no chão, conhece?
 Perseguição se esquece? Tanta agressão enlouquece

Vence o Datena, com luto e audiência
 Cura baixa escolaridade com auto de resistência
 Pois na era cyber, cês vai ler

Os livro que roubou nosso passado igual Alzheimer, e vai ver

Que eu faço igual Burkina Faso. Nóiz
 quer ser dono do circo, cansamos da vida de palhaço
 É tipo Moisés e os hebreus, pés no breu
 Onde o inimigo é quem decide quando ofendeu (cê é loco meu)

No veneno igual água e sódio
 Vai vendo sem custódio
 Aguarde cenas no próximo episódio
 Cês diz que nosso pau é grande, espera até ver nosso ódio

V

"A função-linguagem é transmissão de palavras de ordem, e as palavras de ordem remetem aos agenciamentos, como estes remetem às transformações incorpóreas que constituem as variáveis da função. A linguística não é nada fora da pragmática (semiótica ou política) que define a efetuação da condição da linguagem e o uso dos elementos da língua." (DELEUZE e GATTARI, 2011(b), p. 27)

Deleuze e Guattari refletem sobre a natureza da linguagem e suas especificidades. No texto “20 de novembro de 1923 – postulados da linguística”, um dos “Mil Platôs”, os autores pontuam que a linguagem não é um decalque, e sim um mapa, uma vez que é um complexo dinâmico de interações e que ela não se contenta em “ir de um primeiro a um segundo, de alguém que viu a alguém que não viu, mas vai necessariamente de um segundo a um terceiro, não tendo, nenhum deles, visto.” (DELEUZE e GUATTARI, 2011(b), p. 14). A linguagem seria caracterizada não tanto pelas informações que transmite e sim pelas “palavras de ordem” que conduz e os múltiplos agenciamentos entre os corpos que provoca. A linguagem realiza transformações incorpóreas que se refletem nos corpos.

Os autores criticam uma vasta literatura e tradição de pensamentos que tratam a linguagem como um sistema existente à priori, e concordam com Bakhtin na constatação do caráter dialogal e social da linguagem.

Não existe enunciação individual nem mesmo sujeito de enunciação. Entretanto, existem relativamente poucos linguistas que tenham analisado o caráter necessariamente social da enunciação. [...] O caráter social da enunciação só é intrinsecamente fundado se chegamos a mostrar como a enunciação remete, por si mesma, aos agenciamentos coletivos. [...] mas um agenciamento coletivo que irá determinar como sua consequência os processos relativos de subjetivação, as atribuições de individualidade e suas distribuições moventes no discurso. Não é a distinção dos sujeitos que explica o discurso indireto; é o agenciamento, tal como surge livremente nesses discursos, que explica todas as vozes presentes em uma voz. [...] É a noção de agenciamento coletivo de enunciação que devém a mais importante, já que deve dar conta do caráter social. Ora, podemos, sem dúvida, definir o agenciamento coletivo pelo complexo redundante do ato e do enunciado que o efetua necessariamente. (DELEUZE e GUATTARI, 2011(b), p. 18 e 19)

O dia que batiza esse texto dos pensadores franceses é um marco na economia francesa. Foi no dia 20 de novembro de 1923 foi extinto o *Reichsmark* e criado o *Rentenmark*, uma “transformação semiótica”, solucionando-se com isso a crise econômica que a França havia mergulhado. Enquanto me informava acerca desses fatos estando aqui, no Brasil de 2017, fatalmente me vinha o evento do dia 31 de agosto de 2016: *impeachment* de Dilma Rousseff: agenciamentos de enunciados, palavras de ordem, transformações incorpóreas. No nosso caso não foi nenhuma solução para crise financeira e sim um golpe parlamentar. A palavra parlamentar, vale lembrar, vem do italiano *parlar* (falar), ou seja, são faladores. E foi por meio da fala e seus agenciamentos que retiraram uma mulher legitimamente eleita e colocaram um homem sem empatia ou habilidade alguma, de maneira ilegítima, no cargo mais alto de nosso país.

Um tipo de enunciado só pode ser avaliado em função de suas implicações pragmáticas, isto é, de sua relação com pressupostos implícitos, com atos iminentes ou transformações incorpóreas que ele exprime, e que vão introduzir novos recortes entre os corpos. A verdadeira intuição não é o juízo de gramaticalidade, mas a avaliação das variáveis interiores de enunciação em relação ao conjunto de circunstâncias. (DELEUZE e GUATTARI, 2011(b), p. 24)

Começamos nossa pesquisa sobre o audiovisual no hip-hop de São Paulo no final de 2013, e durante o processo de escrita, esta dissertação foi abalada por duas greves estaduais, um golpe de estado e diversas ocupações estudantis. Vivemos agora um período de grande instabilidade política, que revive em muito de seus desenlaces um passado sombrio, nem tão distante, porém nem tão lembrado: a ditadura militar. E, assim como nesse “período infeliz de nossa história” a canção era um forte instrumento para o agenciamento dos enunciados contra-hegemônicos, hoje acontece o mesmo. Se antes os cancionistas herdeiros da bossa-nova se engajaram na produção de obras fundamentais de nossa consciência coletiva – basta dizer que no dia do *impeachment* versos de Chico Buarque foram citados diversas vezes por parlamentares, tanto por deputados que votaram contra como a favor do golpe (!) –, hoje é o hip-hop, com sua dicção cancional que é o RAP, quem vai dar o tom para os novos cancionistas.

Sendo assim, nada mais natural que a produção de Emicida refletisse este conflito. Vou buscar o que Deleuze e Guattari (2011b, p. 25) propõem: "Escrever é talvez trazer à luz esse agenciamento do inconsciente, selecionar as vozes sussurrantes, convocar as tribos e os idiomas secretos, de onde extraio algo que denomino EU[Moi]". Isso é verdade tanto na(s) “escrita(s)” de Emicida como na própria feitura deste meu texto. Mas antes de comentar sobre os vídeos que Emicida lançou depois de seu Boa Esperança, convém pensarmos um pouco mais sobre o corpo.

O que é o corpo? O plano da experiência, do real? O corpo é templo? E os corpos virtuais?

São muitas as questões e explicações, é claro, mas existe uma abordagem brasileira para este tema que me parece bastante pertinente ao debate deste momento: a Soma. Uma terapia anarquista criada durante os anos sombrios da ditadura militar pelo ex-psicanalista Roberto Freire. No livro “O tesão pela Vida”, lançado pelo coletivo Brancalone, Jorge Goia nos diz:

A Soma tem claras ligações com a história política recente da luta contra a ditadura militar e com a cultura popular preservada pela capoeira angola, raízes que a identificam com o contexto onde surgiu, o Brasil. Mas, também, são inegáveis os vários pontos de encontro com movimentos culturais e filosóficos que surgiram em outros países, na mesma época em que Roberto Freire deu início a suas idéias e atividades. (GOIA, 2006, p. 209)

Um dos autores em que Roberto Freire baseia sua abordagem terapêutica é Wilhenlm Reich, um importante ex-aluno de Freud (dissidente deste). Para Reich, “a couraça neuromuscular passa a ser o caráter socialmente adquirido pelo indivíduo como resposta ao meio hostil” (GOIA, 2006, p. 213). Assim, quanto mais introjetadas as posturas e limites impostos aos corpos pelos padrões de um dado meio social, menor será a “necessidade de vigilância” sobre estes corpos.

