

# Não existe fronteira para a minha poesia: diálogos entre a cultura hip hop e a tradição da MPB

Rosana Soares<sup>1</sup> & Eduardo Vicente<sup>2</sup>

O presente texto visa refletir sobre alguns aspectos da cultura hip hop desenvolvida na cidade de São Paulo (SP), focando nossa atenção nas estratégias de legitimação de alguns artistas desse gênero e no diálogo que realizam com a tradição da música popular brasileira.<sup>3</sup> Partindo de um diálogo poético e musical estabelecido entre Criolo e Chico Buarque desde 2010, por meio de vídeos postados no YouTube, o foco do trabalho é demonstrar como a tradição musical e literária do país ainda oferece referências a artistas contemporâneos vinculados a identidades étnicas e periféricas.

Em nossa visão, essa legitimação não tem se dado a partir da busca de um público massivo, mas sim da valorização estética e lírica dessa música, assumindo vários aspectos. O primeiro deles é o diálogo com a tradição de gêneros musicais consagrados como Samba e MPB. Isso é patente no trabalho de artistas como Criolo, Emicida e Rapin Hood, entre outros, que chegaram a gravar em parceria com nomes estabelecidos na música brasileira como Caetano Veloso, Tom Zé e Milton Nascimento.

---

1. Professora associada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Coordenadora do Midiato – Grupo de estudos de linguagem: práticas midiáticas e editora da RuMores – Revista de comunicação, linguagem e mídias ([www.revistas.usp.br/rumores](http://www.revistas.usp.br/rumores)). Bolsista CNPq. E-mail: [rolima@usp.br](mailto:rolima@usp.br).

2. Professor associado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Coordenador do MidiaSon – Grupo de estudos e produção em mídia sonora e editor da Novos Olhares – Revista de estudos sobre práticas de recepção a produtos midiáticos ([www.revistas.usp.br/novosolhares](http://www.revistas.usp.br/novosolhares)). Bolsista CNPq. E-mail: [eduvicente@usp.br](mailto:eduvicente@usp.br).

3. O artigo faz parte de pesquisa mais ampla sobre o tema, desenvolvida pelos autores desde 2012 (Vicente; Soares, 2012, 2013, 2015).

Em segundo lugar, essa valorização estética e artística do rap também se expande para a área literária, com o surgimento de um forte movimento poético na periferia da cidade que se materializa na realização mensal de dezenas de saraus literários e slams poéticos. Inspirados pelo hip hop, esses saraus também representam uma forma de aproximação entre a tradição literária nacional (especialmente aquela desenvolvida a partir do movimento modernista de 1922) e a produção de artistas da periferia (vinculados às novas formas expressivas da literatura brasileira, em que a poesia ressurgiu).

Um terceiro aspecto dessa atual fase vincula-se à criação de projetos em que MC's iniciantes duelam entre si através de rimas improvisadas. A disputa acontece em lugares públicos e nela os participantes buscam conquistar a atenção da plateia por meio da superação de seus adversários. O evento, de caráter itinerante, tornou-se um importante espaço de renovação do rap paulistano, permitindo o surgimento de novos artistas. Além disso, tem colaborado para o fortalecimento da vertente engajada e crítica do rap produzido na cidade, contribuindo para um diálogo entre artistas iniciantes e aqueles estabelecidos nesse gênero musical. Na discussão desses aspectos, iremos destacar o primeiro deles, demonstrando o diálogo realizado por artistas contemporâneos vinculados a identidades étnicas e periféricas com a tradição nacional popular dominante a partir das décadas de 1960 e 1970.

Trata-se de um processo de hibridização cultural em que são percebidos desdobramentos dos modos legitimados de produção artística em gêneros e formatos impuros, atravessando as fronteiras entre o erudito, o popular, o massivo e o midiático. Entendemos que essa tradição do diálogo, da absorção e ressignificação antropofágica de influências das mais diferentes origens representa uma característica fundamental da música e da cultura brasileiras.

Nesse sentido, o estabelecimento de *fluxos culturais* e de novas territorialidades, a exemplo das “comunidades imaginadas” definidas por Benedict Anderson na década de 1980,<sup>4</sup> parece conjugar duas demandas distintas, as lutas por afirmação identitária (mais

---

4. Sobre o conceito, ver: Anderson, 2008.

ligadas ao campo da cultura) e aquelas voltadas à reconstrução do social (incluindo também aspectos econômicos). Nas disputas entre diferentes atores sociais vemos processos de assujeitamento e protagonismo (Soares, 2015), que podem ser pensados de modo singular quando consideramos a produção cultural brasileira – e, em especial, a produção musical – em seus diversos gêneros e formatos.

