

A NOVA CONDIÇÃO DO RAP: DE CULTURA DE RUA À SÃO PAULO FASHION WEEK

LA NUEVA CONDICIÓN DEL RAP: DE LA CULTURA CALLEJERA A LA SÃO PAULO FASHION WEEK

THE NEW CONDITION OF RAP: FROM STREET CULTURE TO SÃO PAULO FASHION WEEK

Daniela Vieira dos SANTOS¹

RESUMO: O artigo visa caracterizar a chamada *nova condição do rap*, categoria que sintetiza as transformações do lugar social e simbólico dessa prática artística no Brasil a partir de 2010. Busco explicitar a expansão dessa música para além de gênero musical. Para tanto, alguns casos empíricos são mobilizados: a estreia da LAB Fantasma na São Paulo Fashion Week em 2016 e a hamburgueria gourmet Rap Burguer. Cada qual a sua maneira demonstra tanto o processo de legitimação social dessa manifestação artística urbana juvenil quanto os sentidos e as novas relações sociais que orientam o rap e os seus agentes na medida em que ele se desloca do seu lugar de enunciação.

PALAVRAS-CHAVE: Rap. Nova condição. Legitimação. Emicida. Rap burguer.

RESUMEN: *El artículo tiene como objetivo caracterizar la llamada nueva condición del rap en Brasil, categoría que sintetiza las transformaciones del lugar social y simbólico del rap desde 2010. Busco explicar la expansión de esta música más allá del género musical. Para tanto, se algunos ejemplos empíricos son movilizados: el debut de LAB Fantasma en la São Paulo Faschion Week en 2016 y la hamburguesería Rap Burguer. Cada uno a su manera demuestra tanto el proceso de legitimación social de esta práctica artística urbana juvenil como los sentidos y las nuevas relaciones sociales que guían el rap y sus agentes a medida que esta práctica artística se aleja de su lugar de enunciación.*

PALABRAS CLAVE: Rap. Nueva Condición. Legitimación. Emicida. Rap burguer.

ABSTRACT: *The article aims to characterize the so-called new condition of rap in Brazil, which synthesizes the transformations in the social and symbolic place of rap, from 2010 onwards, beyond a musical genre. To this end, some empirical cases are used: the debut of LAB Fantasma at São Paulo Fashion Week in 2016 and the hamburger shop Rap Burguer. Each in its own way demonstrates both the process of social legitimation of this urban youth artistic practice and the meanings and new social relations that guide rap and its agents as this artistic practice moves from its place of enunciation.*

KEYWORDS: Rap music. New condition. Legitimation. Emicida. Rap burguer.

¹ Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina – PR – Brasil. Professora Adjunta de Sociologia no Departamento de Ciências Sociais. Doutora em Sociologia (IFCH/UNICAMP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4202-6084>. E-mail: daniela.vieira@uel.br



Introdução

“Então é bom fica ligeiro, viu
Na pista, pela vitória, pelo triunfo
Conquista, se é pela glória, uso meu trunfo
A rua é nóiz, é nóiz, é nóiz”.
(Emicida, “Triunfo”, 2009)

A epígrafe acima refere-se à letra de “Triunfo”, canção que projetou nacionalmente Leandro Roque de Oliveira, mais conhecido como Emicida. A boa repercussão da música contribuiu para a produção, independente, da primeira mixtape do rapper: “Para quem já mordeu um cachorro por comida até que eu cheguei longe” (2009), e para a possibilidade de criação da empresa Laboratório Fantasma (LAB), em conjunto com seu irmão, Evandro Fióti. Embora *Triunfo* apreenda uma série de significados sobre o espaço social e simbólico do rap nos tempos atuais, o refrão (“A rua é nóiz, é nóiz, é nóiz”) corrobora mais com a memória do que foi a estética hegemônica do rap e da cultura hip-hop a ele associada – “uma cultura de rua” – do que, efetivamente, com o lugar social que o gênero passou a ocupar no país, sobretudo, a partir de 2010².

Como se sabe, o hip-hop surge como manifestação artística e intervenção política de jovens negros e/ou imigrantes latinos e caribenhos e se vincula às práticas culturais urbanas. A questão do território, do lugar de origem dos rappers é essencial tanto ao sentimento de pertença desses agentes quanto chave para a mobilização e organização social dos grupos inseridos no mundo do hip-hop. Desse modo, ele tem sido historicamente representado nas letras das músicas e nos videoclipes. Segundo Tricia Rose:

A ênfase dos rappers nas posses e nos bairros levou o gueto para a consciência pública, satisfazendo a profunda necessidade dos jovens negros pobres de terem os seus territórios reconhecidos, aceitos e celebrados. Essas são as esquinas e os bairros que normalmente servem como pano de fundo para crimes de rua no noticiário noturno. Poucas pessoas locais têm a oportunidade de falar, e seus pontos de vista estão sempre contidos em depoimentos de especialistas. Nos vídeos de rap, os jovens residentes [...] falam por si próprios e pela comunidade. Falam quando e da maneira que eles querem sobre assuntos de sua escolha. Essas cenas territoriais locais não são vozes isoladas; elas são vozes de várias margens sociais em diálogo umas com as outras (ROSE, 2021, p. 39).

No caso brasileiro, a ênfase dos rappers em citarem as suas quebradas também é notável. Além disso, a organização das posses e das *crews* impactou significativamente os bairros periféricos da cidade de São Paulo. Segundo Silva (1999, p. 33), “nas posses o grande

² Outras consequências sobre a referida canção e questões iniciais sobre a *nova condição do rap* podem ser verificadas em Santos (2020a).



desafio é não sucumbir aos problemas postos na periferia. Tornar-se mais um sobrevivente implica buscar apoio nos próprios manos e denunciar as formas de opressão, tensões e conflitos que marcam o cotidiano juvenil na metrópole”.

Mas em que pese essa filiação ao lugar de origem, bem como as inúmeras intervenções que essa cultura urbana juvenil encontrou para ocupar as cidades, proponho nesse artigo demonstrar que no processo de legitimação social do rap a “rua” adentra em outros espaços. Portanto, tenho como hipótese que atualmente o rap não se associa apenas com a “rua” como espaço privilegiado de criação/produção, circulação e recepção.

Tal pressuposto inspira-se na tipologia apresentada por Macedo (2016), que demonstra as mudanças temáticas e estéticas associadas ao hip-hop/rap dos anos 1980 até meados da primeira década do século XXI. Para o sociólogo, o hip hop no Brasil a partir da década de 1980 esteve associado a uma “cultura de rua” (1983-1989). A coletânea *Hip Hop: Cultura de Rua*, lançada em 1988 pela gravadora Eldorado, em conjunto com a coletânea *O Som das Ruas*, divulgada no mesmo ano pela Five Star Records, condensariam essa relação inicial da estética do hip hop a uma “cultura de rua”. Em referência à primeira coletânea citada, Macedo afirma: “o nome sumariza a perspectiva estética que informava os praticantes do hip-hop na década de 1980 em São Paulo [...]” (MACEDO, 2016, p. 25).

