





O rap na cidade: O “Quinto Elemento” e as Rodas de Rima do Rio de Janeiro

The rap in the city: The "Fifth Element" and the Rhyme Circles of Rio de Janeiro

Gabriel Gutierrez Mendes - Universidade do Estado do Rio de Janeiro | RJ | Brasil |
gabriel.mendes34@gmail.com  0000-0003-3575-9634


Gabriel Chavarri Neiva - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro | RJ | Brasil |
gneiva10@gmail.com  0000-0003-3873-458X

Resumo: O propósito do artigo é mobilizar o conceito de “quinto elemento” da cultura Hip Hop, entendido como arma em potencial contra confinamentos cognitivos e relevante gatilho estético de resistência no ambiente urbano para investigar a intervenção das Rodas de *Rap* do Circuito Carioca de Ritmo e Poesia (CCRP) na cidade do Rio de Janeiro. O artigo atesta a dimensão comunitária do *rap* nas Rodas, definindo-a como resultado da “criatividade social” das “neotribos” que giram no entorno do Hip Hop carioca. Inspirado pela noção de “quinto elemento”, o *rap* se apresenta como uma linguagem capaz de produzir um *élan* comunitário na vida da cidade, a partir de sua música. Assim como em sua origem em NY, quando jovens do sul do Bronx redefiniram suas identidades culturais num espaço urbano violento e empobrecido, o *rap*, através das Rodas no Rio de Janeiro, segue emergindo com energia e vitalidade para intervir na dinâmica da cidade

Palavras-chave: Hip hop. Rodas de rima. Cidade. Rio de Janeiro. Quinto elemento.

Abstract: The purpose of the article is to mobilize the Hip Hop culture concept of "fifth element", understood as a potential weapon against cognitive confinement and a relevant aesthetic trigger of resistance in the urban environment to investigate the intervention of the Rap Circles of the Carioca Circuit of Rhythm and Poetry (CCRP) in the city of Rio de Janeiro. The article attests the communal dimension of rap in the Circles, defining it as a result of the "social creativity" of the "neotribes" that revolve around the carioca Hip Hop. Inspired by the notion of "fifth element", rap presents itself as a language capable of producing a communal *élan* in the life of the city, from its music. Just as in its origin in NY, when young people from the South Bronx redefined their cultural identities in a violent and impoverished urban space, rap, through the Circles in Rio de Janeiro, keeps on emerging with energy and vitality to intervene in the dynamics of the city

Keywords: Hip hop. Rhyme circles. City. Rio de Janeiro. Fifth Element.

 <http://doi.org/10.22484/2318-5694.2019v7n14p199-219>

Recebido em novembro 2018 – Aprovado em fevereiro 2019



1 Introdução

Multifacetado na sua origem, o *rap* carrega em si diversas vozes. Estas vozes podem, ora exaltar a festa e gastar sua lírica sem maiores preocupações temáticas ou compromissos políticos, ora narrar a vida dura na cidade e se contrapor ao racismo ou à violência policial típicos das metrópoles de todas as américas ainda no século XXI. No início da música Fim de semana no parque, do disco Raio X do Brasil, de 1993, o *rapper* Edi Rock, dos Racionais Mcs, antes de narrar uma comparação entre as partes prósperas e abandonadas da cidade de São Paulo, anuncia esta pluralidade constituinte: “você está entrando no mundo de informação, autoconhecimento, denúncia e diversão” (RACIONAIS MC’S, 1993). Oito anos mais tarde, o pesquisador anglo-caribenho Paul Gilroy rimaria em uníssono com o Mc brasileiro e afirmaria, em O Atlântico Negro (2001, p. 179), um dos trabalhos mais emblemáticos dos Estudos Culturais britânicos, que as múltiplas dimensões do *Hip Hop* poderiam ser definidas por um trinômio: “pedagogia, brincadeira e afirmação” (p.179).

De fato, cultural e esteticamente, o *rap* nasceu complexo. O *Hip Hop*, movimento mais amplo no qual está inserido o *rap*, foi engendrado por uma paternidade tripla, gestada no sul do Bronx, na Nova York dos anos 1970. Grand Master Flash é o responsável pela faceta tecno-musical, recortando os *backbeats* dos velhos discos de Soul e Funk para criar, a partir de fragmentos, a sonoridade rítmica característica do *rap*. O jamaicano Kool Herc é o responsável pela produção e discotecagem das primeiras festas de quarteirão, que emulavam os *Sound Systems* de rua tão comuns na Jamaica, e tocavam as músicas do universo cultural do Atlântico Negro (GILROY, 2001). Completando a tríade, está Afrika Baambata, o Mc responsável pelo sentido mais social e político do movimento, notabilizado pela consolidação da ideia de Quinto Elemento, a consciência, na cultura *Hip Hop*.



Com microfones na mão, Mestres de Cerimônias animavam as festas de rua e ensaiavam rimas que contavam as histórias de seus bairros através de um estilo de falar altamente musical, inspirado no *jive talking* de locutores de rádio. Some-se a esta efervescência cultural e estética – onde política, tecnologia musical e lazer se misturam – os jogos verbais protagonizados pelos jovens nas quadras de basquete dos *projects* nova-iorquinos e a linguagem usada pelas gangs de rua da época e temos os elementos centrais da gênese estética do *rap*.