Nesse confronto de representações, para além de visões hegemônicas, uma pergunta se coloca: como produzir novos discursos que tragam à cena diferentes fluxos culturais – diferentes *posições identitárias* – a fim de ampliar não apenas o escopo de visibilidade e reconhecimento nas mídias, mas também possibilitar que sujeitos periféricos *falem e sejam ouvidos* por mais pessoas? Os discursos presentes nas mídias, seus modos de produção e recepção, trazem aberturas para observarmos essas estratégias e suas implicações políticas, movimentos de resistência, deslocamentos identitários e reconstruções sociais.

Entre visibilidade e reconhecimento, afirmação de identidades e lutas sociopolíticas, instauram-se limites e possibilidades para a atuação dos sujeitos em suas demandas por representatividade e participação social, incluindo as variáveis de geração, gênero, etnia, classe social, entre outras. Esse encontro acontece também nas mediações midiáticas e é por elas desafiado a partir de representações dos sujeitos presentes em seus discursos. Duas estratégias podem contribuir para a desconstrução de lugares hegemonicamente estabelecidos, propondo outros arranjos: a *afirmação* (estruturas sociais subjacentes) e a *transformação* (resultados sociais gerados). Tais possibilidades nos conduzem aos estudos de Nancy Fraser (2002) ao tratar da questão da ética e da justiça em relação aos processos de reconhecimento cultural e redistribuição econômica voltados às minorias, visando superar desigualdades. Dois tipos de demandas por justiça social se entrelaçam: a maior relevância das lutas por reconhecimento do que das lutas por redistribuição, anteriormente mais fortes, e o conseqüente afastamento entre elas, gerando processos excludentes que muitas vezes reforçam aquilo que pretendiam deslocar.

De acordo com Fraser (2002), portanto, as temáticas relativas à subordinação referem-se, em maior ou menor grau, às questões de reconhecimento e redistribuição. Segundo a autora, nas sociedades contemporâneas discursos, narrativas e interpretações

são permanentemente questionados por diferentes atores sociais, levando a lutas contínuas por reconhecimento, nem sempre em condições de igualdade. Mas se não há paridade de participação, a subordinação permanece, ainda que de modos distintos, mesmo quando notamos transformações nos campos cultural e simbólico. Ao diferenciar a redistribuição do reconhecimento, é possível analisar suas relações sem dicotimizá-las, apontando a superação de tais oposições.

Essa postura permite conceituar dificuldades práticas que emergem das lutas políticas e nos alerta para a possibilidade de surgimento de efeitos indesejados ao mostrar sua interdependência. Assim, não haveria redistribuição sem reconhecimento, nem reconhecimento sem redistribuição, já que as reivindicações redistributivas (programas sociais ou políticas igualitárias) influenciam as posições de sujeito e suas identidades, mas podem gerar estigmatização. De modo análogo, as reivindicações por reconhecimento (políticas identitárias enfatizando as singularidades) afetam as relações econômicas ao modificar o status social, mas podem levar a uma visibilidade meramente performativa.

Partimos do pressuposto de que as ações culturais – entre elas aquelas encenadas pelas mídias – servem como elementos de mediação para o exercício de práticas identitárias e sociais. Cultura e política são, portanto, eixos centrais ao trabalho, privilegiando a análise crítica como modo de conhecer diferentes experiências, relações entre estado e organizações sociais, formas de produção, circulação e apropriação dos discursos por diferentes atores sociais. Entre estratégias de visibilidade e lutas por reconhecimento vemos surgir novos produtores e receptores, e outros meios de difusão, sem desconsiderar as hierarquias e as relações de poder pressupostas nesse complexo cenário.

Temos, assim, circuitos presentes na produção cultural contemporânea que se conectam ao buscar modos distintos de construir a representação de si e do outro, contestando a imposição de determinadas hierarquias e julgamentos de valor, bem como problematizando demarcações impostas a certos grupos sociais. Nesse debate, tentaremos demonstrar que a tradição dominante da cultura brasileira, sintetizada no artigo pelo gênero MPB, acaba absorvida e ressignificada por rappers que buscam expandir os limites de sua atuação artística sem abrir mão de sua postura crítica, da discussão de questões

locais e do seu reconhecimento junto ao público da periferia paulistana. Por conta disso, gostaríamos de apresentar inicialmente alguns aspectos da música popular brasileira e do rap paulistano que consideramos relevantes para o desenvolvimento dessa reflexão.

## A Black Music e a tradição da Música Popular Brasileira

A música popular é uma das manifestações culturais mais importantes no Brasil. E, se por um lado, o repertório doméstico responde por significativa parcela do consumo musical do país,<sup>5</sup> por outro ele se mostra permeável às influências de outras tradições musicais, absorvendo e ressignificando tendências de países como Paraguai (guarânia), México (bolero), Itália (canção romântica) e, principalmente, Estados Unidos (jazz, rock, funk, rap), entre outros. Assim, o rap desenvolvido na periferia de São Paulo, também imerso nessa tradição, assume, como tentaremos demonstrar, algumas características bastante particulares, especialmente no sentido de dialogar com a tradição da música popular brasileira. Embora artistas e grupos de rap estejam presentes nas periferias de outras grandes cidades do país – com destaque especialmente para as cidades de Brasília e Rio de Janeiro –, São Paulo certamente reúne a cena mais vigorosa do rap nacional.