A passagem dos dispositivos disciplinares, identificados por Foucault, para as máquinas de controle, diagnosticadas por Deleuze, mostra uma pulverização dos microfacismos por outros meios e instrumentos. Talvez esta seja a mais assustadora metamorfose do poder: o panótipo virtual, em que o acesso quase irrestrito a dados pessoais [...] permite controle permanente e quase invisível sobre a individualidade. Ou seja, cada vez menos é preciso a presença física de uma autoridade fiscalizando o comportamento social dizendo o que é certo e errado; o poder não tem limites, ele flui e se embrenha entre todas as frestas disponíveis. (GOIA, J. 2006, p. 213)



Figura 65: Mandume Ya Ndemufu, último rei do povoado de Cuanhamas, ao sul de Angola.

Emicida lançou mais alguns clipes para faixas de seu disco de viagem à África. Depois do impactante “Boa Esperança”, em que vemos uma rebelião de empregadas domésticas, acontece o lançamento de “Passarinhos” (11 de agosto de 2015), uma canção mais leve, em parceria com a cantora, compositora e escritora Vanessa da Mata. Se promove um morde e assopra entre os dois clipes de 2015. Mas, mesmo cada canção/clipe possuindo um caráter (ethos) diferente, existe uma constante nos papéis desempenhados por Emicida: o de funcionário que faz “vista grossa” à subversão dos oprimidos. Em “Boa Esperança”, Emicida é o porteiro que encobre a rebelião das empregadas domésticas. Já “Passarinhos” apresenta um romance entre a dona de um Sebo, interpretada pela cantora, e seu funcionário, interpretado pelo rapper, que finge não ver os engraxates que furtam os livros do comércio. Este é o exemplo. Uma palavra de ordem.

Na sequência, mas já em 2016, vieram os clipes de “Mãe” (6 de maio), “Madagascar”(1 de junho), “Chapa”(31 de agosto) e “Mandume”(5 de dezembro). Em “Mãe”, Emicida abre o microfone para Dona Jacira¹⁰⁴. Como esta canção trata de uma narrativa de exaltação à sua própria árvore genealógica, Emicida interpreta à si mesmo. Esta é a última canção lançada antes do

¹⁰⁴ Não é a primeira vez que o talento de Dona Jacira brilha ao lado de seu filho. A canção “Crisântemo”, pertencente ao seu disco anterior, é uma homenagem ao seu pai, falecido, e traz a participação emocionante da mãe do rapper. “Mãe” é formalmente (em termos musicais) bastante parecida com “Crisântemo”, fechando duas belas homenagens aos seus pais. “Crisântemo” apresenta uma estrutura poética, que engendram os versos de Emicida, de rimas interestrofélicas, sofisticadíssima dentro da tradição da poesia letrada; com em Arnaut Daniel. (!)

afastamento de Dilma Roussef da presidência. A história que Emicida evoca sobre Oxóssi, respondendo à questão sobre “capitalismo versus comunismo”, na entrevista à RSB – resposta que serve de epígrafe deste Mapa III – está resumida. Segundo Reginaldo Prandi (2001, p. 113):

*Finalmente, de Irém, veio Oxotocanxoxô,
o caçador de uma só flecha.
Se fracassasse, seria executado
junto com os que o antecederam.
Temendo pelo filho,
a mãe do caçador foi ao babalaô
e ele recomendou à mãe desesperada
fazer um ebó que agradasse às feiticeiras.
A mãe de Oxotocanxoxô sacrificou então uma galinha.
Nesse momento, Oxotocanxoxô tomou seu ofá, seu arco,
apontou atentamente e disparou sua única flecha.
E matou a terrível ave perniciososa.*

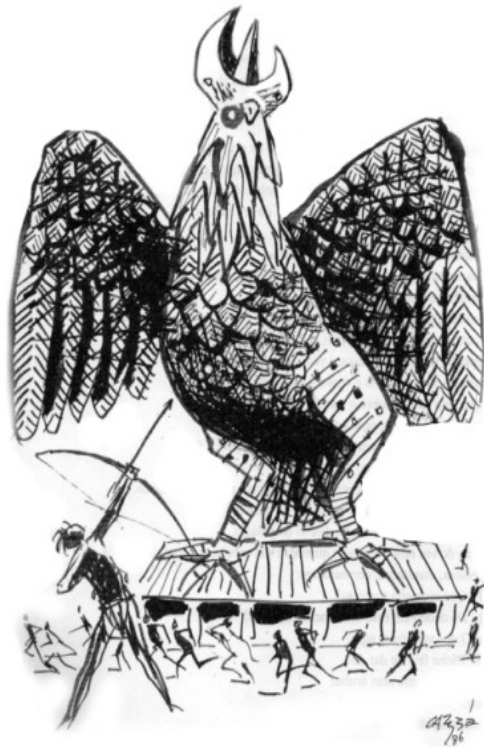


Figura66: Oxotocanxoxô de Carybé.

Podemos perceber que a figura materna é elemento-chave para compreendermos melhor as coisas. Emicida confessa no final da última parte de sua canção, “Até meu jeito é o dela/ Amor cego escutando com o coração a luz do peito dela / Descreve o efeito dela/ breve, intenso, imenso/ Ao ponto de agradecer até os defeito dela”. E Dona Jacira também não deixa por menos e se abre toda, confessando seu amor protetor (a ideia de super-protetor vem de um excesso de proteção, mas num contexto de carência social e comum abandono familiar, uma mãe assim pode ser muito bom)

“Alguém prevenia, filho é pro mundo. Não, o meu é meu! Sentia a necessidade de ter algo na vida. Buscava o amor nas coisas desejadas. Então pensei que amaria muito mais alguém que saiu de dentro de mim, e mais nada. Me sentia como a terra: Sagrada”. O ambiente do sonho do vídeo é uma mata de árvores claras, finas e espaçadas¹⁰⁵, envolto por névoa. O rapper se vê perdido, até encontrar um “piano de brinquedo” que disparará a canção no clipe e o encontro com sua mãe. Esta é a primeira canção de seu álbum de vigem ao continente mãe. O começo da busca pela origem, o despertar da consciência de quem se é, proposto pelo hip-hop.

As famílias atuam também com possessão. É comum ver como uma criança adota não só os gestos, a forma de caminhar as inflexões da voz e as posturas corporais de seus pais como também, seus sentimentos e maneira de pensar. [...] Se nossos pais estão “possuídos” por seus próprios pais, que por sua vez foram pelos seus, se pode deduzir facilmente que uma criança está sendo “possuído” por seu avô ou por seu bisavô sem os ter jamais conhecido. (JODOROVSKY, 2011, p.64)

O sofrimento narrado tanto pela letra, quanto pelas cenas do clipe é crônico. Caminhos tortos, contratemplos. Mas existe a redenção, atingida pela dádiva da realização estética – e sucesso profissional – que vem para reviver e curar antigas feridas. O desenvolvimento da consciência sobre a escravidão e sobre as mazelas do êxodo africano que perduram em nosso país, é a possibilidade para obtenção da tão sonhada paz de espírito. A matriarca já liberta e rebelada pelo clipe de “Boa Esperança”, agora aparece abençoando a “flecha” de seu filho, pra que ele possa matar a “terrível ave perniciosa”.