Àquela altura, no final dos anos 1970 e início dos anos de 1980, determinadas áreas da cidade de Nova York passavam por um intenso processo de precarização. Segundo Rose (1997), o *Hip Hop* pode ser definido exatamente como resultado cultural de mudanças estruturais experimentadas por esta cidade num cenário pós-industrial. A partir da ação de governos conservadores, a cidade berço do *rap* testemunhou o surgimento de uma nova divisão do trabalho gerada pela revolução tecnológica, a perda de verbas federais para serviços sociais, e o aumento dos problemas relacionados ao acesso à moradia.

Assim como a São Paulo de 10 anos depois, que se transformou em grande centro financeiro internacional e perdeu boa parte de seus empregos ligados à indústria, e testemunhou o nascimento do *rap* no Brasil, NY passaria por transformações significativas relacionadas à implementação da agenda neoliberal. Tal implementação teve como consequência o desemprego, o enfraquecimento dos serviços públicos, a diminuição dos salários e o crescimento do número de sem-teto. Novas formas de desigualdade foram surgindo com a emergência do subemprego, que afetou especialmente negros e hispânicos. A reconstrução do centro de negócios, assegura Rose (1997), criou um abismo entre as classes e as raças, e a gentrificação opôs condomínios luxuosos a territórios de pobreza.

As semelhanças com o processo de nascimento do *rap* no Brasil continuam. Segundo Rose (1997), NY também passou pelo mencionado



processo de desindustrialização, transformando a feição de sua estrutura econômica, voltada agora mais para o setor de serviços. Berço exato do *Hip Hop*, a região do Sul do Bronx tornou-se símbolo desta ruína urbana, ficando conhecido como espaço de remoções, favelização, incêndios criminosos, crimes e disputas entre gangues.

Mas parece que é, precisamente, quando determinados espaços da cidade deterioram-se de maneira desastrosa, que o *rap* emerge com energia e vitalidade. Seus jovens, como diz Rose (1997), redefiniram suas identidades culturais num espaço urbano hostil, criando, pois, uma linguagem musical que pudesse dar voz aos relatos sobre as contradições engendradas por novas formas de opressão relacionadas à transformação de NY numa cidade inserida na economia global. Assim, o *rap* reinterpreto a experiência da vida urbana, apropriando-se do espaço da cidade, elaborando simbolicamente a cultura de rua e, especialmente, fazendo música. Em outras palavras, está no batismo do *rap* a condição de poder ser potência estética perante uma cidade à beira da hecatombe social.

Com o tempo, esta música originalmente “do gueto” negro e latino dos EUA, nascida nos conjuntos habitacionais de Nova York e nos bairros empobrecidos e violentos de Los Angeles, foi atravessada pelos meios massivos que a transformaram, em uma mercadoria valiosa. Entretanto, muitas de suas vozes fazem coro com Rock (1993) e Gilroy (2001) e insistem em afirmar que, ao lado de várias outras dimensões estéticas e comunitárias, resiste no *rap* aquele aspecto de “resiliência” associado às possibilidades de expandir a vida em meio a uma paisagem urbana e social dramaticamente hostil. Aquilo que os nativos chamam do Quinto Elemento da cultura *Hip Hop* atesta que nesta música há uma espécie de chamado à consciência ou um tipo de conhecimento, ou mesmo uma mensagem, capaz de produzir aprendizado, e transformar a vida daqueles que lhe têm ouvidos para ouvir.



Nosso propósito neste trabalho é enfatizar a poderosa noção, presente na cultura do *rap*, que o define como uma arma em potencial contra confinamentos cognitivos, um relevante gatilho de resistência comunitária na cidade – o que o configura como um legítimo herdeiro de uma tradição musical obcecada com “narrativas de possibilidade” (ROSE, 1994). No final das contas, as pessoas mudam, aprendem, entram em contato mais intenso e ativo com suas localidades, com os outros, com a comunidade, e consigo mesmo por causa do “quinto elemento” do *rap*. Nosso objetivo, portanto, é mobilizarmos este conceito de “quinto elemento” para estudar a potência estético-comunicativa (FERNANDES, 2009) da música em ocupar a cidade através das Rodas de *Rap* do Circuito Carioca de Ritmo e Poesia (CCRP). Nossa proposta é discutir em que medida intervenções artísticas urbanas contemporâneas ligadas ao *rap* estão em contato com esta percepção associada ao Quinto Elemento e seu elogio a uma espécie de conhecimento e a um senso de comunidade.

2 O Rap como Cultura Urbana

Limítrofe, o *Hip Hop* é gerado na fronteira entre a arte, a cidade e a política. Seu aspecto musical é o *rap*, que utiliza os instrumentos tecnológicos de áudio dos DJs para viabilizar uma bricolagem de sons variados já existentes. Além deste material sonoro, há a forma e o conteúdo das letras dos mestres de cerimônias (MCs), que mais falam do que cantam, relatam as cenas da vida urbana e contam histórias cotidianas de suas localidades, emulando a tradição afro-americana da *Spoken Poetry* (poesia falada) e a tradição africana dos *dozens* e *toasts*, em que a oralidade é o elemento central em jogos verbais (MACEDO, 2011).