Historicamente, o samba, cujos primeiros registros fonográficos remontam à década de 1910, representa a mais importante vertente da música urbana do Brasil. Mas também por isso pode-se afirmar que ele foi, ao longo do tempo, desapropriado de alguns de seus elementos de identificação étnicos e de crítica social em sua reelaboração enquanto música nacional (Vicente; Soares, 2015). Isso pode ser exemplificado tanto através do chamado “samba-exaltação”, da década de 1940, que expressava fortes convicções nacionalistas e a crença no país como uma “democracia racial”, como da Bossa Nova – símbolo de uma

---

5. Segundo dados da IFPI, a Federação Internacional da Indústria Fonográfica, no ano de 2011 o consumo de repertório musical doméstico representou 63% das vendas oficiais de mídias físicas do Brasil contra 44% no México, 19% no Chile e 14% na Argentina (Vicente; De Marchi; Gambaro, 2016, p. 457).

sociedade moderna, sofisticada e harmoniosa que parecia emergir a partir do processo de industrialização dos anos 1950.<sup>6</sup> Desse modo, como aponta Renato Ortiz ainda nos anos 1980,

[...] na medida em que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade [...]. Ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra (Ortiz, 1985, p. 43).

Entendemos que o processo que se desenvolve dentro da música brasileira a partir da década de 1960, ou seja, o da constituição de uma tradição que podemos denominar como sendo de uma black music brasileira, tende a comprovar essa afirmação. Não é uma tarefa simples definir com clareza as principais influências, artistas e tradições da black music brasileira daquele período. Wilson Simonal e Jorge Ben (depois Jorge Benjor) foram possivelmente os dois primeiros artistas afrobrasileiros de maior expressão a incorporarem influências do rock e da black music norte-americana aos seus trabalhos, ainda na década de 1960. Nos anos 1970, teremos ainda os primeiros sucessos de Tim Maia.

Ao longo da década de 1970, outros nomes influenciados pelo funk e pelo soul e, portanto, mais distanciados do samba e da tradição musical brasileira, irão surgir com certo destaque; são os casos de Hildon, Carlos Daffé, Cassiano, Gerson King Combo e a Banda Black Rio, entre outros. Além deles, Gilberto Gil, talvez o mais importante artista afrobrasileiro da década de 1970, passa a produzir trabalhos mais influenciados pela black music internacional – através, especialmente, do funk, do soul e do reggae. Gil manteve-se, no entanto, fortemente ligado à tradição da MPB, que também acabou incorporando alguns dos outros artistas aqui citados como Jorge Benjor e Tim Maia.

---

6. Para uma visão histórica do debate acerca da cultura brasileira e da questão racial no Brasil, recomendamos a leitura da obra de Renato Ortiz (1985), *Cultura brasileira e identidade nacional*.

Mas seria importante compreender melhor o que seria essa “tradição da MPB”. Embora a sigla signifique “Música Popular Brasileira”, ela tem um uso específico, não se referindo, portanto, a toda a música popular produzida no país. Para Marcos Napolitano,

[...] por volta de 1965, houve uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira, aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de “atualizar” a expressão musical do país, fundindo elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na Bossa Nova, surgida em 1959 (Napolitano, 2010, p. 5-6).

Assim, surgia a MPB, que também assumia uma clara função política, especialmente a partir do golpe militar de 1964 respondendo “a demandas nem sempre harmonizadas entre si, como por exemplo: a formulação poético/musical da identidade popular, a exortação de ações emancipatórias e a demanda por entretenimento” (Napolitano, 2010, p. 7). Para Napolitano,

[...] a sigla MPB se tornou sinônimo que vai além do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira *instituição*, fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o *rock* e o *jazz* (Napolitano, 2010, p. 7).

Nesse sentido, pode-se afirmar que a MPB absorveu e legitimou boa parte das manifestações da black music brasileira surgidas na década de 1970, bem como um leque de produções que vão desde o samba tradicional até o experimentalismo tropicalista, entre outros.

Em termos mercadológicos, podemos considerar que a função de categoria abrangente da MPB liga-se a uma certa limitação da indústria fonográfica nacional, que esteve em boa medida restrita, até os anos 1980, ao eixo de produção e consumo formado pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Tal limitação será superada ao longo da década de 1990, com a disseminação das tecnologias digitais de produção musical, fator que irá permitir o

surgimento de milhares de estúdios de gravação e de gravadoras musicais independentes (Vicente, 2014). Nesse contexto, novos artistas e cenas musicais ganharão evidência, inclusive os grupos pioneiros do rap paulistano.