A realidade é comparável ao jorro d’água que sai de uma fonte: está ali sem estar ali, não é a transformação de uma forma prévia. Surge de maneira incessante. Do mesmo modo, o universo não tem passado nem futuro, só um eterno presente: e não cessa de surgir. Quando se analisa uma árvore genealógica, a pessoa consultante está fluindo também, e nesse fluir se englobam seus antepassados, avós, tios, tias e pais, assim como seus filhos, netos e bisnetos. (JODOROVSKY, 2011, p. 39).

O clipe de “Madagascar” novamente apresenta Emicida na função de réles empregado. Agora ele interpreta o funcionário de um mercado, que dorme no horário de trabalho (pois passou a noite num show de RAP) e sonha com a liberdade e o bem-estar paradisíaco que a canção constrói. O clipe dialoga com o imaginário de poder do RAP, mostrando a clássica ostentação do luxo e de mulheres. Mas aqui ela acontece de modo diferente, pois surge dentro do sonho de um funcionário problema do mercado. A canção foi feita durante a viagem que Emicida realizou com sua namorada à ilha de “Madagascar”. No final do sonho do clipe, Marina Santa Helena (VJ da Mix TV) aparece como sendo a última musa que o rapper se encanta.

¹⁰⁵ A floresta em questão parece ser destas de pinus, plantadas exclusivamente para a extração e produção de papel. Me chama a atenção um possível significado simbólico para estas árvores, que não parecem ser nativas e sim plantadas pelo homem.



Figura 67: Emicida, Em Madagascar

As personagens femininas que interagem com o MC durante o clipe apresentam características fenotípicas diferentes, sendo explícitas suas variadas descendências e a origem de seus múltiplos troncos familiares. Ressalto agora um traço que já está presente desde o clipe de “Boa Esperança”: a miscigenação brasileira. Apesar das histórias da mistura de raças e da “democracia racial” esconderem a realidade conflituosa da sociedade brasileira, os clipes de Emicida parecem apostar, no fundo, nesta saída para os conflitos de nossa sociedade. Poderíamos traduzir isso por uma estratégia que aposta no amor? Mesmo sob o signo da violência? Em “Boa Esperança”, o personagem interpretado por Jorge Dias, o caseiro da mansão (negro), beija a mocinha da família (branca) depois de lhe ameaçar com uma garrafa quebrada. Em “Passarinhos” a dona da “Livraria e Sebo Liberdade” (branca) tem um caso com seu funcionário (negro). E podemos ver também no clipe de “Madagascar” o rapper, negro, celebrando a mistura dos povos.

O poder de fogo de Emicida está justamente nesse dado antropofágico: o comer o Outro. Comer a cultura do outro e se tornar maior. O RAP é uma cultura de rua, pautada na oralidade; é performance; é imagem. As batalhas de *freestyle*, que consagraram Emicida, formam um império dessa cultura de tradição oral. Já o livro – que o livreiro de “Passarinhos” deixa os engraxates levarem como sendo algo mágico, uma porta de salvação – é o território da cultura letrada. Ser “embaixador das ruas” é uma aspiração que envolve a competência de representar as demandas das “ruas” em lugares que não são a rua.

O indivíduo que adquire o armamento das linhas, a “tropa das palavras” (Maiakovsky), ganha uma força extra pra vida. Um domínio diferente do mundo. Pode ir pra Madagascar, se quiser, ou assistir ao lançamento da última série do *Netflix* lá nos States mesmo. O universo dos livros nos exige concentração, mas depois nos abre para a própria potência da linguagem (comunicar algo de um segundo para um terceiro, nenhum dos dois tendo visto), nos amplia os horizontes. O livro em si não vale muita coisa¹⁰⁶. Mas a habilidade de ampliar seu próprio discurso e a compreensão do universo que a leitura proporciona são fundamentais para o caminho de libertação dos indivíduos.

¹⁰⁶ São inúmeros os projetos que apostam no fomento do hábito de leitura como uma possibilidade de “salvação” para os menos favorecidos. Cito o belo projeto Livrar, do MC Marechal (do Rio de Janeiro), que distribui livros durante shows de RAP. Também os Saraus no Vista Bela, em Londrina, onde o Palmerah montava os varais de doações de livros. Este ato, de dar livros, como se fossem algo bons em si, me trazia dúvidas sobre sua relevância. Depois de um tempo de observação e reflexão percebi que a questão não é o livro, e sim a construção do hábito da leitura; o desenvolvimento da atenção em linha.



Figura 68: Frame do clipe de Chapa

No dia 31 de agosto de 2016 ocorreu o impeachment de Dilma Roussef. Mesmo dia em que a LAB_Fantasma lançava o clipe de “Chapa”. A canção relata uma bronca em um companheiro que sumiu sem deixar notícias de onde estava, se quer se estava bem. Uma canção bem cantável, que passa distraída como se nem fosse um RAP. Mas quando entra o clipe surge uma outra área de significados. A canção agora parece se referir a um jovem que foi morto. Esse é o principal medo da comunidade: morrer na guerra civil não declarada. O clipe apresenta a história das “Mães de Maio”, mulheres que tiveram seus filhos mortos pelas mãos do Estado. Ao final do vídeo, quando a canção já acabou, somos expostos a uma série de dados que escancaram a grandiosidade do conflito social e do genocídio da população negra em nosso país. É iniciada a “era Temer” com um alerta sobre a violência e o poder de repressão da Polícia Militar brasileira.

Em setembro, outubro e novembro de 2016 os conflitos sociais se intensificaram, e a PEC 55, apelidada muito apropriadamente de “PEC do fim do mundo”, estava em vias de votação. Muitas ocupações estudantis se espalharam pelo país, a começar pelas escolas de nível básico e alcançando o ensino superior nas universidades estaduais e federais. No dia 5 de dezembro, uma semana antes da aprovação do temido projeto de emenda constitucional, Renan Calheiros é afastado da presidência do Senado Federal. Neste dia a LAB_Fantasma lançou mais um clipe.

“Mandume” é o primeiro RAP composto do novo disco, e conta com a participação de quatro MC's: Drik Barbosa, Rico Dalasan, Muzzika e Raphão Alaafin. O clipe, último lançamento de 2016, soa como um tambor de guerra, evocando a memória da resistência ancestral. É o primeiro clipe depois do golpe consumado, e certamente, produto cultural consumido por boa parte dos jovens que resistiram e lutaram contra a PEC 55, aprovada no dia 13 de dezembro. Um material simbólico que passa a acompanhar muitas pessoas, alastrando-se como vírus¹⁰⁷ por celulares. Perde-se a batalha, mas a guerra continua.

¹⁰⁷ O cientista Miguel Nicolelis, brasileiro mais importante no estudo na neurociência e inteligência artificial, explica o boqueio cognitivo aos argumentos irrefutáveis do quadro político atual como uma espécie de vírus que infecta as pessoas e faz com que as informações contrárias sejam expelidas. Para mais informações, ver o raciocínio completo do grande Nicolelis em https://www.youtube.com/watch?v=1_Dx9DDt6QE, em entrevista de Luis Nassif.