Além da música, o movimento contempla também as artes visuais, com o Grafite; e a dança, com o *Break*. No entanto, no que se refere à dimensão do “quinto elemento”, o *Hip Hop* é mais do que um discurso crítico



em relação aos problemas sociais enfrentados pelos seus criadores. Através da afirmação da força para o combate simbólico por meio da arte, então, o *Hip Hop* cria terreno para a possibilidade de surgimento de uma “política da vida cotidiana”. Desta maneira, a música e a cultura funcionam também como gatilhos para a luta numa esfera micropolítica (TAKEUTI, 2010), pois fazem nascer movimento de investimento em vidas circunscritas em espaços que são predominantemente de desinvestimento. Desta “ética” do *hip hop*, portanto, emerge uma maneira de falar, vestir, andar, ser e, finalmente, agir na cidade. Revestido por essa dimensão micropolítica, o “quinto elemento” do hip hop sustenta todos os outros e reforça a dimensão (macro) política do movimento.

Em termos culturais, o fenômeno do *rap* está relacionado a um contexto mais amplo de ampliação das possibilidades da cultura oriunda das periferias globais, em que “o pós-moderno global registra mudanças estilísticas na dominante cultural” (HALL, 2003, p. 337). Hall (2003) argumenta que, no mundo contemporâneo, é possível ver uma mudança cultural em relação ao modernismo europeu dominante no século XX: a crescente emergência rumo às práticas populares que tratem de narrativas locais. A valorização desses aspectos da vida cultural está relacionada ao descentramento de antigas hierarquias e grandes narrativas.

A força renovadora destas formas culturais advindas das margens pode ser associada à luta de afirmação de uma política da diferença, que legitimou o surgimento de novas identidades e de novos sujeitos no contexto cultural e político (HALL, 2003). O autor explica este fenômeno como uma disputa que pode gerar “mudanças no equilíbrio de poder nas relações da cultura. Precisamente aí, o *rap* pode ser lido como uma potência artística que engendra “estratégias culturais capazes de deslocar as disposições do poder” (HALL, 2003, p. 339) ao apresentar em seu proceder um discurso poético de resistência e autoafirmação.



Neste contexto, o *rap* pode ser visto como uma narrativa poética que retrata a vida cotidiana das populações marginalizadas das grandes cidades do final do século XX e início do XXI, especialmente a vida dos jovens. Assim, como diz Hall (2003, p. 341), elementos da cultura popular – no caso, o *rap* – são identificados como tais para que se possa vê-los como expressão de uma “vida subalterna específica, que resiste permanentemente a ser reformulada como baixa e periférica”. Como diz Hall (2003, p. 340), “em certo sentido, a cultura popular tem sempre suas bases em experiências, memórias e tradições do povo. Ela tem ligações com as esperanças e aspirações locais, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns”.

Conforme a definição do mesmo autor, além de estar enraizada nas experiências populares, a cultura popular está também disponível para expropriação por parte do circuito do poder e das forças econômicas de mercado. Especialmente no mundo contemporâneo, onde tornou-se a forma dominante da cultura global, o *rap* configura-se como um espaço privilegiado de mercantilização e homogeneização, fazendo com que frequentemente estereótipos e fórmulas submetam o controle de suas narrativas e representações às burocracias culturais estabelecidas. Neste sentido, nosso trabalho busca compreender em que medida a utilização do *rap* nas rodas culturais configura-se como um elemento de resistência dentro dos espaços da cidade, indo além de sua inegável condição de produto massivo.

Hall (2003) nos ajuda a avançar na discussão, apontando para a existência de um caráter contraditório na cultura popular, especialmente a diaspórica, que impediria sua redução aos binarismos mais frequentes: alto/baixo, cooptação/resistência, autêntico/inautêntico, experiencial/formal, oposição/homogeneização. Afirma que neste tipo de cultura não existem formas puras. Mas em vez de pensar por meio da noção de “pureza”, diz o autor, seria mais interessante compreender estas formas



culturais a partir da observação de “sincronizações parciais” (HALL, 2003, p. 343), confluências de mais de uma tradição cultural, negociações entre posições dominantes e subalternas, uma negociação crítica com diferentes fontes culturais e a produção de significação a partir de material preexistente (os *samples* usados nos raps, por exemplo), criando, assim, uma cultura híbrida para a qual análises que trabalhem com a dualidade autêntico/inautêntico sejam inadequadas e não compreendam o caráter adaptativo das formas culturais nos espaços mistos e contraditórios da cultura popular.

Para nós, quando definimos nosso foco no aspecto ligado ao “quinto elemento” no rap, estamos valorizando a música como uma forma de resistência cultural. No campo da cultura há espaço aberto para ideias e práticas que confrontem a estrutura social, política e econômica de uma dada sociedade (DUNCOMBE, 2002). Dentro destes espaços, podem ser construídos símbolos e significados que, pelo caráter compartilhado do processo cultural, passam a ser sentidos comuns experimentados por uma comunidade específica. Essas formas culturais podem produzir um terreno coletivo de conhecimento sobre as condições sociais dos indivíduos envolvidos naquela localidade (ROSE, 1994). Assim, as interpretações compartilhadas podem desempenhar o papel de fazer nascer laços culturais que alimentem o ímpeto de resistência às opressões daquela comunidade.