## O rap de São Paulo

O primeiro grande destaque será o grupo Racionais MC's, que lança seu primeiro trabalho em disco ainda em 1988. Dez anos depois, em 1998, os Racionais vencem o *Video Music Brasil Awards* (VMB), da MTV brasileira, alcançando projeção nacional com seu CD *Sobrevivendo no inferno* (1997). Como já apontado em trabalho anterior (Vicente; Soares, 2015), o grupo manteve um claro afastamento da mídia hegemônica e das grandes gravadoras, com sua própria presença na premiação da MTV sendo resultado de um difícil processo de negociação (Miranda, 2007). Apesar desse distanciamento, não se pode afirmar que eles necessariamente recusaram qualquer contato com a tradição da MPB, já que o CD *Sobrevivendo no inferno* trazia a canção “Jorge da Capadócia”, uma regravação de um antigo sucesso de Jorge Benjor. O próprio nome do grupo parece ter sido inspirado por um disco de Tim Maia (*Racional*, 1975), artista de quem também utilizaram uma base sampleada em uma gravação de 1993.<sup>7</sup>

Ainda que consideremos essa uma forma de articulação com a tradição da MPB, é claro que compreendemos que também se trata aqui de uma reapropriação da canção de Jorge Benjor em nome de um espaço mais autônomo para a black music brasileira, caracterizando um movimento dinâmico e em fluxo, que atravessa as duas fronteiras e as transpõe. Por essa chave, podemos afirmar que a gravação “desnacionaliza” a obra,

---

7. “O homem na estrada”, com samples da canção “Ela partiu”, de Tim Maia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=02-h9t0VpVI>. Acesso em: 24 set. 2017.



retirando-a da esfera da MPB e reinstalando-a num contexto étnico e regional, construído em alguma medida também pela própria trajetória dos Racionais como representantes de um espaço local.

Embora a busca por autonomia, por afirmação identitária e a vinculação ao local tenham se mantido inalteradas nesses quase vinte anos que separam o sucesso de *Sobrevivendo no inferno* do cenário atual, existe uma clara mudança de postura assumida por novos nomes do rap paulistano, com destaque para Emicida e Criolo, os dois únicos a conquistarem o VMB desde então. Em ambos os casos, as premiações foram obtidas em 2011.<sup>8</sup> Depois disso, Criolo tornou-se um artista amplamente reconhecido e já se apresentou ao lado de nomes consagrados da MPB como Caetano Veloso, Milton Nascimento e Ney Matogrosso, entre outros. Porém, o episódio que focaremos aqui ocorreu entre o final de 2010 e o início de 2011. Antes, portanto, desse reconhecimento mais amplo.

## Criolo e Chico Buarque: diálogos em fluxo

Em setembro de 2010, é postado um vídeo no YouTube<sup>9</sup> no qual Criolo apresenta em uma lanchonete, de forma improvisada e sem acompanhamento instrumental, uma versão rap baseada na letra de “Cálice”, canção composta em 1973 por Chico Buarque e Gilberto Gil. Proibida pelo regime militar ainda em 1973, “Cálice” foi liberada apenas em 1978, quando se iniciava o lento processo de abertura política do país. Gravada por Chico Buarque e Milton Nascimento (LP *Chico Buarque*, Polygram, 1978), a canção alcançou considerável sucesso.<sup>10</sup> Segue abaixo a transcrição da letra apresentada no vídeo:

---

8. Criolo obteve os prêmios por melhor disco (*Nó na orelha*), melhor música (“Não existe amor em SP”) e revelação do ano. Já Emicida levou os prêmios de clipe do ano (“Então toma”) e de artista do ano (Perline, 2011).

9. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=akZY0-6Rs0A>. Acesso em: 24 set. 2017.

10. Garcia (2014) apresenta uma extensa discussão sobre a trajetória da canção original em texto que também aborda o episódio aqui relatado, embora a partir de uma chave de discussão distinta.

*Como ir pro trabalho sem levar um tiro  
Voltar pra casa sem levar um tiro  
Se as três da matina tem alguém que frita  
E é capaz de tudo pra manter sua brisa*

*Os saraus tiveram que invadir os botecos  
Pois biblioteca não era lugar de poesia  
Biblioteca tinha que ter silêncio,  
E uma gente que se acha assim muito sabida*

*Há preconceito com o nordestino  
Há preconceito com o homem negro  
Há preconceito com o analfabeto  
Mas não há preconceito se um dos três for rico, pai.*

*A ditadura segue, meu amigo Milton  
A repressão segue, meu amigo Chico  
Me chamam Criolo o meu berço é o rap  
Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai.*

*Afasta de mim a biqueira, pai  
Afasta de mim as biate, pai  
Afasta de mim a cocaine, pai  
Pois na quebrada escorre sangue, pai.*

Meses depois, durante um show realizado em Belo Horizonte, Chico Buarque respondeu musicalmente a Criolo, improvisando um rap:<sup>11</sup>

*Gosto de ouvir o rap, hip hop da rapaziada  
Um dia vi uma parada assim no YouTube  
E disse “que os pariul”:  
parece o Cálice aquela cantiga antiga minha e do Gil*

---

11. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GUpylvhydLo>. Acesso em: 24 set. 2017.