Mas a partir da primeira metade dos anos 1990 essa estética passou a ser representativa de uma “cultura negra” (1990-1996). O álbum *Holocausto Urbano* (1992) do Racionais MC’s exemplificaria a incorporação deste assunto no rap. Além do mais, a entrada de temas caros à problemática racial encontrou referência na segunda geração do rap norte-americano, em particular, com Public Enemy. Ainda, conforme Macedo, é na segunda metade dos anos 1980 que o rap se torna hegemônico dentre os quatro elementos e/ou linguagens que caracterizam a cultura hip-hop. Já na segunda metade da década de 1990 passa a vigorar a “ideia de cultura periférica” em detrimento de uma “cultura negra”. Nos anos 2000, presencia-se não apenas “o reconhecimento social do hip-hop/rap como cultura periférica”, mas “a sua aproximação com o poder público/Estado, organizações não governamentais (ONGs) e movimentos sociais através de projetos, editais e ações políticas” (MACEDO, 2016, p. 24)³.

Desse modo, do ponto de vista simbólico, o refrão de *Triunfo* encontra força mais como referência e/ou reverência de Emicida aos primórdios do hip hop nacional, do que como

³ Numa outra chave, segundo Tiaraju D’Andrea (2020), os processos sociais ocorridos nas periferias nos últimos quarenta anos possibilitaram que os próprios moradores sintetizassem os significados do termo. Para o autor isso ocorre nos primeiros anos da década de 1990 e o movimento hip-hop contribuiu para o início de um processo histórico de reivindicação da palavra periferia.



materialização da estética hegemônica do rap que se delineia no tempo presente; coloca-se como memória, homenagem e estratégia de entrada e diálogo do rapper com a “tradição” dessa cultura urbana juvenil afrodiáspórica. Se hoje o rap apresenta um novo lugar social e simbólico dadas as suas transformações estético-ideológicas e, também, aquelas relacionadas com o seu modo de produção, circulação e recepção, mudanças importantes já podiam ser observadas desde a sua tímida e conflituosa inserção na indústria cultural, sobretudo, na década de 1990. A diferenciação do rap entre “gênero musical” e “cultura musical” apresentada por Botelho (2018) contribui com o argumento.

Em pesquisa sobre o rap na cidade de São Paulo entre os anos de 1987 e 1995, em particular por meio do estudo da obra de Athalyba Man, primeiro rapper brasileiro a assinar contrato com uma multinacional, Botelho verifica que o hip-hop/rap no país fora constituído “por um grupo de jovens com traços étnicos, classes sociais e interesses em comuns”, embora não isento de conflitos (BOTELHO, 2018, p. 29). Disso, surge “uma morfologia rítmica” que tanto conduziu o rap ao mercado hegemônico como possibilitou aos seus artífices condições, ações e discussões sobre cidadania e inclusão social. No entanto, na medida em que “a cultura” começava a se desgarrar da troca com seus pares e do seu lugar de enunciação, indo ao encontro de um público mais amplo, ela passa a ser compreendida na lógica comercial apenas como gênero musical; as referências do rap como cultura tendem a declinar na moldura colocada pelo mercado fonográfico. Por exemplo, o sucesso de Gabriel, o Pensador, que gravou com a Sony e não mantinha contato algum com a cultura hip hop, sumariza o rap restrito a gênero musical.

Portanto, para a compreensão do novo lugar social e simbólico do rap é importante observar as implicações sociais da incursão do gênero musical em espaços não mais circunscritos à chamada “cultura periférica” e/ ou “cultura de rua”.⁴ Tenho como hipótese que este novo lugar social e simbólico do rap tem possibilitado não apenas a bifurcação entre os termos “gênero musical” *versus* “cultura musical”, tal como demonstra o trabalho de Botelho. Eu observo um processo de legitimação no qual o rap tem se formalizado para além da perspectiva de “gênero musical”, na medida em que ganha reconhecimento em espaços consagrados e, sobretudo, não apenas como música. A fim de comprovar a hipótese acima, analiso dois exemplos heurísticos que demonstram essa tendência: o vínculo entre rap e moda

⁴ A chamada “cultura periférica” incorpora a “cultura de rua”, contudo é um termo “guarda-chuva” que contempla não apenas o movimento hip-hop, mas diversificadas manifestações e expressões culturais protagonizadas por moradores das periferias. Cf. Macedo (2016); D’Andrea (2020).



– consubstancializado no desfile da marca LAB na São Paulo Fashion Week em 2016 – e a ligação entre rap e gastronomia, por meio da análise da lanchonete gourmet “Rap Burger”.

Tais fenômenos, representativos das mudanças do lugar social e simbólico desse gênero musical, englobam a chamada *nova condição do rap*. Ora, uma categoria analítica que sintetiza o processo em curso de legitimação do rap, a qual se caracteriza pelo/a: 1) impacto das tecnologias digitais – que reestruturam a produção, a circulação e a recepção da prática musical; 2) mudança no gerenciamento das carreiras artísticas; 3) ampliação da legitimidade cultural do rap; 4) mudança do status dos artistas; 5) internacionalização do rap brasileiro; 6) ampliação do conceito de rap/Hip Hop para além de um gênero musical; 7) protagonismo feminino e LGBTQI+; 8) diversificação do público (SANTOS, 2020b, p. 21). Para o presente texto, o foco estará em demonstrar o processo de legitimação cultural que, grosso modo, engloba todo esse processo social, bem como o rap para além de um gênero musical.

Analisar essa prática artística em termos de uma *nova condição* possibilita o escrutínio das diversas implicações do “alargamento” dessa música para além das “comunidades”. Além disso, a perspectiva de uma *nova condição do rap* retira da problemática a ênfase na “geração” para analisar as transformações ocorridas na última década, possibilitando a compreensão do fenômeno como parte de um processo social mais amplo. Tal categoria não está restrita aos rappers que aparecem no mainstream a partir de 2010, mas, igualmente, permite olhar para os artistas dos anos 1990 ainda atuantes⁵.

Emicida: emblema da nova condição do rap

Em entrevista ao programa *Provocações*, ainda no começo da carreira, Emicida declarou a Antônio Abujamra:

Eu acho que eu não sou um cara que concorda com as coisas. Eu não traí o rap. Eu acho que eu lutei e voltei para a essência dele. *O rap ele começou falando de vida*. Durante um boom de um tipo de música que teve nos Estados Unidos, chamada gangsta rap, essa outra vertente se tornou mais expressiva, e começaram a matar as músicas que não falavam de criminalidade. Só que fora do Brasil isso se mesclou, e as duas conseguiram coexistir. Aqui durante um tempo começaram a bater na mesma tecla e as outras variedades do rap foram ficando não tão aparentes. Eu só acredito que eu voltei para p que isso aqui era no começo (EMICIDA apud ABUJAMRA, 2011, [s./p])⁶.