Em direção semelhante, Kellner (2001, p. 230) sinaliza para uma caracterização do *rap* como uma espécie de “fórum cultural onde os negros urbanos podem expressar experiências, preocupações e visões políticas”. Um espaço de vocalização de críticas e demandas relacionadas à denúncia e à resistência, no qual há uma conjunção de voz, música, espetáculo e, especialmente, participação. Mais uma vez, a afinidade entre uma linguagem artística e uma espécie de conduta vem à tona. Desta maneira, o *rap* pode ser visto como o episódio recente de uma ancestral tradição cultural negra, em que a crônica social e a manifestação dos anseios por



liberdade são realizadas por meio da música e da performance (ROSE, 1994).

Como já sugerimos, a experiência urbana foi um fator decisivo para o surgimento do movimento *hip hop* (ROSE, 1997). Foi a partir da reestruturação pós-industrial de Nova York, que se constitui o que a autora chama de um “estilo que ninguém segura”, o *hip hop*, invariavelmente atrelado às relações sociais e comunitárias travadas dentro desses espaços economicamente desprivilegiados. Todos os elementos do *Hip Hop* se fundem como estratégia de sobrevivência na cidade, articulada pelos jovens que habitam essas comunidades onde vigoram baixas taxas de cidadania. O *hip hop*, assim, reinterpretou a experiência da vida urbana e apossou-se do espaço urbano, seja por meio dos *sampleados*, que frequentemente reproduzem sons da cidade, seja por meio da postura ética, da dança, do estilo e dos efeitos de som (ROSE 1997, p. 193)

Por isso, é possível notar como a cidade aparece tematicamente em diversas composições de *rappers*, desde o começo dos anos 1970. Os exemplos são diversos: composições como *South Bronx* do conjunto Boogie Down Productions, *Straight Outta Compton* do grupo NWA, *To Live and Die in LA* de 2Pac, *Seattle ain't bullshittin* de Sir Mix a Lot e *Welcome to Atlanta* da dupla Outkast reforçaram essa tendência. Assim, a partir dessas músicas, as periferias de Nova Iorque, Los Angeles, Seattle e Atlanta ganhavam vida e a influência da vida social da cidade é apresentada como “presença audível, explicitamente citada e o rap toma a cidade e seus múltiplos espaços como um pilar da sua produção cultural” (FORMAN 2004, p. 203). De forma similar ao exemplo estadunidense, os *rappers* brasileiros de periferia também inscreveram a experiência do meio urbano em centros desprivilegiados economicamente como fator marcante para as suas criações. Os Racionais são exemplo marcante em relação a isso. Em músicas como *Pânico na Zona Sul*, *Fim de semana no Parque* e *Da ponte para cá*, o grupo, principal nome do rap nacional, faz referência significativa



ao Capão Redondo, bairro de origem do principal compositor dos Racionais, Mano Brown. Mais uma vez, perante a hecatombe social, o rap emerge como energia e vitalidade: no ano de 1996, a ONU considerou Jardim Ângela, território que à época fazia parte do Capão Redondo, como o lugar mais perigoso do planeta.

3 O Quinto Elemento na Cidade

Para pensar o rap como uma comunicação musical com contornos éticos, capaz de propor essa espécie de consciência relacionada ao “quinto elemento”, temos que enfatizar o que Herschmanne e Fernandes (2016) chamam de capacidade “movente” da música. Isto significa valorizar sua força comunicacional como linguagem artística, que engloba dimensões culturais, econômicas e políticas, sensibiliza subjetividades e mobiliza atores sociais. Propomos, assim, neste trabalho uma abordagem sonora dos processos sociais, considerando a música como um sistema de pensamento, um efetivo instrumental teórico-metodológico, e não só um objeto de pesquisa, como sugere Herschmann em entrevista a Kischinhevsky (2012).

Nossa argumentação vai na direção de afirmar que o *rap*, apesar de suas múltiplas faces, é uma espécie de saber sensível. É isso o que sugerem diversos atores desta cena. Depoimentos de proeminentes *rappers* estadunidenses como Rakim, Mos Def, Eminem, Grandmaster Kaz, e outros costumeiramente versam sobre a potência que esta música tem de promover a superação de limites. Outros relatos corroboram a aproximação entre o *rap* e a ideia de um saber que promove uma espécie de expansão. Artistas como Black Alien, Sabotage, Síntese, Criolo, Rincón Sapiência, Consciência Humana, os próprios Racionais, MV Bill, Mc Marechal e vários outros seguem falando do *rap* como um “saber”, que aumenta a capacidade de agir, abre linhas de fuga, reterritorializa subjetividades e ressignifica o social. Para afirmar isso, apoiamo-nos aqui também em outras inúmeras



declarações de artistas de *rap*, como Funkero, Negro Bussola, Daniel Ganjaman, DJ Nyack, Síntese, Flow Mc, Bitrinho, Vulgo Sal e outros, que afirmam categoricamente que o *rap* lhes ensinou autoestima, História, e lhes deu uma espécie de consciência de si e sugeriu condutas para se levar uma vida mais potente na cidade. Os membros dos Racionais Mcs relatam episódios em que pessoas os param na rua para dizer que depois de ouvir seus discos, voltaram a estudar. O próprio Mano Brown já declarou que o *rap* “é faculdade, é conhecimento infinito” e salvou uma “geração de pretos que iam morrer que nem cachorro” no Brasil (Programa Estação Periferia).