*Como se o camarada me dissesse:  
Bem-vindo ao clube Chicão, bem-vindo ao clube.  
Valeu Criolo Doido, evoé, jovem artista  
Pego aqui o refrão doído do rapper paulista*

*Afasta de mim a biqueira, pai  
Afasta de mim as biate, pai  
Afasta de mim a cocaine, pai  
Pois na quebrada escorre sangue,*

*Pai, afasta de mim esse Cálice, pai  
afasta de mim esse Cálice, pai  
afasta de mim esse Cálice.  
De vinho tinto de sangue*

O episódio, bem como a comparação entre os discursos dos dois artistas, suscita algumas questões que merecem ser destacadas. Um caminho de leitura mais evidente é estabelecido pelo modo como Criolo transpõe para a realidade da periferia paulistana o clima opressivo e o cotidiano violento invocados pela canção. Essa realocização da música passa também pelo uso de gírias de uso corrente na periferia, não necessariamente conhecidas em outras regiões da cidade. “Biqueira” refere-se ao local de venda de drogas; “biate” é uma versão aportuguesada da palavra inglesa *bitch*; “frita” e “brisa” referem-se ao consumo e às sensações provocadas pelas drogas; “quebrada”, aos locais mais distantes e perigosos da periferia etc. Além da presença das drogas e da violência, também a questão do preconceito – contra negros, nordestinos e analfabetos – é invocada.

Trata-se de um deslocamento importante, no qual a segregação e o desencanto da cidade – vinculados, na canção de Chico e Gil, ao aparato repressivo da ditadura – são relidos a partir do cotidiano da periferia, onde a sedução das drogas, e a violência de policiais e criminosos, são um risco permanente. Por meio dessa transposição, Criolo pode afirmar aos “amigos” Milton e Chico que a ditadura e a repressão prosseguem, ao menos para aqueles que são excluídos dos modos de vida e consumo das grandes metrópoles de países periféricos.

Além de diferenças históricas e políticas, não é difícil apontar aquilo que separa os dois artistas em termos de idade, de origem social, do público que tradicionalmente acompanha seus shows, ou mesmo em sua relação com a grande mídia e o mercado nacional de bens simbólicos. No entanto, nossa intenção aqui é mostrar justamente o contrário, ou seja, o que efetivamente os aproxima e como a questão dos fluxos culturais une seus trabalhos e possibilita o diálogo acima referido. Nesse sentido, gostaríamos de apontar a própria tradição da MPB como fonte de referências e legitimação. Afinal, é forçoso reconhecer que, apesar das diferenças, Criolo decidiu construir sua mensagem sobre a realidade da periferia a partir de uma música que tinha sido lançada por Chico Buarque mais de trinta anos antes. E não nos parece plausível afirmar que o tenha feito de forma irônica ou como uma crítica à canção original.

Em entrevista concedida em 2011, depois da veiculação do clipe mas antes da resposta de Chico, quando perguntado se a versão de “Cálice” foi resultado de uma brincadeira, Criolo é bastante claro: “Foi brincadeira não, mano. Eu já tinha aquela poesia na minha cabeça há algum tempo”. Afirma ainda que a gravação, ainda que improvisada e com o texto declamado de memória, “foi um momento sublime”. Perguntado na mesma entrevista sobre o que pensava de Chico Buarque e Milton Nascimento, Criolo responde: “Eles são mestres. Pessoas que contribuem muito para a nossa música com suas letras” (Oba Oba, 2014).

Considerando os episódios acima relatados, entendemos que essa contribuição ou, mais precisamente, o diálogo entre o rap e a MPB, pode ser pensado a partir de ao menos quatro vertentes. Em primeiro lugar, no caso do rap, como referencial poético e musical, paradigma de qualidade artística e de posicionamento crítico. Nesse sentido, mesmo que se possa questionar a pretensão de intelectuais engajados dos anos 1960, como foi o caso de Chico Buarque, de construir um discurso onde buscavam localizar as aspirações de representantes das classes populares e de chegar a essa população, a performance de Criolo demonstra que a obra do primeiro ainda oferece referenciais artísticos e chaves interpretativas para o doloroso quadro da periferia paulistana. Assim, ainda que a ideia de “ida para o povo” (Napolitano, 2010, p. 6) dos intelectuais dos anos 1960 tenha tido suas

evidentes limitações, o trabalho de Criolo demonstra que, em alguma medida, a periferia recebeu a mensagem. Desse modo, o diálogo apresenta-se como uma instância de legitimação para ambos os artistas, não se tratando, portanto, de uma aceitação condescendente por parte da MPB e nem de uma assimilação domesticada por parte do rap.

Em segundo lugar, a MPB oferece uma importante chave para a ampliação do público de Criolo, já que funciona como território partilhado e repertório comum, possibilitando sua aproximação de um receptor informado fora da tradição do rap. Ao mesmo tempo, o rap e o próprio diálogo funcionam como estratégias de atualização senão da obra, ao menos da postura artística de Chico Buarque, de seu posicionamento junto a novos realizadores no campo da produção simbólica da música brasileira.