Desde a primeira vez em que entrei em contato com sua história acreditei que ela podia ser uma metáfora pros vários descendentes de reis e rainhas que seguem cabisbaixos pelo mundo sem saber de sua grandeza [...] A história dele poderia levantar a cabeça de muita gente e acho que é isso que ela vem fazendo[...] A mensagem é forte, o refrão é urgente. Principalmente pro Brasil de hoje [...]. (EMICIDA, in: Entrevista à Ponte Jornalismo CartaCapital.com.br)

Fica explícito neste depoimento que é consciente a intenção “pragmática” dos “enunciados”, com suas “palavras de ordem” – para voltarmos ao vocabulário deleuziano – e o desejo de “transformação dos corpos” por meio de “Mandume”. O clipe louva a memória do último rei de um povo ao sul de Angola, que enfrentou portugueses e alemães. Ao mesmo tempo, esta dinâmica pragmática envolve manter-se firme em solo capitalista, numa sociedade que ainda não superou seu passado escravocrata. Os personagens que aparecem no clipe – que evidenciam a beleza da diversidade dos povos brasileiros – vestem-se com a coleção Yasuke, da LAB_Fantasma, que Emicida e seu irmãoparceiroopatrão, Fioti, lançaram em outubro de 2006, durante o evento de moda São Paulo Fashion Week. Este duplo vínculo, conteúdo poético/propaganda capitalizada, não é novidade nem na arte da canção nem muito menos no RAP, mas em “Mandume” essa relação fica amarrada de forma extremamente engenhosa e orgânica.

Acredito que cada vez que pegamos uma caneta, tanto eu quanto os outros Mcs da música, buscamos honrar o legado deixado por nossos ancestrais, e é impossível fazer isso sem passar por algo tão grandioso como uma tradição milenar como o candomblé [...] Juntamos nossas melhores referências e as louvamos. A perte do Raphão na música em especial emociona muito se você observar por esse ponto. Fiz questão daquela cena com a fogueira respondendo ao ataque desrespeitoso do cristianismo porque é importante dizer que aquela cerimônia é linda e o que motiva seus agressores é uma ignorância nojenta. (EMICIDA, in: Entrevista à Ponte Jornalismo CartaCapital.com.br)



Figura 69: Foto de divulgação do clipe dirigido por Gabi Jacob. Mc's vestindo a coleção Yasuke.

As palavras de Emicida são atuais e refletem claramente o conflito que ocorre no país. Agora já bastante evidente que a direção tomada pelo novo governo, ilegítimo, é a de regresso dos direitos trabalhistas e de amputamento da transformação social que estava em curso. As propostas do “Escola Sem Partido”, por exemplo, são um absurdo à liberdade de pensamento, que a escola deveria incentivar. Os multítextos¹⁰⁸ de Emicida chegam reforçando uma consciência, levantando debates fervorosos e incendiários, que neste momento, uma elite que retornou ao poder central do país, está querendo abafar.

Mas eu sempre vejo como uma voz que não quer se calar. É isso que todos somos. Assim como a voz dos professores tão desrespeitados neste Brasil não pode ser silenciada, a nossa vem de encontro à deles [...] Bons raps sempre foram boas crônicas sobre o que as ruas têm sentido, somos uma janela pras emoções e vivências da quebrada. (EMICIDA, in: Entrevista à Ponte Jornalismo CartaCapital.com.br



Figura 70: Emicida com estudantes em colégio ocupado.

E lembrando que o hip-hop é um fenômeno global, e que Emicida passa a dialogar com as periferias de Angola e Cabo Verde depois do processo de gravação do disco, convém pensarmos também na “transformação analógica” que ocorre entre estes povos separados pelo mar. Escutemos o que a dupla de pensadores franceses escreveu sobre:

As canções dos negros americanos, inclusive e sobretudo as letras, teriam um valor ainda mais exemplar, porque se ouve nelas, antes de tudo, como os escravos “traduzem” o significante inglês, e fazem um uso pré-significante ou mesmo

¹⁰⁸ “Fiz questão daquela cena” reflete uma constante preocupação sobre o resultado como um todo, onde o artesanato cancional envolve a produção audiovisual.

contra-significante da língua, misturando-a às suas próprias línguas africanas, assim como misturam a seus novos trabalhos forçados o canto de antigos trabalhos da África; em seguida se entende como, com a cristianização e com a abolição da escravatura, eles passam por um processo de “subjativação” ou mesmo de “individuação”, que transforma sua música ao mesmo tempo em que ela transforma esse processo por analogia; como também se colocam problemas particulares de “rostickidade”, quando os brancos de “face enegrecida” se assenhoram das palavras e das canções, mas os negros, por sua vez, enegrecem a fisionomia com uma camada suplementar, reconquistando suas danças e seus cantos, transformando e traduzindo mesmo aqueles dos brancos. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.99)

Como fica o Brasil nessa rede de diálogo?

O corpo de Emicida ganhou tatuagens. Rostos de heróis (da música) negros.

“Rosticidade”, esse termo estranho do texto acima, deriva da palavra “rosto” mesmo.



Figura 71: Tatuagens no braço de Emicida. Frame do clipe Madagascar.

Assim, a África de hoje, que faz seus sapatos com nossos velhos pneus, recupera segundo seu gênio e revivifica os destroços de nossas técnicas, de nossas literaturas, de nossas músicas. Assim é chegado o tempo para nós de brincar ao sopro de nossas vozes, na energia de nossos corpos, a imensa e incoerente herança de alguns séculos de escrita. Na grande praça da “aldeia global” de McLuhan, restabelecer entre o olho e o ouvido um equilíbrio tal, que a voz logo esteja em estado de perfurar, em todos nós, a opacidade daquilo que se toma pelo real [...]. (ZUMTHOR, 2010, p.322)

MAPA IV – A GAIVOTA QUE VOA MAIS ALTO

Os piratas e corsários do século XVIII montaram uma "rede de informações" que se estendia sobre o globo. Mesmo sendo primitiva e voltada basicamente para negócios cruéis, a rede funcionava de forma admirável. Era formada por ilhas, esconderijos remotos onde os navios podiam ser abastecidos com água e comida, e os resultados das pilhagens eram trocados por artigos de luxo e de necessidade. Algumas dessas ilhas hospedavam "comunidades intencionais", mini-sociedades que conscientemente viviam fora da lei e estavam determinadas a continuar assim, ainda que por uma temporada curta, mas alegre." (BEY, 2001, p.11)

As vítimas do autoritarismo, além de levadas a se tornarem neuróticas, foram doutoradas em práticas e técnicas também autoritárias. Só quando nos conscientizamos disso e conseguimos, no presente e para o futuro, não mais agir pedagógica e afetivamente de modo autoritário, somente então os sintomas de dependência autoritária começam a desaparecer ou a ser controlados e dominados por nós mesmos. (FREIRE., 2006, p.103).

Politicamente, a "nova classe trabalhadora" paga um preço caro pela incorporação dos estímulos e disposições adequados à reprodução do capitalismo. O reverso desta moeda é que o "sacrifício do intelecto", comum à maior parte das religiões, se desdobra, no caso do neopentecostalismo brasileiro, em um sentido tanto da não solidariedade social, por um lado, e, tanto por parte do neopentecostalismo quanto do pentecostalismo, no sentido da defesa das teses regressivas e conservadoras em relação ao casamento homossexual, ao aborto e a todas as bandeiras mais reacionárias que representam um ataque às liberdades individuais em nome de uma moral repressora. A não solidariedade da religiosidade neopentecostal tem a ver com a "doutrina da prosperidade", na qual o aumento da riqueza individual é o indicador mais importante de salvação e o acesso ao consumo é interpretado como materialização da graça divina. (SOUZA, 2015, p. 212).

