



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL**  
**CAMPUS CHAPECÓ**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

**PAULO HENRIQUE PINTO OLIVEIRA**

**EXPRESSÕES IDENTITÁRIAS NO RAP NORDESTINO**  
**(1997 - 2018)**

**CHAPECÓ**  
**2018**

**PAULO HENRIQUE PINTO OLIVEIRA**

**EXPRESSÕES IDENTITÁRIAS NO RAP NORDESTINO  
(1997 - 2018)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em História da Universidade Federal da Fronteira Sul, como requisito para obtenção do título de licenciado em História.

Orientador: Prof. Everton Bandeira Martins

**CHAPECÓ  
2018**



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE HISTÓRIA - LICENCIATURA  
Rodovia SC - 484, Km 02, Bairro Fronteira Sul, Chapecó-SC CEP 89815-899, 2049-6426  
história.ch@uffrs.edu.br, www.uffrs.edu.br

### ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO LICENCIATURA EM HISTÓRIA

Aos doze dias do mês de fevereiro de dois mil e dezenove, às quinze horas, nas dependências do Campus Chapecó da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), reuniu-se a banca avaliadora da monografia apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em História constituída pelos(as) professores(as): **Professor(a) Orientador(a) Prof. Me. Everton Bandeira (UFFS), Professor(a) Avaliador(a) Me. André Luiz Lorenzoni (UFFS) e Professor(a) Avaliador(a) Profª. Me. Vanessa dos Santos Moura (FURG).** O Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em História - Licenciatura – elaborado pelo(a) acadêmico(a) **PAULO HENRIQUE PINTO OLIVEIRA** sob o título: "*Expressões identitárias no rap nordestino*", obteve nota 9,5 sendo considerado Aprovado.

Chapecó - SC, 12 de dezembro de 2019.

  
\_\_\_\_\_  
**Me. Everton Bandeira Martins (UFFS)**  
**Professor(a) Orientador(a)**

  
\_\_\_\_\_  
**Me. André Luiz Lorenzoni (UFFS)**  
**Professor(a) Avaliador(a)**

  
\_\_\_\_\_  
**Me. Vanessa dos Santos Moura (FURG)**  
**Professor(a) Avaliador(a)**

27

**Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS**

Oliveira, Paulo Henrique Pinto  
EXPRESSÕES IDENTITÁRIAS NO RAP NORDESTINO (1997 -  
2018) / Paulo Henrique Pinto Oliveira. -- 2019.  
83 f.:il.

Orientador: Mestre Everton Bandeira Martins.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -  
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de  
História-Licenciatura, Chapecó, SC , 2019.

1. RAP. 2. Expressão identitária. 3. Nordeste. 4.  
Hip-Hop. I. Martins, Everton Bandeira, orient. II.  
Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

## RESUMO

O rap é um meio de manifestação artística e musical. Sendo um dos elementos do movimento hip-hop, tem como principal característica o forte discurso crítico e contestatório. O desenvolvimento desta arte no Brasil se deu, supostamente, em meados da década de 1980, na cidade de São Paulo, e posteriormente ramificou-se por todo país. Em cada região, os sujeitos que se apropriaram desta arte a construíram de diversas maneiras, sendo que a construção discursiva, a estrutura sonora e o direcionamento das críticas resultam em um quadro amplo de características e referências que fundamentam suas identidades na música. Nesse sentido, esta pesquisa tem como objetivo analisar as expressões identitárias do rap produzido no Nordeste do Brasil. Foram selecionados para as análises três grupos do rap nordestino, sendo eles: Clã Nordestino (São Luís - MA), Faces do Subúrbio (Recife - PE) e o artista Rapadura Xique-Chico (Fortaleza - CE). A partir de nossas análises, percebeu-se que as posições dos artistas e dos grupos, assim como de suas produções, dão luz aos conflitos e problemáticas que giram em torno do rap nordestino no cenário da música nacional. Nesse sentido, as expressões identitárias do rap no Nordeste indicam a formulação de identidades na música que apresentam um quadro de referências diversificado, e que se difere dos grupos de rap em outras regiões do Brasil.

Palavras-chave: Rap. Expressão Identitária. Nordeste. Hip-Hop.