Além disso, no caso do rap, esse diálogo pode ser visto também como espaço de afirmação de uma autonomia artística, especialmente se considerarmos as demandas de um mercado fonográfico fortemente racionalizado. A atitude independente dos rappers, na configuração atual do mercado musical, não garante essa autonomia por si só, já que o caminho da produção independente se tornou comum a artistas de todos os gêneros, inclusive àqueles de forte apelo comercial como o sertanejo universitário e o funk ostentação. Assim, o equilíbrio entre autonomia identitária e reconhecimento social deve ser pensando não apenas na perspectiva dos circuitos de produção, mas também nos termos da recepção e circulação.

Finalmente, temos a questão do nacional. Embora a identificação local seja um elemento fundamental na legitimação artística e social do rap paulistano, a conexão com a MPB permite também sua identificação enquanto música brasileira. Trata-se, como se sabe e vimos rapidamente no início desse texto, de uma tradição vigorosa, que tem permitido a expressão de diferentes discursos políticos e sociais, a assimilação de um amplo leque de influências e a expressão de artistas de todas as regiões do país e das mais distintas formações culturais. Manter essa diversidade e renovar a aposta na sofisticação poética e musical, bem como no engajamento político e social dessa música, dentro de uma tradição

crítica do nacional popular como a desenvolvida no país entre as décadas de 1950 e 1960 (Ortiz, 1989) é, certamente, um projeto que aproxima muitos artistas da MPB e do rap brasileiro.

Embora não seja esse o espaço para o desenvolvimento desse tema de modo mais profundo, gostaríamos de apontar, nessa mesma chave da questão dos fluxos e deslocamentos, para a aproximação entre a poesia moderna brasileira e a cultura hip hop da periferia paulistana. A versão de Criolo para “Cálice” traz uma importante menção a esse cenário: “Os sarau tiveram que invadir os botecos / Pois biblioteca não era lugar de poesia”.

Os versos referem-se a um movimento iniciado em 2001 por Sérgio Vaz com a criação da Cooperifa – Cooperativa Cultural da Periferia. Embora existam registros anteriores de encontros poéticos organizados na periferia (Tennina, 2013, p. 13), a provocativa denominação “sarau” – atribuída tradicionalmente a encontros artísticos da elite econômica e cultural realizados no país desde pelo menos o século XIX – foi usada pela primeira vez por Vaz. O Sarau da Cooperifa inspirou o surgimento de dezenas de projetos equivalentes surgidos na periferia de São Paulo, que também adotaram a denominação de “sarau”. Já o bar é um tradicional espaço de sociabilidade da periferia e também se tornaria o local dominante de atuação desses projetos poéticos. Nas palavras de Sérgio Vaz,

[...] o espaço que o Estado deixou para nós é o bar, aqui não tem museu, não tem teatro, não tem cinema, não tem lugar para se reunir, e o bar é o nosso centro cultural, onde as pessoas se reúnem para discutir os problemas do bairro, aonde as pessoas vêm se reunir depois do trabalho, onde as pessoas se reúnem quando vai jogar bola, ou quando é um aniversário, se reúnem para ouvir e tocar samba, então o bar é a nossa agora, a nossa assembleia, o nosso teatro, tudo, a única coisa que o Estado deixou para nós foi o bar (Tennina, 2013, p. 12).

Encontros poéticos são tradicionais dentro da cultura hip hop, mas vinculam-se tradicionalmente aos *slams*, surgidos nos Estados Unidos ainda nos anos 1980. O termo, com o tempo, passou a referir-se a encontros competitivos nos quais os participantes têm

um tempo limitado ao microfone, e sua performance e poesia são julgadas pelo público e/ou por um júri. No Brasil, os slams são um fenômeno mais recente. O Slam da Guilhermina, por exemplo, um dos mais tradicionais de São Paulo, surgiu em 2012 e em 2017 participou do Circuito Sesc de Artes e da Virada Cultural de São Paulo (Livre Opinião, 18/05/2017).<sup>12</sup>

Realizando suas batalhas na última sexta feira de cada mês na praça da estação de metrô Guilhermina-Esperança, na zona leste de São Paulo,<sup>13</sup> o Slam da Guilhermina tem entre seus fundadores o poeta Emerson Alcalde, que ganhou o segundo lugar na Copa do Mundo de Slam da França (2014) e defende que o objetivo dos slams é divulgar a poesia em espaços públicos, tornando os moradores da periferia em produtores culturais, ampliando os circuitos de recepção, e mostrando a força dos saraus e da literatura em regiões mais afastadas da cidade de São Paulo.