⁵ Para uma análise contrária, na qual a geração embasa as mudanças na cena do rap cf. Teperman (2015).

⁶ A entrevista de Emicida ao programa “Provocações (TV Cultura)”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-v3tSameGE0>. Acesso em: 10 jun. 2020.



A referida declaração informa que a música rap não se restringe a determinados condicionantes sociais e políticos. O rapper demarca claramente o seu lugar como artista e reconhece, a partir da sua obra, a historicidade das músicas e os seus deslocamentos espaciais e sociais. Como uma “música livre”, a forma artística do rap não seria apenas narrativa de problemas sociais, o rap pode falar de amor, “de vida”. O revide, nesse sentido, formaliza-se na reivindicação, por meio de sua música, de formas “livres” de existência, não essencializadas e/ou romantizadas do que se espera de um artista negro de rap. Acima de tudo, ele é um artista. Em suas palavras:

[...] Eu acredito que, antes de mais nada, a música ela tem que ser livre. Porque quando você começa um grupo de rap, a primeira pergunta que as pessoas fazem pra você é “o que você faz pela sua quebrada? O que você faz no seu bairro?”. Só que com o tempo, as pessoas passaram [...] a cobrar isso muito mais dos grupos de rap, do que das associações de bairro e dos políticos responsáveis por essas regiões [...]. Eu tenho uma preocupação com o social, natural e sincera, mas que eu também não fico esfregando isso na cara das pessoas, pra parecer que eu sou uma pessoa mais sensível a essas questões. [...] Eu tenho que fazer a minha música, se for importante pra mim eu tenho que ter uma inserção no social, mas que não deve ser esse o chamariz pra minha música. A minha música tem que falar sempre (EMICIDA apud ABUJAMRA, 2011, [s./p]).

Tampouco, para o rapper, o gênero se restringe à periferia e ao seu público. Contudo, Mano Brown em “Fim de semana no Parque” cantava para “toda a comunidade pobre da zona Sul” de São Paulo. E ao final da canção, Netinho de Paula, do grupo de pagode Negritude Junior, saudava os bairros dessa região: “Aí rapaziada do Parque Ipê, Jardim São Luiz, Jardim Ingá, Parque Arariba, Vaz de Lima, Morro do Piolho, Vale das Virtudes e Pirajussara”. Na mesma linha, Sabotage em “Rap é Compromisso” inicia a música com “na zona sul, zona sul, zona sul, zona sul” e no meio da letra diz: “O rap é compromisso, não é viagem/ Se pá fica esquisito, aqui Sabotage/ Favela do Canão, ali na zona sul/ Sim, Brooklyn”. Vemos aqui a relação íntima entre forma musical e território.

Emicida, numa outra chave, em resposta à pergunta de Abujamra sobre a audiência e o lugar dos seus shows, afirmou:

Num primeiro momento, a gente cantava pras [sic] pessoas da favela, que é o berço do rap, onde ele sempre começa. Chegou um momento em que a coisa começou a se ramificar. A música, ela é livre; a gente nunca pode cercar a música. Então, hoje essas pessoas estão misturadas. Eu acredito que a minha maior conquista realmente é essa, tirar alguém de uma região e colocar ela em outra que num dia comum ela não iria (EMICIDA apud ABUJAMRA, 2011, [s./p]).



Tais declarações revelam as mudanças do lugar social do rap e também a sua suposta função social quando se insere no mercado de bens simbólicos para além da comunidade. A fala de Emicida flagra a experiência contemporânea que vem formatando o universo do rap e “aponta para mudanças fundamentais sobre um dado, naturalizado, da combinação rap+periferia+preto+pobre que, sabemos, é um fato historicamente construído e não limitado à realidade brasileira, embora presente em nosso país as suas especificidades” (SANTOS, 2020a, p. 148).

A partir de meados dos anos 2000, sobretudo, é recorrente a presença de rappers em canais de televisão aberta e, ao mesmo tempo, eles realizam diversas atividades em lugares comumente frequentados por uma parcela da elite intelectual e universitária, tais como os espaços culturais do Serviço Social do Comércio (SESC) e livrarias. Além disso, percebo atualmente uma maior possibilidade de internacionalização das carreiras dos artistas, apresentando-se na Europa, nos E.U.A, e em outros países da América Latina. Criolo e Emicida, por exemplo, além das turnês, têm lançado os seus discos na Europa em parceria com a *Stern Music*, gravadora de discos que também se ocupa de parte do processo da turnê desses artistas e auxilia na publicidade (SANTOS, 2020a, p. 148).

A afirmação acima não desconsidera que nas décadas anteriores rappers como Thaíde e DJ Hum, por exemplo, contribuíram para a ampliação do gênero nos meios de comunicação de massa. “Ao emplacar o sucesso ‘Corpo Fechado’ nas rádios, o grupo conseguiu realizar apresentações por várias partes do país e aparições na TV, colocando, assim, o rap em evidência pública pela primeira vez no Brasil” (MACEDO, 2016, p. 30). No que se refere aos espaços de sociabilidade, na cidade de São Paulo a estação de metrô São Bento e depois a praça Rossevelt constituíram-se como o reduto de encontros e trocas entre os diversos praticantes da cultura hip-hop. Todavia, o gênero nos anos 1990 estava, ainda, muito restrito a um nicho específico.

Tanto que o programa da MTV, o *Yo! MTV Raps*, que deu relevo ao rap nacional contribuindo para a divulgação de vários videoclipes tinha que concorrer com o rock – carro chefe da programação. Além disso, não havia videoclipes de rap nacionais para serem exibidos; assim, a programação dependia em grande medida da divulgação de clipes norte-americanos. Em outros termos, as condições de produção do rap nacional nos anos 1990 ainda não possibilitava a criação de um mercado de produtos culturais deste gênero musical que pudesse sustentar a sua difusão e, igualmente, criar um público consumidor mais amplo.

Segundo relatou Felipe Barcelos, um dos VJs do programa *Yo! MTV Raps*:



Quando cheguei na MTV já teve problema porque não havia quem pudesse produzir o programa, uma vez que a formação deles era basicamente Rock. Aí eu assumi a produção e a apresentação. O Programa ficou 9 meses no ar e pintou a questão da audiência. O *Yo!* teve picos de audiência de até 5 pontos. Eu disputava o horário com o programa do Sérgio Malandro que ia ao ar pela Globo às 4 da tarde. Mas a aferição de audiência da MTV é complicada porque não se contam os lares que sintonizam através do videocassete. Mas aí começou o maior problema: o formato brasileiro do programa deixava muito a desejar em relação ao formato americano, porque as gravadoras daqui não querem fornecer clips de Rap para não perder mercado em outros gêneros: quando você coloca clip no ar, geralmente o produto está nas lojas e nos casos dos clips de Rap eles não tinham o produto na loja para oferecer. Então eu comecei a ter problemas de não ter material novo. Os grupos nacionais de Rap não tinham clips. Eu convidava para falar dos trabalhos e dos álbuns, mas não tinha clip para mostrar. E aí a direção da casa adotou uma política de alijar os negros do ar. Não tem mais nenhum negro apresentador na MTV. Juntaram essa polêmica com a baixa audiência, com a falta de interesse em divulgar a MTV para as classes C, D e E (baixa renda) (BARCELOS apud BOTELHO, 2018, p. 107).