E TUDO CONTINUA EM MOVIMENTO...

O hip-hop, como um grande palco polifônico, abraça muitas vozes e consciências. As perspectivas de Criolo e Emicida são pontos de vista diferentes, que se equilibram e formam duas das principais fontes poéticas de “ponta de lança” do movimento hip-hop de São Paulo, e conseqüentemente, do Brasil. Os enunciados agenciados por estes poetas à vozes que eles fazem soar, possuem muitas interfaces midiáticas. E neste contexto, os cliques e vídeos de canções são uma das formas mais constantes e atuais de materialização destas obras.

Ficou nítido – com as análises até aqui apresentadas – como o papel destes dois cancionistas não fica restrito ao ofício das rimas; e está além, também, do domínio técnico da imagem. Criolo e DJ Dandan criaram a Rinha dos MC's, e com isso um ambiente propício ao surgimento de artistas como Emicida, que por sua vez irá ganhar espaço dentro da classe média paulista, brasileira e mundial. Emicida e Fioti criam a LAB_Fantasma, o grupo poéticomercial mais bem sucedido do mercado brasileiro, e servem de exemplo tanto para os mais novos quanto para os mais velhos (a Boogie Naípe, empresa que dirige a carreira dos Racionais MC's, é mais jovem do que a LAB_Fantasma, por exemplo).

A firma familiar dos filhos de Dona Jacira continua produzindo a todo vapor. A gravação do álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa” foi tema do documentário “Sobre Nóiz”, feito em parceria com Canal Brasil, que estreou no dia 14 de setembro de 2016 nos CEU's de São Paulo. Fioti, irmão de Emicida, lançou seu primeiro álbum solo. “Gente Bonita” é um disco de “nova MPB”, e um dos pontos altos é uma versão mais “cantável” do RAP “Obrigado Darci”. Nesta versão podemos escutar a voz de Caetano Veloso lendo palavras de Darci Ribeiro sobre seus fracassos e seu orgulho, e no clipe produzido pela LAB, um desfile valorizando as belezas negras e indígenas. E ainda há um dos principais compositores disso que se chama MPB, Chico César, lançando seu disco, o “Estado de Poesia”, também com a marca dos irmãos. O álbum é um ótimo exemplo de como a empresa articula representatividade, mercado e resistência cultural para além dos limites do RAP. O álbum de Chico César equilibra canções de amor, atuais, construídas já no contexto de empoderamento feminino que começou a desabrochar no governo Dilma, com canções de cunho social¹⁰⁹ – a canção Reis do Agronegócio, parceria com Carlos Rennó, é um belo exemplo de canção engajada que recai sobre uma voz menor e, no entanto, se trata de uma das causas mais urgentes país: a exploração ilegal das terras indígenas.

O sociólogo e ex-presidente do IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), Jessé de Souza, possui uma das vozes mais precisas para que percebamos os conflitos que formam o pano de fundo das obras e artistas que nos propusemos a mapear. Para o professor de Ciência Política da

¹⁰⁹ Este equilíbrio entre as duas pulsões básicas do ser humano, Eros e Tanatós, o amor e a violência. Naturalmente, para que se encare de frente a dureza do mundo e se haja com amor para com o outro, e se aposte na possibilidade de convivência social, devemos estar bem alimentados de amor. Amor próprio. Amor de família. E Amor de paixão, de desejo, de carne. “*Volver a los 17*”, da Violeta Parra, trata um pouco disso também. As canções de amor formam um campo minado com bombas de machismos e opressões diversas. Para mais informações sobre como a canção e o amor podem ser revolucionários ver “Ame e dê Vexame”, de Roberto Freire. Nesse sentido, tratar de Amor é também tratar de um tema político.

UFF, vivemos uma grande confusão causada pelo pensamento de Sérgio Buarque de Holanda. Um equívoco que começa com o mito da formação do povo brasileiro em Gilberto Freyre, e que Sérgio Buarque transforma em projeto político. Ambas as perspectivas, como as que se seguiram na História da Sociologia brasileira, apoiam-se numa ética cristã, platônica, que separa “espírito” e “corpo”. O “espírito” seria o lado da moralidade, nobre, o lugar do homem branco, em oposição ao lado do “corpo”, imoral, vulgar, negro, o lugar da mulher (o pecado). Esta ética estaria na alma das instituições, do mercado, do Estado e num amplo inconsciente coletivo.

A concepção de Sérgio Buarque, o pai do Chico Buarque, nosso grande cancionista, seria um mal para a consciência social do povo brasileiro, pois daria uma aura pseudo-crítica para esconder os benefícios de sua própria classe social, escravocrata desde sempre. Souza nos esclarece que no trabalho de Sérgio Buarque existe uma demonização do Estado e uma idealização do Mercado.

A partir da obra de Sérgio Buarque temos a possibilidade de articular de modo convincente uma concepção de mundo liberal como uma alternativa para toda a nação, espelhando uma visão aparentemente crítica do mundo. Como a ideia liberal do sujeito genérico – a noção de um indivíduo sem passado, família ou classe social – esconde a origem social de todos os privilégios individuais, construir uma ideia de sociedade pseudocrítica deste ponto em diante não é algo fácil nem óbvio. (SOUZA, 2015, p.60)

Durante a ditadura militar no Brasil, um então psicanalista rompe com sua área por perceber que seu trabalho estava embotado de uma perspectiva “pequeno burguesa”. Roberto Freire cria a Soma, uma terapia libertária, já mencionada no mapa anterior, que vem reconstruir esse “corpo” sobre um outro ângulo, embebendo-se do anarquismo, do feminismo, da capoeira angola de mestre Pastinha e de uma busca por respostas próprias, nacionais e originais para nossos conflitos. Freire (2006, p. 105) nos diz que a Soma é a maneira pela qual “o Anarquismo vê e se utiliza da Psicologia como arma política na luta por um socialismo libertário, da maneira que a Psicanálise se utiliza da Psicologia como instrumento político para a manutenção do capitalismo burguês.” Estou olhando para um *looping*. Penso no Roberto Freire dialogando com o Jessé de Souza para perceber a potência de transformação dos corpos, através da disputa dos enunciados. E, uma vez que é a “classe média” quem articula e define, historicamente no Brasil, o senso comum, penso em como o RAP da periferia, portador das vozes da “ralé” (segundo a nomenclatura de classes de Jessé), funciona como agente transformador da consciência e, conseqüentemente, dos corpos de alguns grupos de indivíduos da própria “classe média”. Uma palavra insistente surge no papo dos dois, quando eles riem. Seria essa a resposta, para além do conflito de classes que vemos no Brasil hoje? Essa palavra que escutei brotando no papo dos dois? Amor? Será? E o ódio?

E essa puta injustiça social que grita na nossa cara todo dia? O ódio está aí, Jão! Esqueceu que acabou de analisar o vídeo de “Mandume”? Esqueceu do clipe de “Boa Esperança”? E de toda a violência do hip-hop? “Duas de Cinco”, cara! Onde fica o Amor aqui, nesse *looping* dos infernos?