## RESUMEN

El rap es un medio de manifestación artística y cultural. Siendo uno de los elementos del movimiento hip-hop, tiene como característica principal el fuerte discurso crítico y contestatario. El desarrollo de este arte en Brasil se dio, supuestamente, por vuelta de 1980, en la ciudad de São Paulo y, posteriormente, se ha ramificado por todo el país. En cada región, los sujetos que se apropian del rap lo construyen de distintas formas, siendo que la construcción discursiva, la estructura sonora y el direccionamiento de las críticas resultan en un cuadro amplio de características y referencias que fundamentan sus identidades en la música. En este sentido, esta investigación tiene como objetivo analizar las expresiones identitarias del rap producido en el Nordeste brasileño. Fueron seleccionados para el análisis tres grupos del rap nordestino brasileño, que son: *Clã Nordestino* (São Luís - MA), *Faces do Subúrbio* (Recife - PE) y el artista *Rapadura Xique-Chico* (Fortaleza - CE). A partir del análisis, se percibió que las posiciones de los artistas y de los grupos, así como de sus producciones, presentan conflictos y problemáticas que giran alrededor del rap nordestino en el escenario de la música brasileña. En este sentido, las expresiones identitarias del rap nordestino brasileño indican la formulación de identidades en la música que presentan un cuadro diversificado de referencias, diferenciándose de otros grupos de rap de otras regiones de Brasil.

Palabras-clave: Rap. Expresión Identitaria. Nordeste. Hip-Hop.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 - Indica os elementos presente nas músicas.....	36
Figura 1 - Capa do álbum Fita Embolada do Engenho .....	44
Figura 2 - Foto de Rapadura Xique-Chico no programa Hip-Hop Cozinha .....	47
Figura 3 - Foto do vídeo clipe da música Nordeste me Veste .....	48
Figura 4 - Foto do rapper Preto Nando .....	57
Figura 5 - Foto da capa do álbum A Peste Negra (2004).....	60

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>2</b>	<b>FACES DO SUBÚRBIO: ENTRE O HIBRIDISMO E A MÍDIA</b> .....	21
2.1	FACES DO SUBÚRBIO: RAP, ROCK E NORDESTINIDADE .....	27
<b>3</b>	<b>O RAP DE RAPADURA XIQUE-CHICO</b> .....	40
3.1	RAPADURA XIQUE-CHICO: O MONSTRO DO NORDESTE .....	40
3.2	IMAGENS E SONS: AS REPRESENTAÇÕES DO NORDESTE EM RAPADURA XIQUE-CHICO .....	43
3.3	A LUTA POR ESPAÇO: MÍDIA E CENTRALIZAÇÃO NAS EXPRESSÕES DE RAPADURA XIQUE-CHICO.....	50
<b>4</b>	<b>UMA ANÁLISE DA IDENTIDADE DO GRUPO CLÃ NORDESTINO E DO ARTISTA PRETO NANDO</b> .....	56
4.1	IDENTIDADE, HISTÓRIA E MILITÂNCIA POLÍTICA .....	56
4.2	POLÍTICA E MILITÂNCIA: DA CRÍTICA A TRANSFORMAÇÃO. ....	63
4.3	A PESTE NEGRA: RESGATE HISTÓRICO E NEGRITUDE NO ÁLBUM DO CLÃ NORDESTINO .....	68
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	74
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	82

## 1 INTRODUÇÃO

O interesse inicial por este trabalho surgiu a partir do contato com alguns grupos de rap nordestino, os quais, inicialmente, apresentaram um discurso que se distinguia do que habitualmente escutávamos deste gênero musical. O primeiro grupo de rap nordestino que tive contato foi o grupo *Clã Nordestino*, formado em São Luís, capital do Maranhão. O grupo destacou-se por suas músicas, cantadas em tom agressivo, e por apresentar críticas ao sistema social, e, particularmente, por expressar em suas produções aspectos regionalistas vigorosos, sendo este último, o que os distinguia dos demais grupos do rap nacional. Os artistas afirmavam com veemência suas raízes e a luta constante que travavam no cotidiano contra as desigualdades sociais, fixando para si uma representação nordestina específica.

Adiante, passamos a pesquisar e ouvir outros grupos de rap nordestino, por exemplo, o grupo *Faces do Subúrbio* e o artista *Rapadura Xique-Chico*. Ao perceber seus discursos, a complexidade de posições políticas e as expressões que fundavam suas identidades, percebeu-se um quadro de problemáticas específicas entre eles.

Outro motivo de se direcionar a pesquisa sobre as identidades no rap nordestino, é que, em minha vivência tive contato com o rap, tanto em minha cidade natal, Lagoa da Prata-MG, na cidade de Chapecó, como no Nordeste do Brasil, uma vez que tenho familiares que moram em São Luís - MA. A partir disso, pude perceber os contrastes sociais e culturais entre as diversas regiões do Brasil e as formas que os indivíduos constroem suas artes de acordo com as referências que cada região. O envolvimento com as variadas formas de expressão artística criou o interesse em pesquisar esse tipo de manifestação as problemáticas que envolvem a construção identitária desses sujeitos.