A declaração de Barcelos conduz a refletir que, embora o rap nos anos 1990 não estivesse alheio ao mercado, o gênero ainda estava muito restrito aos marcadores sociais de raça e classe, com público específico e poucos recursos tecnológicos que permitiam a ampliação da audiência e a produção de videoclipes e até de CDs. Em resumo, as possibilidades tecnológicas ao rap dos anos 1990 não traziam ao gênero condições objetivas para a constituição de um público consumidor amplo; junto a isso, atribuições racistas aos artistas e consumidores eram mais frequentes do que hoje, em que os discursos sobre diversidade e inclusão têm dado o tom.

Portanto, se antes sinônimo de “mau gosto”, “violência”, “marginalização”, além de um importante sinalizador de classe social, o rap passa a ser ouvido, no tempo presente, por uma parcela maior de jovens universitários de classe média, além de adentrar em espaços já consolidados. Mas essa nova audiência associa-se, ainda que não apenas, à inclusão nas universidades públicas brasileiras, nos últimos 15 anos, de negros, mulheres e filhos da classe trabalhadora. As transformações históricas no cenário do rap vinculam-se não somente com o desenvolvimento da tecnologia, em especial com o advento da internet, mas, em certa medida, com as mudanças advindas com as políticas de inclusão social iniciadas na gestão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva e, junto a isso, com o debate sobre as políticas de ações afirmativas⁷.

Todo esse contexto foi crucial para o fermento de uma nova feição ao rap nacional, seja em seus sentidos estético ideológicos, seja no que se refere à diversificação da audiência

⁷ Para uma análise sobre o chamado “Lulismo” ver: Singer, André (2012; 2015).



e do seu espaço social e simbólico. Nesse processo, cada vez mais o rap enquanto “cultura musical” – tal como definido por Botelho (2018) - se transforma. Seus artífices, mesmo advindos da cultura hip-hop, encontram novas perspectivas na medida em que se inserem na indústria cultural. Muda-se não apenas a performance, o modo de se vestir, como também há uma mudança ideológica sobre o papel social do rap atualmente. “Música de preto?”. Dos manos de “cara amarrada” e punhos em riste aparecem os manos com sorriso no rosto, com ternos de alfaiataria, muitas vezes assinados por estilistas renomados e, sobretudo, estão sedentos para ocupar espaços socialmente consagrados.

Essa nova postura desnaturaliza estereótipos racistas e demonstra o quanto os aspectos que informam a cultura hip-hop não podem ser essencializados. A cultura, em sentido amplo, é um processo social, histórico, permeado por mudanças e contradições. As práticas e formas culturais, entendidas como *sistemas de significações*, em que “uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (WILLIAMS, 1992, p. 13), revelam as relações sociais presentes na obra.

Nesse sentido, na direção contrária da postura ideológica de parte dos rappers dos anos 1990, informados pelo *gangsta* rap norte-americano, Criolo, Emicida, Rael, Rincon Sapiência, Projota (apenas para citar alguns paulistanos), não apresentam uma aversão ao sistema da indústria cultural que os rappers como Racionais MC’s, Facção Central, Sistema Negro dentre outros grupos de rap “alternativos ao sistema” apresentavam em sua época. Eles, tampouco, incorporam apenas a vertente do rap “de protesto” em suas canções. Criolo dialoga fortemente com referências da chamada MPB e com outras sonoridades afrodiáspóricas como o reggae, o afrobeat e o samba. O álbum *Nó na Orelha* (2011), seu disco de estreia ao grande público, produzido por Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral, revela essas misturas de gêneros musicais que acompanham a trajetória do artista e, igualmente, as novas relações sociais que as suas músicas exprimem. Nesta *nova condição do rap* avalio que os rappers dos anos 1990, ainda atuantes, tendem a entrar na mesma lógica daqueles que aparecem mais tarde na cena. O disco solo de Mano Brown, *Boggie Naipe* (2016), flagra essa tendência. Contudo, é preciso considerar que a *nova condição do rap* não significa a padronização das linguagens e referências musicais. Cada artista apresenta as suas especificidades dentro desse fenômeno de mudança do lugar social e simbólico do rap na sociedade brasileira contemporânea.

As práticas e os discursos dos rappers que atingem sucesso de público e se profissionalizam, orientam-se – cada qual a seu modo – dentro da lógica de “ocupar todos os espaços”. Não há constrangimento algum em participar de programas da TV Globo, para citar uma das emissoras mais poderosas do país. Por outro lado, na conduta dos Racionais MC’s



nos anos 1990, identifico que a notoriedade dos “quatro pretos mais perigosos do Brasil” ocorreu quase em paralelo à indústria cultural; eles criaram uma espécie de “nicho alternativo de mercado”, sendo notável a aversão do grupo a alguns canais de televisão. Os seus integrantes aceitavam aparecer somente no citado programa da MTV que, como visto pela declaração de Barcelos, assumiu posturas racistas e classistas – ao mesmo tempo em que também atuou como importante mediador cultural na divulgação de nomes emblemáticos do rap nacional e internacional da época. De todo modo, foi nesse programa que o Racionais lançou o clipe de *Diário de um Detento*, que fora depois judicialmente censurado⁸. Em resposta ao motivo pelo qual o grupo se recusava a se apresentar nos canais brasileiros de maior audiência, KL Jay afirmou:

Sendo integrante dos Racionais, tendo uma visão dos problemas do meu povo, como posso falar para a Globo, que contribuiu com o regime militar, que faz programa sensacionalista? Ou para o SBT, que incentiva crianças de 3,4 anos a dançarem a dança da garrafa? (KL JAY apud GUIMARÃES, 1998, p. 186).

Numa chave distinta, não é incomum a presença de Emicida, Criolo, Rincon Sapiência, Baco Exu do Blues, dentre outros, na rede de programação da Globo. Para Emicida, a TV coloca-se como um meio legítimo de circulação das suas ideias e produção artística. Portanto, nessa *nova condição do rap* a sua trajetória é emblemática das tendências recentes do gênero, ainda que esse processo não possa ser entendido apenas por meio da sua trajetória. Segundo Mayk do Nascimento:

Sua entrada na grande mídia certamente lhe garantiu o acesso a melhores condições de produção artística e a um universo de referências culturais mais amplas. No entanto, temos que problematizar até que ponto o MC consegue conciliar a entrada na indústria cultural com a crítica social que marcou seus primeiros trabalhos (NASCIMENTO, 2015, p. 13).