Os Racionais são apenas o exemplo mais acabado deste fenômeno. Tais testemunhos insistem em atestar a amplitude de uma dinâmica subjetiva, ativada pela comunicação da música, que viabiliza uma capacidade de ir para além de si. Por conta disso, o Hip Hop foi caracterizado por Takeuti (2010) como um vetor político de subjetivação capaz de transformar trajetórias. No Brasil, tal condição foi sintetizada no slogan O Hip Hop salva vidas. Em depoimento ao programa Fino da Zica, o *rapper* Inglês diz que se Sobrevivendo do Inferno, dos Racionais, não tivesse chegado às suas mãos, ele, que foi criado sem pa”, não saberia sair na rua. Segundo o *rapper*, aquele álbum educou muita gente e o Brasil seria provavelmente um país muito mais violento hoje se não fosse o *rap* dos anos 1990.

Portanto, o que nos interessa enfatizar é que, ao mesmo tempo em que foi absorvido pela indústria, hibridizado por outras linguagens e repetido à exaustão nos meios massivos, o *rap* continua guardando relação com o Quinto Elemento”, uma certa “consciência” para os sujeitos na cidade. Historicamente, a ideia de “quinto elemento” (os outros elementos são a dança *break*, o grafite, o Dj e o Mc) nasce a partir da já mencionada intervenção do DJ Afrika Baambata junto ao movimento. Segundo Teperman (2015), a posse de Baambata, a *Zulu Nation*, foi a primeira organização comunitária do *Hip Hop*, criada em 1977. Seu objetivo maior



foi reduzir a violência oriunda das brigas de gangues no Bronx do Sul da época, substituindo a brutalidade dos conflitos físicos por embates estéticos. A ideia chave àquela altura foi reforçar a capacidade daquela então nascente manifestação cultural urbana de servir como instrumento de transformação das condições de existência naqueles contextos de desinvestimento através da manifestação artística.

Portanto, nosso trabalho enxerga o *rap* como um pensamento, em sentido forte, encarado como força, uma filosofia da ação, uma pedagogia para a potência. Não somente aquilo que muitos chamam de “*rap*-mensagem”, já que não estamos falando de um *rap* necessariamente de denúncia, sociologizado como um reflexo do cotidiano vivido nas periferias brasileiras. Nosso objeto é o *rap* como linguagem, como saber sensível, desterritorializador. Talvez algo perto daquilo que Criolo diz quando canta que “Todo maloqueiro tem um saber empírico”. E também do que o importante *rapper* brasileiro Sabotagem nomeava quando cantava que “O *rap* é compromisso”.

4 As Rodas de Rima e o Ideal Comunitário do Rap na Cidade

A cidade do Rio de Janeiro tem sido requisitada como um constante objeto de pesquisa do campo comunicacional (HERSCHMANN; FERNANDES, 2011); (TROTТА, 2018); (REIA, 2018). Diversos pesquisadores vêm elaborando interpretações diversas sobre as complexidades do *lucus* urbano. Como afirmam Fernandes e Herschmann (2018), alguns autores chegam a dizer que a cidade é a “nova fábrica”, ou seja, o atual espaço de articulação de lutas. Como a planta da fábrica se enfraqueceu enquanto polo político de aglutinação, por conta de transformações significativas no capitalismo contemporâneo, as atividades econômicas começaram a se estruturar em rede e nos territórios, e o espaço urbano tornou-se um centro de



efervescências no que se refere a projetos coletivos (FERNANDES; HERSCHMANN, 2018).

Nossa hipótese é de que as Rodas Culturais ligadas ao *rap* seriam uma dessas efervescências contemporâneas. Para entender como essas rodas podem ser associadas ao chamado “quinto elemento” da cultura *Hip Hop*, é também preciso compreender o contexto da cidade do Rio a partir da escolha do Brasil para sediar a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016. Desde então, a cidade em questão passou por um momento intenso de recepção de megaeventos. Em 2013, foi sede da Jornada Mundial da Juventude (JMJ) organizada pela Igreja Católica. Já em 2014, tornou-se um espaço-chave para a realização dos jogos da Copa do Mundo de futebol, tendo sido o Rio escolhido para acolher a tão esperada partida final. Por fim, recebeu os Jogos Olímpicos e Paraolímpicos de Verão de 2016.