A partir disso, foram selecionados dois grupos e um artista para serem analisados neste trabalho, sendo eles: *Faces do Subúrbio*, o artista *Rapadura Xique-Chico* e o grupo *Clã Nordestino*. Optamos por analisa-los, uma vez que estes artistas marcaram com profundidade o rap nordestino, e também, por suas produções serem as principais referências de rap no Nordeste brasileiro. Isso porque estes são um dos poucos artistas de rap do Nordeste que conseguiram destaque na cena do rap Nacional no final da década de 1990 e início dos anos 2000.

O recorte temporal desta pesquisa se deu a partir dos anos de lançamento dos álbuns dos grupos. Neste caso, temos o recorte que vai de 1997 a 2010. O final da década de noventa é marcado pela produção independente do álbum do grupo *Faces do Subúrbio* e na primeira década do século XXI pela produção do *rapper Rapadura Xique-Chico*, com o álbum “Fita embolada do Engenho”.

O rap criado pelos diferentes artistas do nordeste apresenta algumas variantes, características específicas nos modos de criação da narrativa e das construções sonoras, por exemplo, na utilização de instrumentos típicos das tradições populares do Nordeste, como pandeiro, triângulo, viola, ganzá e zabumba. A implementação desses instrumentos musicais tem referência nas tradições populares da região Nordeste, por exemplo, o *repente*, prática cultural nordestina que mantém alguns laços com o rap. Segundo Valmir Alcântara Alves (2008)

No universo da cantoria nordestina, repentista seria, então, o poeta que improvisa versos com ou sem suporte musical. Na primeira situação, aparecem: o poeta cantador, ou repentista violeiro, que tem como suporte musical a viola, instrumento de origem árabe introduzido na península ibérica e herança da colonização portuguesa; o embolador de coco, fazendo uso do pandeiro, instrumento cuja origem também remonta à cultura dos povos árabes, através do antigo adufe; o tirador do coco-de-roda, de praia, de umbigada, samba de coco, mazurca, etc, modalidades que incluem a dança e outros instrumentos como o ganzá indígena, para marcar os versos improvisados, além da percussão de bombos e pandeiro (p. 42).

O *repente*, sendo uma técnica de improviso, se aproxima da modalidade presente no rap, o *freestyle*<sup>1</sup>, que consiste em uma batalha de rimas de improvisação entre dois *rappers*. Os artistas nordestinos, em suas produções, mesclam a tradição do *repente* ao rap, o que representa uma singularidade nas formas que os artistas de rap nordestino produzem suas músicas. Para tanto, o que mais chama atenção nas produções, é o fator da regionalidade, que é fortemente enfatizada e pautada pelos grupos. A forma como esses sujeitos tratam nas músicas seus problemas cotidianos, é cravada em representações sobre suas raízes regionais. O nordestino é qualificado pelas singularidades de sua história e de suas lutas, ao tempo que as tradições populares do Nordeste são tidas como o principal fator de autenticidade de suas produções. Outra característica presente nos discursos desses artistas são os conflitos entre a afirmação do “ser nordestino” e a

---

<sup>1</sup> O *freestyle* é uma modalidade no rap que consiste na batalha entre dois rappers. O rapper que fizer a melhor improvisação vence a batalha. E, neste caso, o público decide quem é o vencedor.

produção de rap a partir dos elementos musicais das tradições populares do Nordeste, juntamente com a apropriação das referências da música norte-americana. Para esses grupos de rap, a forma híbrida de produção musical é o que dá legitimidade e originalidade àquilo que fazem, frente ao oligopólio da indústria musical no Brasil.

Desta maneira, surgiu o interesse em procurar/investigar as características que fundamentam as expressões identitárias do rap produzido na região Nordeste do Brasil. Os conflitos entre os grupos do Nordeste com grupos da região sudeste do país, num primeiro momento demonstram alguns conflitos presentes na cena do rap nacional.

Nesse sentido, para pensar o rap, é preciso primeiro voltar o olhar para o movimento hip-hop e os indivíduos que o fazem, que dão significados e o praticam, por isso cabe esquadrihar um pouco de sua história. O hip-hop é uma manifestação periférica, “originada” nos grandes centros urbanos<sup>2</sup> da América do Norte, na década de 1970. A articulação dos sujeitos dentro de um espaço hostil e cercados por problemas sociais deu “origem” ao movimento no bairro do Bronx, nos EUA. No Brasil, em meados da década de 1980, o movimento hip-hop se transfiguraria nas periferias pelos modos em que os sujeitos se posicionavam diante de suas vivências. A Estação de metrô São Bento<sup>3</sup>, em São Paulo, seria o local onde jovens de toda cidade se reuniram para dançar *break dance*, fazer rap e grafitar<sup>4</sup>.