A pergunta colocada pelo autor enquadra a cultura hip-hop e, no caso específico, a obra de Emicida, na chave do rap somente como um gênero essencialmente militante. Isso vai na contramão do projeto artístico de Emicida que entende a sua obra, sobretudo, como prática artística. Diante disso, ela poderia incorporar e expressar diversas experiências e relações sociais, indo além dos limites historicamente colocados ao artista negro e periférico. Ora, ninguém questionaria o engajamento político de Chico Buarque ou Gilberto Gil por afirmarem que a criação artística precisa ser “livre”. A *nova condição do rap* explicita as tensões colocadas por rappers que aspiram prestígio artístico semelhante aos artistas do

⁸ Para uma análise social dessa canção conferir Garcia (2007).



mainstream da música popular brasileira já consagrada. Nesse sentido, o lugar social das suas canções não seria apreensível na dicotomia entre militância e valor artístico das obras⁹.

O rap para além de um gênero musical

Se há boas-novas, estas são as de que a ideia de negritude como abjeção está se fundindo a definições mais prestigiosas de negritude em termos de vitalidade, saúde e dinamismo super-humano. No entanto, isso não significa o fim do pensamento racial (GILROY, 2012, p. 23).

As especificidades do novo espaço social e simbólico do rap não se restringem ao gênero musical tampouco às mudanças ideológicas dos seus agentes. *A nova condição do rap* se substancializa para além de um gênero musical, concretizando-se igualmente no avolumado interesse do mercado cultural e editorial brasileiros por artistas negros e periféricos, situação vinculada não apenas ao campo do rap, mas a outras produções culturais e intelectuais negras. Realidade em muito diagnosticada devido ao contexto já citado das políticas de ações afirmativas, da chamada “nova classe média”, e das lutas históricas dos movimentos negros que, dentre as demandas específicas de cada grupo, têm em comum o combate ao racismo antinegro e a perspectiva de supressão das diversas desigualdades que atingem esse grupo social a fim de que usufruam do direito à cidadania.

Editores comerciais como a Companhia das Letras publicou o livro que reproduz em termos literários o disco dos Racionais MC's *Sobrevivendo no Inferno* (2018) e os livros do rapper Emicida direcionados ao público infantil: *Amoras* (2018), *E Foi assim que eu a escuridão ficamos amigas* (2020). Estas obras demonstram a possibilidade de maior circulação e visibilidade desses artistas e agentes que, até então, atuavam em coletivos culturais e circulavam em suas comunidades. Um exemplo primeiro, salvo engano, de obra literária de um rapper a público mais amplo, encontra-se no livro *Joelho de Porco* (2005) escrito por MV Bill, pelo ativista e produtor Celso Athayde e pelo sociólogo Luiz Eduardo Soares. O livro foi publicado pela editora Objetiva, hoje integrante do grupo Companhia das Letras.

Em 2019, Emicida publicou a *Antologia Inspirada no Universo da Mixtape: Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu cheguei longe*. Embora o livro tenha sido

⁹ Caberia aqui discutir sobre o processo de artificação do rap, tal como definido por Roberta Shapiro (2007). Para a socióloga, a artificação é um processo social em que “a não arte se transforma em arte, abrindo a possibilidade para a constituição de novos mundos sociais” (SHAPIRO, 2007, p. 137). Contudo, dados os limites do artigo, farei uma análise mais detalhada sobre a relação do processo de artificação com o processo da nova condição do rap em outro artigo.



publicado por uma editora pequena, a LiteraRUA, em conjunto com a Laboratório Fantasma, o lançamento da antologia ocorreu na Livraria Cultura situada na Avenida Paulista, espaço legitimado como um dos principais locais de veiculação da produção intelectual do país. A obra foi prefaciada pelo ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva e conta com capítulos assinados por artistas já consolidados da chamada literatura marginal, como Sérgio Vaz, pelo ex-senador Eduardo Suplicy, pela cantora, compositora e política Leci Brandão, pelo sociólogo Jessé Souza, pela jornalista Eliana Brum, bem como por nomes que são referências da nova safra da poesia que vem sendo realizada nas periferias como Luz Ribeiro, Mel Duarte, além de rappers como Renan Inquérito, Rashid, KL Jay etc. Em síntese, trata-se de uma coletânea de textos inspirada na *mixtape* de Emicida que congregou vários artistas, agentes culturais, intelectuais e políticos da cena brasileira contemporânea. O lançamento, ocorrido em 19/12/2019, contou com um público diverso, em sua maioria jovens, que aguardou em uma longa fila, por meio de senhas distribuídas com antecedência para conseguir o livro autografado, cujo valor era de 120,00 reais.

Além disso, na *nova condição do rap* não é incomum presenciarmos poetas “marginais”, integrantes de *Slams* e rappers, em programas televisivos de grandes redes como “Amor e Sexo”, “Conversa com Bial”, “Programa Encontro” etc. Emicida integra o programa “Papo de Segunda”, exibido pelo canal GNT – canal fechado, ligado ao grupo da rede Globo –, em conjunto com Fábio Porchat, Chico Bosco e João Vicente. Na década de 1990 eram raros os rappers que frequentavam programas de TV, pois, se por um lado, isso denotava certa cumplicidade com o “sistema”, por outro lado o rap não tinha conquistado um espaço de mercado mais amplo. De todo modo, em meados desta década, rappers cariocas como MV Bill, Gabriel, o Pensador e Marcelo D2 se apresentavam em programas como “Domingão do Faustão”, por exemplo. Também podemos lembrar da atuação do grupo paulistano de rap “romântico” Sampa Crew e da dupla Pepê & Neném, que apareciam com frequência em redes televisivas, além dos citados Thaíde e DJ Hum. O caso do Sampa Crew é interessante para compreender a orientação da indústria fonográfica nas ações do grupo bem como o ímpeto de popularização dos artistas se a música rap fosse deixada de lado. Segundo demonstra Paula Carvalho, JC Sampa, um dos integrantes do Sampa Crew, relatou a ela que:

Um dos dirigentes da Sony e do selo Epic, Jorge Davidson, disse para ele [JC Sampa], em uma reunião, que o Sampa Crew não podia se focar no público de rap e tinha que ter a cara de um "Roupa Nova urbano". Condiçionaram a assinatura de contrato do disco seguinte a um curso de canto. JC recusou, e por isso deixou a Sony e o grupo abriu um selo independente. O cantor afirma que, apesar de não ter seguido o formato mais



paradigmático do rap no período – o *gangsta* e consciente –, ele não queria deixar de cantar rap, porque não tem "voz" para cantar as músicas de forma mais melódica (CARVALHO, 2019, p. 56).