Em sua página no Facebook, o Slam da Guilhermina publica atividades próprias e aquelas de outros slams, além de apresentar uma variada produção audiovisual e fotográfica (vídeos, imagens, depoimentos) de suas realizações. A preocupação com a comunicação entre os integrantes do Slam, seus parceiros e o público é perceptível nesse espaço de divulgação, usado de forma dinâmica e contando com postagens variadas. Em sua apresentação, lemos que o Slam “segue o cânone dos *poetry slam's* espalhados pelo mundo, e dentro deste existem as regras universais, são elas: a pessoa deve ter três poesias autorais que durem no máximo três minutos durante sua apresentação, não é possível utilizar adereços, figurinos e acompanhamento musical. No caso de empate os poetas apresentarão outras poesias até

---

12. Entre os slams mais atuantes na cidade de São Paulo em 2017, além do Guilhermina ([facebook.com/SlamDaGuilhermina](https://www.facebook.com/SlamDaGuilhermina)), podemos citar: Slam Fluxo ([www.facebook.com/SlamFluxo](https://www.facebook.com/SlamFluxo)), Slam Resistência ([www.facebook.com/SlamResistencia](https://www.facebook.com/SlamResistencia)), Slam do 13 ([www.facebook.com/SlamDo13](https://www.facebook.com/SlamDo13)), Slam da Norte ([www.facebook.com/SlamDaNorte](https://www.facebook.com/SlamDaNorte)), Slam das Minas ([www.facebook.com/SlamDasMinasSP](https://www.facebook.com/SlamDasMinasSP)), Slam do Corre ([www.facebook.com/SlamDoCorre](https://www.facebook.com/SlamDoCorre)), entre outros. Todos possuem páginas em redes sociais, especialmente no Facebook, com expressiva atuação e produção de materiais verbais, visuais e audiovisuais. Acesso em: 24 set. 2017.

13. Segundo dados publicados na página do Slam no Facebook, os campeonatos de poesias faladas da Guilhermina “reúnem mensalmente mais de trezentas pessoas em uma praça/arena a céu aberto na Vila Guilhermina”, desde fevereiro de 2012. Disponível em: [www.facebook.com/pg/slamdaguilhermina/about](https://www.facebook.com/pg/slamdaguilhermina/about). Acesso em: 24 set. 2017.

o desempate. Toda edição sai um vencedor e todos se encontram na finalíssima do ano, e sendo o vencedor desta irá disputar o Slam BR, o vencedor representará o Brasil na Copa do Mundo de Slam de Paris” (informação disponibilizada online).<sup>14</sup>

Embora conectados à cultura hip hop, os saraus distinguem-se dos slams por não terem um caráter competitivo e, também, por não serem exclusivamente encontros para a apresentação de poesias produzidas pelos próprios participantes, embora essa seja sua principal função, mas são ainda espaços de estudo e leitura nos quais a tradição literária nacional e internacional é celebrada.<sup>15</sup> Assim, e ainda que estejamos apenas nos momentos iniciais de uma investigação relacionada ao tema, entendemos que também na importante produção poética da periferia das grandes metrópoles brasileiras podemos falar em fluxos culturais e trocas simbólicas, que renovam os sentidos e a importância de diferentes tradições artísticas nacionais.

## Considerações finais

Entendemos que as diferenças de postura entre os artistas de duas gerações da cena do rap paulistano, brevemente apresentadas neste artigo, demarcam um processo de afirmação e consolidação dessa cena musical. Assim, se em 1998 esse era um espaço a ser construído e legitimado, ainda fechado em si mesmo, de 2011 em diante já se constituía como um território artístico mais claramente delimitado, a partir do qual era possível o diálogo inclusive com artistas e gêneros musicais não diretamente ligados à black music brasileira.

Essa abertura passa, especialmente no caso da obra de Criolo, por uma atualização e revalorização do referencial da MPB, que tem as suas contribuições estéticas e políticas

---

14. Informação pública disponibilizada em página online na rede social Facebook. Disponível em: <http://www.facebook.com/pg/slamdaguilhermina/about>. Acesso em: 24 set. 2017.

15. Entre diversos exemplos podemos citar o “Especial Carlos Drummond de Andrade”, promovido pelo Sarau da Cooperifa em 2012 (Mandrake, 19/03/2012).



reassignificadas em produções desenvolvidas por esse rapper paulistano. Simultaneamente, o referencial da MPB oferece um importante espaço de interlocução para os artistas do rap com segmentos mais amplos da sociedade, possibilitando o diálogo e um importante espaço de legitimação artística para esses agentes. Pois, como Criolo observa em uma entrevista já citada, “tudo é música. O que nos conecta são os seres humanos que estão escutando, são os corações, a vontade de fazer música. A vontade de um cara que quer ser DJ é a mesma vontade de um cara que quer tocar violão” (Oba Oba, 2014).