Conforme aponta Roche (2000), há uma percepção dominante de que os megaeventos são sinônimos de modernidade, e constroem pontes para a revitalização e recuperação cultural das cidades que o recebem. Ricardo Ferreira Freitas, Flávio Lins e Maria Helena de Carmo (2014) chegam a afirmar, inclusive, que, nos últimos anos, o Rio de Janeiro passou por uma era de megaeventos. Para os autores, estes eventos acabam operando como “motores de transformação social” que recuperam a cidade dentro de um imaginário internacional (FREITAS; LINS; SANTOS, 2014, p. 2).

As Rodas de Rima inserem-se precisamente neste processo, que é atravessado de tensões. Fernanda Sanchez (2009) e Carlos Vainer (2010), por exemplo, costumam descrever o fenômeno de reinvenção urbana pelo qual passou o Rio como a criação de uma “cidade mercadoria”, em que o espaço de participação cidadina é diminuído e acelera-se um processo de exclusão econômica e social de uma parte expressiva da população. Neste sentido, as rodas seriam o que Gonçalves (2018) chama de uma espécie de “contraordem”, pois povoam os ambientes públicos, convidam as localidades a rimar e a adotar afetivamente os espaços, o que acaba por



reinventar a rua. Ao mesmo tempo, observar as rodas em contraposição a esta “cidade-mercadoria” é fazer ver as “tramas da música na cidade”, que, com pouca institucionalização, revelam “ecossistemas musicais locais invisíveis”. São ecossistemas como estes que verdadeiramente constituem o cotidiano e, com suas “práticas musicais minoritárias transgressivas”, constroem um imaginário alternativo sobre esta cidade dos megaeventos. (FERNANDES; HERSCHMANN, 2018).

Em termos gerais, as Rodas de Rima ligadas ao Circuito Carioca de Ritmo e Poesia (CCRP) são encontros culturais que intervêm nos espaços urbanos propondo o encontro entre jovens para fazer *rap in loco*. Há sempre *rappers*, grafiteiros, fotógrafos, e outros artistas presentes. Numa praça pública ou área aberta com alguma amplitude, em geral abandonada ou subaproveitada, os organizadores do evento dispõem caixas de som com alguma potência (as frequências graves são muito importantes na estética do *rap*) e configuram “Batalhas de Sangue” (que, em geral, funcionam melhor quando os competidores são mais jovens) ou “Batalhas de Conhecimento” (que funcionam melhor com competidores mais experientes).

Nas Batalhas de Conhecimento, é decidido um tema prévio, e os competidores que se inscrevem para batalhar precisam criar versos, em pouco mais de um minuto, sobre aquele tópico, levando em conta a batida musical que é liberada pelo DJ. Nas Batalhas de Sangue, os “fristaileiros” como se autodenominam muitas vezes os competidores, são divididos em duplas, e devem rimar, também por pouco mais de 1 minuto, ofendendo o oponente. Primeiro um, depois o outro, e assim por diante. Ao final, cada dupla ou competidor individual é julgado pela ovação do público, que grita “ooooooooohhh” com intensidade variada para julgar cada competidor. No final da noite, há um vencedor.

Durante as batalhas, o público costuma se manifestar quando considera as rimas “de qualidade” e ao final para dar o veredicto. Os



competidores se respeitam. Cumprimentam-se ao início e fim de cada disputa e parecem não levar as ofensas da batalha de sangue para o lado pessoal. Nas rodas, a plateia está predominantemente concentrada nas batalhas, e às vezes parece conseguir ouvir rimas que nós, como pesquisadores, não conseguimos entender, ou pela falta de definição e clareza na voz que sai de microfone não tão bom ou pela dificuldade de vários “fristaileiros” de aumentarem sua intensidade vocal sem perder a clareza da dicção no som amplificado.

Entre uma etapa e outra da batalha, que tem uma disputa inicial e depois semifinais e final, há por vezes o que eles chamam de “*pocket shows*”. Mcs mais experientes, já com um material autoral, enxergam ali uma possibilidade de exposição para seu trabalho musical. Ao final destas apresentações, eles anunciam o seu próprio EP ou disco. Desta maneira, as rodas servem de plataforma para jovens artistas com seus respectivos trabalhos. Às vezes, MCs que parecem ser frequentadores assíduos e “tradicionais” daqueles espaços e que já têm algum público, cantam uma música própria também. Também estes usam o espaço para convidar o público a conhecer suas músicas disponíveis nas plataformas digitais. Frequentemente a criação da Roda tem a ver com a tentativa, por parte dos organizadores, de ultrapassar a escassez de espaços de apresentação de *rap*. Nas Rodas, jovens aspirantes a artista ganham confiança na sua rima e experiência de palco, ao se apresentarem constantemente nas ruas, para um público que vai, aos poucos, se formando.

Desta maneira, parece claro que as Rodas de *Rap* do Rio de Janeiro operam como vetores de valorização de áreas até então esvaziadas, estimulando a sensibilidade artística e chamando atenção de moradores e do comércio do entorno para aquele espaço (GONÇALVES, 2018). Normalmente os moradores, num primeiro momento, ficam ressabiados com o volume do som, mas por vezes transigem com o evento, pois frequentemente a Roda torna movimentada e mais segura uma área que



antes estava degradada e era mais perigosa. O comércio também, por vezes, começa um pouco contrariado, mas vai aos poucos valorizando a existência de um público presente nos arredores. Às vezes, numa terça ou quarta-feira, um dia normalmente menos intenso de movimento comercial. Várias rodas inclusive começam já a fazer parcerias como estabelecimentos próximos, como lanchonetes e estúdios de tatuagem.