Havia, ainda, nos anos 1990, um espaço social e racialmente demarcado tanto aos artistas de rap quanto ao fanzinato. Se os rappers quisessem maior veiculação das suas produções e ampliação do público, teriam que cantar não apenas rap.

Hoje, esses artistas – em especial os que estão no mainstream – além de continuarem atuando dentro do campo do rap, em que pesem as mudanças na forma artística do gênero, também se posicionam publicamente diante de assuntos polêmicos e/ou políticos. A sua audiência, ampla, deseja ouvir o que eles têm a dizer, as suas denúncias, a sua trajetória, as suas visões de mundo. Delineia-se fortemente um papel não só restrito ao nicho do “rap”, mas tais artistas se apresentam como formadores de opinião que superam as suas atuações em seus bairros. As pautas da representatividade, do antirracismo, de um outro lugar ao negro ganham espaço ampliado na sociedade brasileira, mesmo diante do contexto de ascensão da extrema direita.

Isso contribui para a distinção desses rappers, dado o alto valor simbólico e capital artístico que eles passam a adquirir no campo da música popular brasileira. Como ressaltai acima, a citada declaração de Emicida que de a sua “música é livre” e de que os problemas sociais não necessariamente deveriam interferir em sua criação, embora questões sociais estejam presentes na sua produção artística, lança luz ao papel do artista de rap e da sua música, indo na contramão da perspectiva do rap vinculado apenas à narrativa da dor e do sofrimento. A trajetória de Criolo, ainda que não apenas, também sintetiza essa nova configuração.

Portanto, se conforme salientou Celso Frederico (2013) o rap é o responsável pela “educação sentimental” de pessoas periféricas, hoje, essa “educação” ultrapassa os limites espaciais e ideológicos da periferia. Indo além, as músicas de rap – entendidas na perspectiva da diáspora como “trans-cultura negra” – colocam-se como formas artísticas “geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (GILROY, 2012, p. 25).

Uma entrevista com rappers como Mano Brown, Criolo, Emicida, KL Jay gera debate e repercussão não apenas entre as classes populares. As suas declarações e posicionamentos políticos não se restringem aos integrantes e fãs da cultura hip hop, como o que ocorreu com o papel social dos Racionais MC’s na vida de milhares de jovens brasileiros das periferias urbanas das grandes capitais nos anos 1990. Se, naquela década, o grupo registrou em



“Capítulo 4, Versículo 3”: “Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ Apoiado por mais de 50 mil manos”, hoje, esse apoio, devido a representação ampliada do artista de rap na vida pública, ele reverbera para além dos “manos”.

Desse modo, as mudanças do lugar social e simbólico do rap, atreladas ao contexto sócio-histórico das políticas de ações afirmativas, bem como de amplas reformas na experiência social da periferia nos últimos 20 anos, contribuem para que o rap adquira outro status social, conferindo-lhe maior legitimidade e reconhecimento além do seu impacto nos grupos historicamente subalternizados. Nesse processo, *a nova condição do rap engendra um fenômeno estimulante: a organização e representação do rap para além de um gênero musical*. O rap originalmente vinculado à cultura hip-hop e depois como “gênero musical” – dada a sua entrada na fonografia despregada da sua organização social dentro da cultura hip-hop (BOTELHO, 2018), agora pode ser pensado também não apenas como música, mas como um conceito – estilo de vida e consumo que extrapolam as suas “origens”. Além do que já foi dito, dois exemplos trazem concretude a essa perspectiva do “rap para além da rima” que consubstancializa a *nova condição do rap*: 1) o rap nas passarelas; 2) o rap como gastronomia.

Em 2016, Emicida estreou a sua coleção de roupas, intitulada Yasuke, no desfile de moda da São Paulo Fashion Week (SPFW). Um evento que colocou na passarela modelos fora dos padrões do que é considerado como sinônimo de beleza no mundo da moda. Em matéria publicada pela revista *Exame*, avaliou-se a estreia da LAB da seguinte maneira: “seguindo a mesma pegada urbana, estreou ontem fazendo barulho a marca LAB, dos rappers Emicida e Evandro Fióti. Foi um show. Na passarela, as modelos plus size, cabelos black power e um homem com vitiligo davam o tom da diversidade, pregado pelos rappers”¹⁰.

Para a criação das roupas Emicida e Fióti contaram com o apoio do estilista João Pimenta, cujo conceito esteve em cruzar referências africanas e japonesas, inspirado na lenda de Yasuke, o qual foi escravizado pelos jesuítas no sec. XVI, levado ao Japão e transformado em um samurai negro. Conforme declarou Emicida: “fizemos uma mistura não estereotipada de duas culturas pelas quais sou fascinado. E ainda há o fato de que o Brasil é o país onde há mais pretos fora da África e mais asiáticos fora da Ásia. Estamos então ressignificando nossa história” (EMICIDA apud DINIZ, 2016, [s.p]).

A performance do rapper e dos modelos demarcou evidente posição de que aquele espaço, antes ocupado por uma maioria branca e de classe média, estava sendo ocupado pela

¹⁰ Disponível em: <https://exame.com/estilo-de-vida/desfile-de-emiciddesfile-de-emicida-no-spfw-rompe-com-padroes-da-moda/>. Acesso em: 10 jun. 2020.



“favela”. Diversas frases de Emicida reiteram essa perspectiva: “Hoje eu e você juntos somos nós, e nós que ninguém desata”, “ser livre tem preço no mundo onde preto assusta”, “hoje é o dia da favela invadir o FW”, “fiz com a passarela o que eles fizeram com a cadeia e com a favela, enchi de preto”, “isso é história”. A trilha sonora do desfile, a música “Bendito, louvado seja”, foi criada especialmente para essa estreia. As frases estampadas nas roupas como “I love quebrada” e a “Rua é noiz” flagram o intento de afirmação da periferia naquele espaço. Como afirmou Emicida (apud DINIZ, 2016, s/p), o desfile foi uma “mostra que a moda e a São Paulo Fashion Week não estão só no Alto de Pinheiros, mas também na favela”. Na mesma linha Fióti (apud DINIZ, 2016, s/p) declarou: “Agora, com o desfile da LAB, queremos levar sofisticação à cultura de rua”. O sentido social do desfile se estruturou, sobretudo, no resgate da história de resistência Africana e na tentativa de asseverar a cultura e a luta das negras e dos negros, cuja história foi marcada por conhecida opressão e consequente falta de oportunidades. Contudo, a chave do artista não coloca ênfase na dor e na subordinação dos negros, mas na possibilidade de narrar e construir uma história onde ganha força as potencialidades.