De modo mais amplo, o investimento na sofisticação lírica e musical das obras, bem como o discurso de engajamento político que caracterizaram a instituição da MPB, servem como balizas para que artistas como Criolo definam com mais clareza seu posicionamento no campo de produção da música popular contemporânea, permitindo o estabelecimento de um espaço distanciado das demandas mais propriamente comerciais do mercado musical. Além disso, ao se afirmar como poeta – ao contrário do que poderia ser a ele atribuído por discursos dominantes – e, desse modo, como autêntico representante da tradição da chamada MPB, Criolo não apenas afirma sua posição na cena artística mas expande essa mesma cena, nela incluindo outros atores sociais.

De modo semelhante, ao incorporar elementos da MPB em sua música de maneira transgressora, é o próprio rap que se expande, mas não de maneira resignada, obrigando artistas já consagrados a reconhecerem seu lugar. Mas não é apenas o circuito da produção que se alarga, posto que o público também circula em esferas distintas – seja aquele próprio da MPB, seja o público específico do rap, ou um outro, também híbrido, que se faz no entremeio dessas manifestações culturais circulantes. Entre criadores, audiências e obras estabelecem-se caminhos que se inter cruzam e intercambiam papéis sociais, desafiando as fronteiras antes mais rígidas entre estabelecidos e estigmatizados, e aquelas entre hegemonias e resistências.

Isso possibilita, em alguma medida, a ampliação dos horizontes dessa produção artística para além dos limites da periferia sem, no entanto, cair no fosso comum do exótico e/ou do massivo. Ao mesmo tempo, artistas como Criolo atualizam o campo da MPB, permitindo a renovação de sua tradição, o estabelecimento de outros espaços de atuação

para seus artistas e releituras de suas obras junto a novos públicos, como as inúmeras parcerias entre artistas do rap e da MPB parecem demonstrar. Por meio de todos esses elementos, devemos ouvir com atenção a autodefinição do artista no improviso de Cálice: “Me chamam Criolo e o meu berço é o rap, mas não existe fronteira pra minha poesia”.

## Referências

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- FRASER, Nancy. “A justiça social na era da política da identidade: Redistribuição, reconhecimento e participação”. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 63, p. 7-20, 2002.
- GARCIA, Walter. “Notas sobre ‘Cálice’” (2010, 1973, 1978, 2011). **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 2, v. 2, p. 110-50, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital revisada pelo autor, 2010. Disponível em: [https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO\\_A\\_CANCAO\\_digital](https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital). Acesso em: 24 set. 2017.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SOARES, Rosana de Lima. “Realismos audiovisuais: visibilidades intertextuais em documentários televisivos”. **Doc On-Line**: revista de cinema documentário, n. 18, p. 216-240, 2015.
- TENNINA, Lucía. “Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 42, p. 11-28, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182013000200001>. Acesso em: 24 set. 2017.
- VICENTE, Eduardo. **Da Vitrola ao iPod**: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.
- VICENTE, Eduardo; SOARES, Rosana. “Centro Cultural da Juventude: um olhar sobre a diversidade musical de São Paulo”. **Música Popular em Revista**, v. 1, p. 93-114, 2012.

\_\_\_\_\_. “O folhetim e a canção: a representação do negro e das identidades periféricas na televisão brasileira”. **Revista Novos Olhares**, v. 2, p. 28-36, 2013.

\_\_\_\_\_. “O global e o local na construção de identidades étnicas e regionais na música popular brasileira: o movimento Hip Hop paulistano”. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio (orgs.). **Cultura Pop**. Salvador/Brasília: Edufba/Compós, p. 229-245, 2015.

### Reportagens

LIVRE OPINIÃO. “Slam da Guilhermina leva batalha de poesias à Virada Cultural 2017”, 18/05/2017. Disponível em: <https://livreopinioao.com/2017/05/18/slam-da-guilhermina-leva-batalha-de-poesias-a-virada-cultural-2017/>. Acesso em: 24 set. 2017.

MANDRAKE. “Sarau da Cooperifa – especial Carlos Drummond de Andrade”, 19/03/2012. LM Notícias. Disponível em: <http://www.rapnacional.com.br/sarau-da-cooperifa-especial-carlos-drummond-de-andrade/>. Acesso em: 24 set. 2017.

MIRANDA, D. “Reuniões em lanchonetes no centro levaram Racionais à MTV”. Portal G1, 2007. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL174771-7085,00-REUNIOES+EM+LANCHONETE+DO+CENTRO+LEVARAM+RACIONAIS+A+MTV.html>. Acesso em: 24 set. 2017.

OBA OBA. “A estrada de Criolo: rapper fala sobre o passado, o presente e o futuro de sua música”, atualizada em 20/05/2014. Disponível em: <http://www.obaoba.com.br/brasil/magazine/estrada-de-criolo>. Acesso em: 24 set. 2017.

PERLINE, G. “Criolo e Emicida são os grandes vencedores do MVB 2011”, 16/06/2011. Disponível em: <https://musica.terra.com.br/criolo-e-emicida-sao-os-grandes-vencedores-do-vmb-2011,78cc507c7255a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>. Acesso em: 24 set. 2017.