Para compreender de maneira mais clara as interações sócio-comunicacionais destas comunidades atuais do *rap* e seus efeitos diretos sobre a ocupação do espaço urbano, parece-nos fundamental o conceito de potencialidade estético-comunicativa mobilizado por Fernandes (2009). Segundo a autora, a vida social hoje é formada por “pluralidades estético-culturais comunitárias” que mostram que o indivíduo constrói sua história a partir de uma socialidade de base que o religa ao mundo. Estas pluralidades nascem de sua capacidade de criação e invenção num sentido estético – no nosso caso, musical – que leva em conta as sensações, as expressões artísticas, as emoções coletivas e os valores. Estes elementos são agora decisivos para a existência da “empatia geradora do élan comunitário-tribal” (FERNANDES, 2009, p.29). Os sonhos e desejos antes armazenados na esfera privada da vida, passam a circular na esfera pública cotidiana.

Para a autora, a substância da sociabilidade contemporânea reside mais no que ela chama de uma ordem estética, dentro da qual se compartilham emoções, sentimentos e paixões comuns, do que num projeto de caráter coletivo que pressupõe uma ordem racional. Neste sentido, ela propõe uma reflexão que não apresenta o lugar da “institucionalização” como espaço privilegiado tanto do mundo social como da comunicação e da política, mas que, antes, valorize o agir comunicativo pautado num imaginário comunitário baseado numa razão sensível.

Neste contexto, a arte passa a representar o lugar do convívio, onde a sensibilidade produz o processo de comunicação social. A comunicação da



música nas Rodas configura-se como uma importante mediação para a constituição de um *ethos* que se nasce da decisão criativa dos *rappers* de compartilhar suas emoções em comum. (FERNANDES, 2009). Aqui, a identificação (tribal) fundada na emoção acaba desempenhando uma função ética e estética no plano social. O movimento *Hip Hop* e suas Rodas de Rima podem ser compreendidos exatamente como um destes tribalismos pós-modernos, em que uma manifestação cultural abrangente estrutura em torno de si efervescências juvenis e culturas musicais, um estar-junto a partir da construção de um discurso artístico (MAFFESOLI, 1995).

Neste sentido, a mobilização da dimensão comunitária do *rap* das rodas pode ser lida, portanto, como resultado da “criatividade social” das neotribos que giram no entorno da cultura *Hip Hop*. O *rap*, inspirado pela noção de “quinto elemento” segue, assim, produzindo um *élan* comunitário na vida da cidade, a partir de sua música. Fernandes e Herschmann (2018) enxergam nessa ação no cotidiano urbano um vetor “político” relevante que configura um ativismo musical e cria o que os autores chamam de territorialidades sônico- musicais. Desta forma, como afirma Gonçalves (2018), as rodas intervêm na dinâmica da cidade, recusam a individualização e a passividade perante as políticas públicas do Estado. Desta maneira, as Rodas reconstróem a cidade a seu modo.

5 Considerações finais

Em 2017, uma das principais plataformas digitais de serviços de streaming dos EUA revelou que o *rap* é o gênero mais ouvido em seus espaços virtuais. Pouco tempo antes, uma consultoria de pesquisa de mercado havia atestado que o *rap* já era o gênero mais ouvido dos EUA como um todo. No Brasil, o *rap* ainda não é um mercado tão grande, mas já passa por transformações em relação à sua origem periférica. Depois do pioneirismo de artistas como os Racionais e outros, como Thaíde e DJ Hum,



Mc Jack, Athaliba e a Firma e Pepeu nos anos 1980, e de uma segunda geração de seguidores dos 1990 e 2000 – como Facção Central, Sabotage, MV Bill e Planet Hemp -, a chegada de uma terceira geração de artistas de *Hip Hop* ao cenário musical brasileiro pós-industrial e pós revolução digital vem colocando o *rap* cada vez mais próximo da indústria e do grande público.

Artistas como Emicida e Criolo podem hoje ser facilmente associados a um contexto de música popular massiva e eventualmente até rotulados como MPB, o que, de alguma forma, sugere um alargamento dos limites do *rap* ética e estética. No mesmo sentido, testemunhamos hoje os recentes casos de sucesso comercial do fenômeno Projota, que gravou com Anita, um dos maiores nomes do *showbizz* brasileiro, a ambição pop carioca de Felipe Ret, a nova carreira soulman de Mano Brown, o sucesso colorido de Karol Conka, que se tornou apresentadora de TV e garota propaganda de grandes empresas, e o êxito descompromissado do Costa Gold.

Entretanto, muitas vozes importantes do *rap* insistem em afirmar que, ao lado de seu sucesso mercadológico, resiste nele seu aspecto ético, de “resiliência” associada às possibilidades de expandir a vida em meio a uma paisagem urbana e social dramaticamente hostil. Aquilo que podemos chamar de “quinto elemento” da cultura *Hip Hop* atesta que nesta música há uma espécie de chamado à “consciência” ou um tipo de “conhecimento”, ou mesmo uma “mensagem”, capaz de produzir “aprendizado”, e transformar a vida daqueles que lhe têm ouvidos para ouvir.