Essa estratégia de Emicida apresenta um caráter de intervenção política inovadora, pois nunca a passarela da SPFW fora ocupada por tantos pretos e pessoas fora do que é considerado padrão de beleza dentro de um ponto de vista eurocêntrico. As diversas referências em um pouco mais de 8 minutos de desfile – presente na canção, na performance dos modelos e nas roupas – também contribuíram para certo caráter educador sobre a diversificada cultura africana; o quinto elemento do hip-hop, ou seja, o conhecimento se fez presente. Esse conjunto de demonstrações foi certo para chamar a atenção dos jornais que, em muito baseado pela fala do rapper, ancoraram-se no discurso da diversidade, representatividade e reconhecimento. O jornal *O Estado de SP*, por exemplo, destacou: “o rapper levantou a bandeira da diversidade” (ALONSO; ROMBINNO, 2016, [s.p.]). Por outro lado, também foi notável a exotização da matéria que dizia, “uns tinham impressionante cabelo black power” (ALONSO; ROMBINNO, 2016, [s.p.]).

Na mesma direção, o rap/hiphop como tema para uma hamburgueria denominada “Rap Burger”, corrobora para a hipótese do problema. Inaugurada em agosto de 2017, a “Rap Burger” localiza-se na Rua Augusta, na cidade de São Paulo, e apresenta como conceito o Hip-Hop: desde os nomes dos lanches, à estilização do cardápio até à decoração do espaço, o cliente consome representações dessa cultura afrodiáspórica. Idealizada pelo jovem empresário negro Fernando Candido, não vinculado com a cultura hip-hop, foi eleita em 2019 como a “quarta melhor hamburgueria da grande São Paulo”.



Se o rap atualmente estivesse circunscrito ao nicho da periferia e se a sua circulação estivesse, ainda, restrita aos seguidores da cultura hip-hop seria viável investir em uma hamburgueria cujo conceito de marketing está atrelado a esta cultura? Em outros termos, se o rap, no tempo presente, não estivesse se despreendido do seu estrito pertencimento à determinado grupo social a empreitada de Fernando Candido encontraria materialidade? De acordo com ele, a perspectiva de vincular rap e hambúrguer encontrou horizonte na certeza de que o rap é uma das músicas mais ouvidas no Brasil e no mundo e, portanto, haveria possibilidades para que o conceito apresentado atraísse determinado público. Com uma visão empreendedora, Candido, formado em Análise e Desenvolvimento de Sistemas pela FATEC, afirmou que, após cursar uma matéria sobre empreendedorismo na faculdade, sempre esteve atento ao mercado: “eu estava sempre atento ao mercado lançar novidades, eu sempre acompanhava as revistas das empresas de negócios, a revista FORBES, tudo que envolvia negócios eu ficava acompanhando” (CANDIDO, 2019, [s.p.]).

Foi assim que surgiu a concepção do uso do conceito de “rap” como marketing. Através de breve pesquisa de mercado e em conversa com amigos, ele percebeu que havia nesse empreendimento um nicho interessante para apostar. Em suas palavras:

Tem um nicho. Tem hamburgueria que tem um local que é deixado pra quem curte rock, tem local que é pra quem é evangélico, tem uns locais que são temáticos pra quem curte cinema [...]. Só que nisso eu acabei percebendo que tinha uma ausência de coisas [...] pra quem curte rap e a cultura hip hop, não tinha nada que movesse gastronomicamente um local que contemplasse isso e a ideia da rap burger foi solucionar esse problema. Aí foi unir o rap, que é a música que o pessoal curte pra caramba, que é um dos gêneros musicais que mais cresce no mundo, no Brasil também, mas que no Brasil não tinha nada que contemplasse gastronomicamente, e uniu com o hambúrguer, que é uma coisa que, tipo assim, tá em alta [...]. Ou seja, dava pra unir as duas coisas que ia dar certo (CANDIDO, 2019, [s.p.]).

O diagnóstico trazido por Candido exprime tanto mudanças na inserção de negros no mercado de bens econômicos e simbólicos, quanto aquelas vinculadas ao status do rap no Brasil contemporâneo, que tem agradado a um público universitário e de classe média. Assim, diante das mudanças alusivas do gênero é possível constatar através da “Rap Burger” um processo de materialização do rap também como um conceito que fomenta uma perspectiva comercial deslocada da música. Mas, além do ponto de vista econômico, a hamburgueria também motiva representações que mobilizam aspectos relacionados com as diversas identidades (não fixas) da negritude. Todavia, o público consumidor, tal como a audiência do desfile de modas da marca LAB na SPFW, não é periférico ou, pelo menos, não se encontra mais na periferia. Em pesquisa de satisfação realizada por Candido e na observação dos seus



clientes, ele constatou que o consumo do rap como alimento não se dirige majoritariamente à periferia, mas a uma classe média negra e não negra e universitária. Em entrevista à autora, Fernando Candido afirmou:

[...] a gente sabia que [...] não ia conseguir atingir todo o público-alvo que gosta do rap, né, a população preta. [...] a gente começou a traçar que nosso público-alvo seria [...] uma galera de 18 até os 30 anos, mais ou menos. É um público universitário, que está na classe média entre o público B e C, mais para o B mesmo. E aí nossa comunicação foi baseada nisso aí. Depois que a gente começou, já tinha 1 ano, rodou uma pesquisa de satisfação, então a gente teve que entender de fato isso aqui como um local que a gente estava almejando no início, era o nosso público-alvo de fato. De fato, era. Depois disso daí, eu fiz até uma campanha pra tentar atingir mais o pessoal da periferia, a galera mais humilde e tal e, de fato, não deu certo. A gente sabe que nosso público-alvo é essa galera que, tipo assim, tem uma condição financeira boa (CANDIDO, 2019, [s.p.]).

A análise pormenorizada de ambos os eventos mereceria artigos específicos, pois desvelam uma plêiade de significações para o entendimento da *nova condição do rap*. Para os fins desse artigo, pretendi apenas demonstrar como as oportunidades para esse fenômeno seriam impossíveis sem as mudanças do lugar social e simbólico do rap, que imprimem a esta expressão artística a possibilidade de se constituir não apenas como música. Mas, cada qual a sua maneira, tanto um exemplo como o outro, apresentam algo em comum: as representações do rap para além de gênero musical e como conceito que suplantam as hierarquias raciais de submissão dos negros dentro de uma narrativa de derrotas, exploração e violências.

Considerações finais

Nesse artigo busquei demonstrar como o rap ao se desgarrar do gênero musical abre uma miríade de possibilidades para compreender as camadas de sentidos, sociais e políticas, de uma manifestação artística que, inicialmente, advinda da periferia, vem se legitimando não apenas como canção, mas como produto que se exprime em vestimentas, acessórios, alimentos e obras literárias não mais restritos aos seus pares. A relação da cultura hip-hop enquanto modo de vida da juventude, imprimindo maneiras particulares de se vestir, os circuitos de sociabilidade, de trocas etc. foram amplamente pesquisados; contudo, a ampliação das esferas de legitimação deste gênero musical possibilitou que as representações construídas na cultura hip-hop sobre raça, etnicidade e classe não ficassem circunscritas apenas às periferias. Por outro lado, o consumo do rap para além de um gênero musical – neste caso enquanto moda e gastronomia – tem aberto largo espaço para o escrutínio e o



debate público sobre o possível esvaziamento do sentido político dessa cultura na lógica do capitalismo neoliberal. Porém, a cultura não é algo imóvel. Tal processo coloca em primeiro plano as ambivalências e tensões que uma forma artística incorpora na modernidade tardia quando “sampleada” em outros registros, também, comerciais, mas não apenas sonoros.