O moralismo da classe média no Brasil sempre foi extremamente seletivo e antidemocrático ao mesmo tempo. Sua seletividade implica em ver o mal sempre “fora de si mesma”, e nunca na sua própria ação cotidiana de exploração de outras classes de quem a classe média rouba o tempo, a energia e qualquer possibilidade de redenção futura. O caráter antidemocrático que vemos nas manifestações recentes dos “coxinhas politizados” não tem nada de novo. Desde o tenentismo de 1922 a política e o sufrágio universal já eram os empecilhos maiores da renovação verdadeira da sociedade brasileira. O moralismo de classe média – e de seus estratos pequenos-burgueses – desde o jacobinismo francês até o fascismo europeu deste século. (SOUZA, 2015, p.256)

“Sinhá” é a última canção do último disco autoral¹¹⁰ de Chico Buarque. Nela escutamos um escravo argumentando com uma sinhá pronta para castigá-lo. Chico usa a parte em tonalidade menor da música de João Bosco para expor as falas do escravo durante duas estrofes, e entra na segunda parte da canção, que se inicia no modo maior, com um corte (na mudança de voz narrativa e temporalidade) e colocando-se nesta história: “E acaba aqui o conto de um cantor, com voz do Pelourinho e ares de Senhor. Cantor atormentado, herdeiro Sarará, do nome e do renome de um feroz senhor de engenho e das mandingas de um escravo, que no engenho enfeitiçou sinhá”. A palavra engenho é ambígua e pode apontar não só para um espaço físico de trabalho como a própria “engenhosidade da fala” (o personagem fica testando as expressões arcaicas que antecederam a palavra “você”), da linguagem. Ainda seria amor essa relação de cola, que funda as famílias? “Não é amor se não for salvação. Ou você realmente acredita que não?”, reflete Marcelino Freire¹¹¹.

O hip-hop constitui uma família. Família, evidentemente, com origem na “ralé” brasileira. Exemplos contrários – Black Alien, por exemplo, uma das vozes fundamentais do RAP carioca, é um negro marcado por um estranhamento pouco comum: o negro de classe média – acabam que comprovam a regra. Como já observava Maria Rita Kell em “Radicais, Raciais, Racionais” (1999), o RAP irá constituir uma grande fratria. O hip-hop é uma verdadeira Família para muitos jovens com famílias desestruturadas. Daí a constante indicação de respeito aos pais, expressa em vários RAP's.

E, ainda que o ódio exista, como resposta primeira ao acoite cruel do dia-a-dia, em família devemos cultivar o Amor. Isso é uma verdade até dentro de filmes de mafiosos e *gangstars*. Não é novidade. É a principal mensagem de Jesus Cristo, essa imagem/medida que a esmagadora maioria dos brasileiros carrega dentro de si. E quando eu já não esperava mais que surpresas pudessem acontecer dentro do RAP nacional, em 2016, no finalzinho do ano, o Neto do Síntese lançou seu disco, “Trilha para o desencanto da ilusão” Vol.1: Amem. O álbum inteiro em lyric-video. Produção de Daniel Ganjaman. Baixos de Marcelo Cabral, enfim, a família do hip-hop paulistano acolhendo o rapper paulista do interior. E a mensagem é a mesma: Amor. Amem.

¹¹⁰ O álbum de chama “Chico” (2011) e foi lançado pela Biscoito Fino.

¹¹¹ Marcelino Freire é um dos autores (contista e poeta) mais importantes da nova geração de escritores brasileiros. A frase citada pertence à um conto seu chamado “Troca de Alianças”, e está presente em seu “Angú de Sangue” (2000). Trago a voz de Marcelino neste momento, também, porque este participa do álbum de Emicida com a leitura de um poema seu. A décima primeira faixa é “Trabalhadores do Brasil” e traz um texto onde o poeta localiza os descendentes de nobres reis e orixás africanos desempenhando os piores trabalhos da sociedade.



Figura 72: Capa de Nenner Alves Sempre para o álbum do Síntese.

RÁPIDO E VIO-LENTO

Criolo lançou dois discos depois do single *Duas de Cinco*. O *Convoque seu Buda* – com a participação de Neto, do Síntese, em *Plano de Vôo* – e o *Ainda Há Tempo*. O último, uma releitura de seu primeiro álbum, onde inclusive reescreveu algumas letras, revisou, corrigiu falas e ideias, machismos e preconceitos que as obras continham. *Convoque seu Buda* contou com um *lyricvideo* caprichado pra faixa que dá nome ao disco e possui “*Duas de Cinco*” dentro de seu repertório; fora isso, nada de clipes novos para os discos. O rapper gravou ainda, como cantor (não como MC, versador), um disco com Ivete Sangalo composto só com canções de Tim Maia. Alguns dos vídeos importantes desse período não fazem parte de nenhum dos discos; são canções e projetos avulsos.

A série *Tabú*, edição brasileira, contou com uma canção de abertura composta por Criolo. A produção/parceria mais uma vez envolve Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral. A canção *Diferenças*, em seu vídeo que registra a produção e o respeito que o compositor tem por seus pares, é um belo exemplo de um fundamento básico do RAP nacional que trata da superação de diferenças no encontro com o Outro¹¹². E por mais rebuscada que sejam as metáforas e imagens que o texto desperta, a mensagem é a mesma de tantos e tantos outros RAP's. A mensagem do acolhimento da diferença, não colocar o medo na frente e sim ir de encontro, é no fundo a palavra de ordem anti-fascista por excelência.

¹¹² O Outro como alteridade, como a diferença. Cabe lembrar a frase pop de Jean-Paul Sarte: “o inferno são os outros”.

E eis que o atual prefeito da cidade que é o palco de toda esta história que estou contando não é mais o ciclista que dá disco dos Racionais MC's ao Papa Francisco e sim um personagem que está empreendendo uma guerra contra os grafiteiros: João Dória. “A lata vai revidar” é um aviso que está contido no som Doum, trilha do documentário Cidade Cinza. Doum é o terceiro irmão de Cosme e Damião¹¹³, numa referência ao trabalho dos gêmeos grafiteiros. A canção, que pertence ao período de produção estudado no Mapa 2, se atualizou na atual conjuntura.

Dos que mais me chama a atenção, pela densidade poética e beleza das imagens da mata, é o vídeo colaborativo em parceria com Caetano Veloso, Emicida e Lenine¹¹⁴. A canção “I'm Live”, de Caetano, serve como base sobre a qual os outros artistas construirão seus textos. Criolo é o primeiro a desenvolver versos na videocanção em apoio à proteção da Floresta da Tijuca:

*Sem braço, sem pernas sem moedas num pote, sem uma boca grande pra dizer:
Acode! Estamos aí, à sua mercê.
Ele chegou aqui cheio de ferramentas, desavenças, falsas crenças
em aço soberba concreto e poder
Cê vai me vê assim, numa caixa de vidro, ou num leilão de alma por quilo
aqui jaz a mãe Nature. Não quero dizer
Se a janela da alma tem uma trava, limpe seus olhos que tudo acalma
moral, quarta pessoa, verbo proteger.*

Desde seu primeiro disco Criolo já pautava esta preocupação ambiental em composições como “Chuva Ácida”. Essa sua consciência fez com que ele se engajasse em diversas lutas, como por exemplo, em apoio às vítimas do desastre ambiental em Mariana. Criolo lançou, inclusive, um vídeo declamando um poema quando a tragédia completou um ano. O rapper também viajou para o Pará em apoio ao povo Munduruku, índios que vivem nas margens do Rio Tapajós, ameaçados com o projeto de construção de mais uma usina. A canção “Sangue no Cais” é um apoio ao movimento Ocupe Estelita, que enfrenta grandes empreiteiras em Recife. Estes são alguns exemplos de como o MC foi direcionando seu poder de comunicação durante o período que estivemos desenvolvendo nossa pesquisa. E durante esta fase, estudantes e professores da UEL, vivenciamos situações de greve e de ocupações¹¹⁵. Elas (as ocupações estudantis) fizeram parte de um movimento nacional simbolicamente nutrido por textos de Criolo. Mas nessa velocidade toda de eventos que se sucedem, o que são ocupações?