Nosso propósito neste trabalho foi enfatizar esta poderosa noção, presente na cultura do *rap*, que o define como uma arma em potencial contra confinamentos cognitivos, um relevante gatilho de resistência comunitária na cidade. As pessoas mudam, aprendem, entram em contato mais intenso e ativo com suas localidades, com os outros, com a comunidade, e consigo mesmo por causa do “quinto elemento” do *rap*. Assim, nosso trabalho mobilizou o conceito de “quinto elemento” e sua



potência estético-comunicativa (FERNANDES, 2009) para investigar a intervenção das Rodas de *Rap* do Circuito Carioca de Ritmo e Poesia (CCRP) na cidade do Rio de Janeiro.

O artigo atestou a dimensão comunitária do *rap* nas Rodas, definindo-a como resultado da criatividade social das "neotribos" que giram no entorno da cultura *Hip Hop*. Inspirado pela noção de "quinto elemento", o *rap* segue, assim, produzindo um *élan* comunitário na vida da cidade, a partir de sua música. Segue operando como vetor político numa espécie de ativismo musical (FERNANDES; HERSCHMANN, 2018). Assim como em sua origem em NY, quando jovens do sul do Bronx redefiniram suas identidades culturais num espaço urbano violento e empobrecido, o *rap*, através das Rodas, segue emergindo com energia e vitalidade nos momentos mais dramáticos das cidades. Desta forma, o *rap*, apoiado no "quinto elemento" ajuda as Rodas a reconstruírem a cidade à sua maneira.

Referências

BORGES, Raphael; ALMEIDA, Ivy. Estação Periferia: Racionais MC's. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=0Hf9IUsdMbo>>. Acesso em: 10 mar 2015.

DUNCOMBE, S. Introduction. *In: Cultural Resistance Reader*. Londres: Verso, 2002.

FERNANDES, C.S.; HERSCHMANN, M. **Cidades Musicais**: comunicação, territorialidade e política. Porto Alegre: Sulina. 2018.

FERNANDES, C.S. **Sociabilidade, Comunicação e Política**: A experiência estético-comunicativa da Rede MIAC na cidade de Salvador. Rio de Janeiro: E Papers, 2009.

FORMAN, Murray. Represent: Race, Space and Place in Rap Music. *In: FORMAN, Murray. (org). That's the joint: The Hip Hop Studies Reader*. Nova Iorque: Routledge: 2004.



FREITAS, R.F. & LINS, F. & SANTOS, M.H. Megaeventos: motores de transformações sociais. *In: XXIII Encontro Anual da Compós, 2014. Anais dos Encontros da Compós*. Belém: E-compós, 2014.

GILROY, P. **O Atlântico negro**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

GONÇALVES, R. A. A cultura urbana periférica—silenciamentos e táticas. **Revista SOLETRAS**, n. 36, 2018.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HERSCHMANN, M.; C.S. FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Territorialidades sônicas e re-significação de espaços do Rio de Janeiro. **Logos**, v. 18, n. 2, 2011.

HERSCHMANN, M.; C.S. FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Comunicação, Música e Territorialidades: repensando a relevância das Cidades Musicais do Rio de Janeiro. **Logos**, v. 23, n. 2, 2016.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. São Carlos: Edusc, 2001.

KISCHINHEVSKY, M. A música como forma de conhecimento social. Entrevista: Micael Herschmann. **Revista Eptic**, v. 14, n. 2, 2012.

MACEDO, I. A linguagem musical do Rap: expressão local de um fenômeno mundial. **Tempos Históricos**, v.15, 2011.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

RACIONAIS MC'S. **Introdução**. São Paulo. Zimbabwe. 1993.

REIS, J. A lei no bolso: música de rua e luta pelas espçaos públicos no Rio de Janeiro. *In: FERNANDES, C.S.; HERSCHMANN, M. Cidades Musicais: comunicação, territorialidade e política*. Porto Alegre: Sulina. 2018.

ROCHE, M. **Mega events and modernity**: olympics and the growth of global culture. Londres: Routledge, 2000.

ROSE, Tricia. **Black noise**: Rap music and black culture in contemporary America. Nova Iorque: Wesleyan, 1994.

ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop. *In: HERSCHMANN, M. (org). Abalando os anos 90*:



Funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANCHEZ, F. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. Chapecó: Editora Argos, 2010.

TAKEUTI, N.M. Refazendo a margem pela arte e política. **Nômadias 32**, 2010.

TROTTA, F. Música e conflito na cidade: práticas de escuta, espaço público e violência no Rio. *In* FERNANDES, C.S.; HERSCHMANN, M. **Cidades Musicais**: comunicação, territorialidade e política. Porto Alegre: Sulina. 2018.

VAINER, Carlos. Cidade de exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro, *In*: **XIV Encontro Nacional da Anpur**. Rio de Janeiro: Anpur, 2010.