O fenômeno em curso corporifica a possibilidade de reexistir em espaços distintos, delineando um estilo de vida no mercado de bens simbólicos e econômicos para além da música. Todavia, para que o rap como tema pudesse se desvincular da fonografia ele precisou que esta forma estivesse já consolidada na indústria cultural, circulando em público amplo e diversificado. Diante disso, a periferia se estiliza como marca. Marca comercial orientada pela lógica do neoliberalismo, cujos impactos são objetivos e subjetivos, mas, igualmente, marca de possibilidades de superação e utopia de um outro devir negro não marcado apenas pela narrativa das violências e vulnerabilidades.

É nesse processo social contraditório que a *nova condição do rap*, a qual contribui ao entendimento do status social e simbólico do gênero no tempo presente, constituindo e sendo constitutiva da emergência de uma nova sensibilidade negra, se exprime.

REFERÊNCIAS

- ABUJAMRA, A. **Provocações** (Emicida). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9zp-kMxAsvg>. Acesso em 10 jun. 2020.
- ALONSO, M. R.; ROMBINO, A. “A Emocionante estreia de Emicida na SPFW”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 out. 2016. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/moda-beleza,a-emocionante-estreia-de-emicida-na-spfw,10000084141>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- BOTELHO, G. **Quanto vale o show?** A inserção social do periférico através do mercado de música popular. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- CANDIDO, F. Entrevista concedida a Daniela Vieira dos Santos em 20/10/2019, em São Paulo.
- CARVALHO, P. **A encruzilhada do rap**. Novos projetos de viabilidade artística e de formação intelectual na música popular brasileira, a partir da fase inicial do rap paulista (1987-1998). 2019. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- D’ANDREA, T. “Contribuições para a definição dos Conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. **Novos Estudos Cebrap**, v. 39 n. 01, p. 19-36, 2020.



EXAME. **Desfile de Emicida no SPFW rompe com padrões da moda**. São Paulo, 25 out. 2016. Disponível em <https://exame.com/estilo-de-vida/desfile-de-emiciddesfile-de-emicida-no-spfw-rompe-com-padroes-da-moda/>. Acesso em 10 jun. 2020.

DINIZ, P. Emicida embala ‘macumba’ e cultura japonesa em desfile da SPFW. **Ilustrada**, Folha de São Paulo, SP, 24 out. 2016.

EMICIDA. **Amoras**. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2018

EMICIDA. **Antologia inspirada no universo da mixtape pra quem já mordeu um cachorro por comida até que eu cheguei longe**. São Paulo: LiteraRUA/Laboratório Fanstasma, 2019.

EMICIDA. **E Foi assim que eu a escuridão ficamos amigas**. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2020.

FREDERICO, C. Da periferia ao centro: cultura e política em tempos pós-modernos. **Estudos Avançados**, v. 27, n. 79, p. 239-255, 2013.

GARCIA, W. Diário de um detento: uma interpretação. *In*: NESTROVSKI, A. **Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções**. São Paulo: Publifolha, 2007.

GILROY, P. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro: editora 34, 2012.

GUIMARÃES, M. E. **Do samba ao rap: a música negra no Brasil**. 1998. 277 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Campinas, Campinas, 1998.

MACEDO, M. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). *In*: KOWARICK, L; FRÚGOLI JR, H (org.). **Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos**. - São Paulo: Editora 34, 2016. p. 23-54.

NASCIMENTO, M. A. “O rap e a indústria cultural: entre o underground e o mainstream”. *In*: REA REUNIÃO EQUATORIAL DE ANTROPOLOGIA, 5., 2015, Maceió. **Anais [...]**. Maceió, 2015. p. 1-20.

RACIONAIS MC’s. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROSE, T. **Barulho de Preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

SANTOS, D. V. Rap e Indústria Cultural: notas de pesquisa”. *In*: TONI, F. C; ÁVILA, D.; CARVALHO, R. G. (org.). **Pesquisa e diálogo sobre o Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2020a. p. 145-154.

SANTOS, D. V. O ethos empresarial no mundo do Hip Hop. *In*: CAMPOS, F. O. **Rap, cultura e política: batalha da Matrix e a estética da superação empreendedora**. São Paulo: Hucitec, 2020b. p. 19-23.



SHAPIRO, R. Que é artificação?. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

SILVA, J. C. G. **Rap na cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. 1998. 286 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SINGER, A. **Os sentidos do Lulismo**: reforma gradual e pacto conservador. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

SINGER, A. Cutucando onças com varas curtas: o ensaio desenvolvimentista no primeiro mandato de Dilma Rousseff (2011- 2014). **Novos Estudos Cebrap**, n. 102, p. 43-71, jul. 2015.

SOARES, L. E.; BILL, M. V; ATHAYDE, C. **Cabeça de Porco**. São Paulo: Objetiva, 2005.

TEPERMAN, R. **Se liga no Som**: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

DISCOGRAFIA

Amar&Elo. Emicida. Laboratório Fantasma, 2019.

Boggie Naípe. Mano Brown. Boggie Naípe, 2016.

“Fim de Semana no Parque”. **Raio X do Brasil**. Racionais MC’s. Zimbabwe Records, 1993.
Hip-Hop Cultura de Rua. Eldorado, 1988.

Holocausto Urbano. Racionais MC’s. Zimbabwe Records, 1991.

“O Rap é Preto”. Nego Max. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=XRIYLCsO_k4
Acesso em 10 dez. 2018.

Nó na Orelha. Criolo. Oloko Records, 2011.

O Som das Ruas. Five Star Records, 1988.

Rap é Compromisso. Sabotage. Cosa Nostra, 2000.

“Triunfo”. **Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe**. Emicida. Laboratório Fantasma, 2009.

YASUKE (Bendito, louvado seja). Emicida. Laboratório Fantasma, 2017.



Como referenciar este artigo

SANTOS, D. V. A nova condição do rap: De cultura de rua à São Paulo Fashion Week. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 27, n. esp. 1, e022005, abr. 2022. e-ISSN: 1982-4718. DOI: <https://doi.org/10.52780/res.v27iesp1.15829>

Submetido em: 16/01/2022

Revisões requeridas em: 14/02/2022

Aprovado em: 30/03/2022

Publicado em: 25/04/2022