¹¹³ Canta o povo de santo “Cosme e Damião. Damião, cadê Doum? Doum tá passeando, ai no cavalo de Ogum.”.

¹¹⁴ O projeto envolve ainda outros artistas:

¹¹⁵ A Universidade Estadual de Londrina teve o Centro de Comunicação e Artes ocupado pelos estudantes em enfrentamento, primordialmente à PEC 55, que afetará diretamente a educação pública do país durante 20 anos.



Figura 73: Criolo, Emicida, Caetano Veloso e Lenine. Cenas de I'm a Live.

É difícil explicar de maneira completa e esta não é nossa intenção aqui, nesta altura do texto. Mas um conceito importante para percebermos essa problemática está na sigla “TAZ: Zona Autônoma Temporária” conceito postulado por Hankim Bey. Ele é um dos autores pós-anarquistas mais influentes do final do século XX e articula de maneira prática e veloz ideias de grandes pensadores de seu tempo pontuando as possibilidades de liberdade no agora, num plano não utópico. Bey explica o “nomadismo psíquico como uma tática, aquilo que Deleuze e Guattari metaforicamente chamam de "máquina de guerra" e muda o paradoxo de um modo passivo para um modo ativo e talvez até mesmo "violento"." (2001, p.28).



Figura 74: Show de Criolo na “Virada de ocupações”.

É possível compreender uma “ocupação estudantil” como uma TAZ, e assim vislumbrar a natureza transformadora destes momentos/espços. Um show de RAP também é uma TAZ, onde vivenciamos uma liberdade diferente pois conseguimos escapar – ao menos um pouco, em parte – da vigilância e do controle que o Estado e a sociedade nos impõem. Esse papo de amar, de ser livre, dentro da senzala significa não aceitar a escravidão da alma. Significa virar um fujão. Ter espírito de pirata, contraventor, mente de vilão. “Tem que ser vagabundo, tem que ser vagabundo, tem que ser!”¹¹⁶. Gravar um disco, ou cliques, também pode se constituir uma TAZ. Vejamos só:

Talvez algumas pequenas TAZs tenham durado por gerações – como alguns enclaves rurais – porque passaram despercebidas, porque nunca se relacionaram com o Espetáculo, porque nunca emergiram para fora daquela vida real que é invisível para os agentes da Simulação. [...] A Babilônia toma suas abstrações como realidades. É precisamente *dentro* dessa margem de erro que a TAZ surge. Iniciar a TAZ pode envolver várias táticas de violência e defesa, mas seu grande trunfo está em sua invisibilidade (BEY, 2001, p.18)



Figura 75: Capa do disco *Cores e Valores*, de 2015, dos Racionais MC's

E se Criolo e Emicida são tão importantes nesse momento, pois são vozes da periferia (oriundas e representantes da “ralé” da sociedade) que penetram na produção simbólica da cultura da classe média, oferecem perspectivas um pouco mais otimistas em relação ao futuro do país. Dessa forma, podem ser considerados “pontas de lança” do movimento, mas de forma alguma representam toda a polifonia do hip-hop atual, nem em nível nacional nem local. Pensando a esse respeito, vale pontuar que, depois de mais de uma década sem lançar um disco de canções novas o Racionais MC's voltaram à ativa com o rápido e chocante: *Cores e Valores*. Na canção “Inclassificáveis” de Arnaldo Antunes, a voz grave do poeta afirma “Somos o que somos, somos o

¹¹⁶ Versos de “Vivão e Vivendo”, dos Racionais MC's. Outros versos inspirados, do mesmo disco, que cabem bem à problemática das ocupações estudantis: “problema com escola? Eu tenho mil, mil fita!”.

que somos, inclassificáveis, inclassificáveis”, ecoando a clássica visão de mistura de povos que constituem o Brasil. Orientupis, Ameriquítalos, Ciganagôs? Já no disco novo disco do Racionais escutamos a mesma afirmação “Somos o que somos, somos o que somos: cores e valores, cores e valores”. Foi lançado um clipe de um minuto e meio, com produção de KondZilla¹¹⁷, onde vemos uma trama armada contra o grupo e uma emboscada policial. A narrativa corta e temos uma cena de vingança, onde Edi Rock irá liquidar o X9 com um taco de beisebol. Este é o nosso *gangstar* em sua fase mais sólida, esteticamente falando mesmo.



Figura 76: Jovens a Frente do Tempo. Clipe do RZO.

“São Paulo, a última a abolir a escravidão” (BROWN, 2014), no último país a abolir a escravidão. Berço do RAP nacional, os Racionais MC's constituem a família mais sólida e expressiva deste cenário. As atuações são diversas e cabe ressaltar os lançamentos dos discos de Edi Rock e de Mano Brown; o belíssimo programa de entrevistas de KL Jay, e; o retorno do RZO. o piloto da nave sonora mais perigosa do país é uma figura carismática e leve. Vegetariano, como sempre faz questão de enfatizar, está na função de apresentador de um novo programa de RAP, o “Estamos Vivos”¹¹⁸. Trata-se de um programa que se constitui em grande vitrine para novos – e talentosíssimos – MC's, DJ's e demais envolvidos nos corres do RAP, além de ser um mapeamento cuidadoso do processo de trabalho de cada artista, ligando com mestria e sensibilidade aspectos subjetivos – o primeiro palco que um convidado subiu pra cantar – com aspectos práticos – como é a rotina de trabalho entre a composição e os estúdios de gravação. Edi Rock foi o primeiro Mc dos Racionais a lançar um trabalho solo, e seu último disco traz grandes obras. Uma delas ganhou um clipe e é a “canção de trabalho” do disco: “That's my way”. Parceria com Seu Jorge, o clipe, apesar de forte, e do texto reto e firme de Edi Rock, soa – como resultado final – pacífico. Também pudera,

¹¹⁷ Principal produtora de clipes do atual “funk ostentação”.

¹¹⁸ “Estamos vivos” é um bordão de KL Jay. A voz do DJ dos Racionais dizendo estas palavras é algo poderoso por si só, vide sua participação em “Sonhos” (2014), de Inquérito.

Edi Rock estava entrando na Globo, topando com o tabu inflamado por eles mesmos, e disposto a conquistar novos ouvidos. Mano Brown também não ficou refém da imagem que o RAP queria dele e lançou logo um clipe com o Naldo Bene, um cantor de funk do Rio, chutando o balde das expectativas. E o Elião, que estava acompanhando o grupo nas viagens, como parte da comitiva de MC's que fecham no bonde dos shows, voltou a se dedicar pro RZO.

O grupo RZO é um dos grupos mais importantes do RAP nacional e também estava inativo fazia mais de uma década. É o grupo responsável por lançar o rapper Sabotage e a cantora Negra Li, por exemplo. A Rapaziada da Zona Oeste voltou pronta para assumir com maestria seu papel dentro da família do RAP nacional, que passa por novas crises e mudanças. O RZO é composto basicamente pelo trio Élião, Sandrão e DJ Cia. Sandrão é um dos MC's mais interessantes para tratar da ambiguidade camaleônica do RAP *gangstar*, onde crime e salvação se misturam. Seu *flow* é uma prova de que inventividade musical no verso não é sinônimo de velocidade. Não é à toa que a principal família do RAP mundial, o grupo Wu Tang Clã, tem como representante brasileiro o Sandrão. O processo de produção e gravação do disco pode ser acompanhado por vídeos no canal do grupo no *youtube*. Fica claro – ou melhor, fica é no ar, no ar frio e escuro da madrugada – a estreita ligação com o mundo do crime e da violência. Não mais só como jogo metafórico, e sim como aviso de verdade. Voltando à realidade da década de 1990.

Mas a consciência é outra. E o poder bélico e estético também.

O primeiro clipe que o RZO lançou em seu retorno foi o “Paz em meio ao Caos”, com participação do Bonne (grupo estadunidense de considerável visibilidade). O clipe impressiona logo de cara pela qualidade na elaboração visual e na produção do áudio. Negra Li canta o resumo da sabedoria da obra durante o refrão “Você precisa ter coragem pra encontrar paz em meio ao caos”. Se a LAB_Fantasma tem nos “batalhadores” seu principal público de troca, o RZO é – talvez – o grupo que melhor se comunica com a parcela da população mais “fio desencapado”. Quem dialoga melhor com esse público é uma pergunta. Mas prefiro a questão sobre quem melhor representa, como elaboração estética mais elaborada, este público, que é o mais desassistido de nossa sociedade¹¹⁹. Para esta questão a resposta é muito provavelmente o RZO. Também o segundo clipe lançado é de excelente qualidade. “Jovens a frente do tempo” mostra a força – poder de violência, no caso – que o cidadão precisa ter se quiser ser minimamente livre (ir ao baile, e ganhar dinheiro no corre da noite, é a questão central da canção). A elaboração poética é fantástica, e temos Élião concluindo sua parte (antes do impressionante corte pro Sandrão entrar) com um dueto polifônico com a voz de DJ cia:

Revolta (a pele tem raiva da carne, a carne odeia os ossos)
Revolta (a mente não quer o coração, mas o coração curte o som)
Volver (Jovens a frente do tempo, favela é um monstro dormindo)
Volver (O sono bem calmo da morte. O foda é que a alma não morre)

¹¹⁹ Sobrevivendo no Inferno. Diário de um Detento. Tragédias carcerárias no país atual.

E até o finado Sabotagem lançou disco no ano de 2016. O Ganjaman estava com os arquivos de áudio dos dias que antecederam sua morte – na semana em que Sabota foi assassinado, ele estava em processo de gravação no Rocha (estúdio do Ganjaman). Mais de uma década depois e soa a voz de um mito do RAP nacional voltando em uma hora crucial para o país. E teve também a experiência do primeiro RAP feito em colaboração com inteligência artificial. Produzido pelo RZO, seus manos que o resgataram do crime, as ideias de Sabotagem se unem às de seus filhos biológicos e fazem negócios com a plataforma digital *Spotify*. Morte, vida. Ego. Inteligência artificial. Miguel Nicolelis mapeando a “rede neural”, descentralizando o conhecimento. Sabotagem e RZO em Neural. A polifonia visual do hip-hop paulistano na rede de virtualidades. A canção, seus eternos e seus novos sentidos.



Figura 77: Neural; Vídeo/canção do RZO com Sabotage.

A TAZ é uma acampamento de guerrilheiros ontologistas: ataque e fuga. [...] O ataque é feito às estruturas de controle, essencialmente às ideias. As táticas de defesa são a "invisibilidade", que é uma arte marcial, e a invulnerabilidade, uma arte oculta dentro das artes marciais. A "máquina de guerra nômade" conquista sem ser notada e se move antes do mapa ser retificado."(BEY, 2001, p.19)

REFERÊNCIAS

- BARROS, D. L. P. **Dialogismo, Polifonia e Enunciação**. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Orgs). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2 ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2003, p. 1-9.
- BEY, H.. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. Trad. Renato Rezende e Patrícia Decia. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- DELEUZE, G. **A Imagem-tempo**. Trad. Eloiza de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F.. **Mil Platôs**. Vol. I. 2 ed. Trad. Ana Lúcia Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011(a).
- _____. **Mil Platôs**. Vol. II. 2 ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011(b).
- EISENSTEIN, S.; PUDOVKIN, V.; ALEXANDROV, G.. **Declaração sobre o futuro do cinema sonoro**. In: EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. 236 p.
- ESTRELA D'ALVA, R.. **Teatro hip-hop: a performance poética do ator-mc**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FERNANDES, F.. **O atributo da voz: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e abordagem cartográfica**. Revista da Anpoll, v.1, n.33, 2012. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/633/0> Acesso em: 10 jan. 2017.
- GOIA, J. **Antenas anarquistas contemporâneas**. In: O tesão pela vida. FREIRE, R.; MATA, J.; GOIA, J.; SCHOEDER, 5 ed. São Paulo Francis, 2006. p. 209-219.
- HERMETO, M.. **Canção Popular Brasileira e Ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: ed. Autêntica, 2012.
- JODOROWSY, A. **Metagenealogía: el arbol genealógico como arte, terapia y búsqueda del Yo esencial** – 1ª ed. - Buenos Aires : Sudamericana, 2011.
- JULLIER, L.; MARIE, M.. **Lendo as imagens do cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora SESC, 2009.
- KEHL, M. R.. **Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 13 (3) 1999.
- KELLNER, D.. **A Cultura da Mídia**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- MACHADO, A.. **Videoclipe, uma poética**. In: **A ARTE do vídeo**. São Paulo: Brasiliense. 1988.
- _____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus. 1997.
- _____. **A reinvenção do videoclipe**. In: *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2001.
- MINARELLI, Enzo. **Polipoesia entre as poéticas da voz no século XX**. Trad. Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2010.
- PASSOS, E.; BARROS, R. B.. **A Cartografia Como Método de Pesquisa-Intervenção; in: Pistas**

do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade / orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. - Porto Alegre: Sulina, 2009.

SANTAELLA, L.. **Convergências: poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo: Nobel, 1986.

SEVCENKO, N.. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa** / São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SOARES, T.. **Por uma metodologia de análise midiática dos videoclipes: Contribuições da Semiótica da Canção e dos Estudos Culturais**. UNIrevista – vol. 1, nº3, julho 2006.

_____. **O videoclipe como performance da canção: Apontamentos para uma análise midiática**. Intercom, São Luís do MA, junho 2008.

SOARES, T.; JANOTTI JÚNIOR., J.. **O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise**. Revista Galáxia, n. 15, p. 91-108, junho 2008.

SOUZA, J.. **A tolice da inteligência brasileira: ou como o país se deixa manipular pela elite**. São Paulo: LeYa,, 2015.

TATIT, L.. **O Cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo, Edusp, 1995.

WISNIK, J. M. **O Som e o Sentido**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, P.. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Trad. Jerusa pires Ferreira, Sonia Queiroz. - Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: EDUC, 2007.