Nesse sentido, essa pesquisa busca analisar, de antemão, o hip-hop enquanto uma prática conduzida por indivíduos de regiões do Nordeste brasileiro, e o manejo que esses sujeitos fazem dessa linguagem performática, procurando identificar as maneiras de “fazer rap” no Nordeste e a formulação das identidades musicais do rap nordestino. A partir da análise de narrativas musicais e audiovisuais do rap nordestino, de entrevistas e informações de sites da internet, pretende-se

---

<sup>2</sup> Diversos estudiosos do rap apontam que a cultura é reflexo do movimento diaspórico, em que os indivíduos escravizados ao virem para as Américas trouxeram consigo a música, principalmente influenciada pelos cantos dos griots africanos. Esses negros ao se alocarem em regiões periféricas desenvolveriam então o rap como forma de expressão. Este estilo musical não era considerado como arte e inicialmente circulava apenas nos espaços urbanos mais preconizados, como é o caso do Bronx nos EUA, nas periferias de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre, como cita Ricardo Teperman (TEPERMAN, 2015, p. 31).

<sup>3</sup> Em meados da década de 1980, a estação de metrô São Bento, localizada na cidade de São Paulo, foi um dos pontos onde o hip-hop se desenvolveu. O local inicialmente foi frequentado por jovens que se apropriaram deste espaço público para se expressar na dança e na música.

<sup>4</sup> Ver: Nelson Triunfo – *Do Sertão ao Hip-Hop* (2014). O cantor de rap e dançarino de break dance Nelson Triunfo é considerado um dos pioneiros do movimento hip-hop no Brasil. Em sua biografia, o artista conta detalhadamente sobre os primeiros movimentos da cultura hip-hop em São Paulo.

perceber a partir de que conflitos os sujeitos constituem suas identidades, em que afirmam e reafirmam uma nordestinidade singular se remetendo a memória e a um presentismo contundente. Nesse sentido, este trabalho se direciona a uma História do Tempo Presente, uma vez que as expressões identitárias destes sujeitos buscam no passado a legitimidade para um presente conflituoso e incerto. Segundo François Dosse:

Até então temos vivido com a ideia de um futuro certo, de uma incerteza do presente e da opacidade do passado. É isto que está mudando diante de nossos olhos. Há uma presença marcante do passado no espaço público, que não é nova, mas que ganhou intensidade. Na atualidade, nós atravessamos uma grave crise de historicidade em função da crise da noção futuro. Noção de futuro que põe em questão a postura clássica do historiador como intermediário entre o passado e o devir. Essa mudança na nossa relação com o futuro, a crise de todas as escatologias e, assim, o colapso das teologias, tem o efeito de modificar nossa relação com o passado, abrindo-o sobre um presente exposto, em uma forma de presentismo. Esta situação é marcada pelo desaparecimento gradual de toda cronosofia que dá um sentido imanente à “flecha do tempo”. A busca por sentido deslocou a atenção para a ação no momento de sua realização. Isto colocou foco sobre o presente como detector de sentido relacionando-o com a memória, a comemoração, o patrimônio e a arquivização. A crise do futuro deixa cada vez mais indeterminado o que deve ser dignificado como histórico, gerando daí a indistinção daquilo que pode acionar o horizonte de expectativa (DOSSE, 2012, p. 10.).

É importante salientar que aqui se observa as criações dos artistas de rap nordestino como um movimento que se apropria de elementos do movimento hip-hop, mas que cria para si uma identidade própria no rap que fazem, diferenciada dos demais rap's produzidos no Brasil, por exemplo, em São Paulo e no Sul do país. Portanto, também é preciso colocar que o Nordeste em sua amplitude geográfica, cada região apresenta características diferenciadas e específicas, e consequentemente a individualidade na construção de suas produções e na constituição de suas identidades. Isso incapacita a generalização de uma identidade nordestina única e homogênea na música.

Para tal, o texto tem um diálogo com o passado histórico do negro no Brasil e suas lutas sociais, enquanto um conjunto de ocasiões históricas que dão corpo a ação desses sujeitos dentro do movimento hip-hop no Nordeste. O passado colonial, a escravidão e as relações de sujeitos escravizados na sociedade brasileira se apresentam, nesta perspectiva, uma vez que as práticas culturais africanas se encontram presentes nas ações desses indivíduos e possui fortes representações no

Nordeste. Por exemplo, nas religiões de matriz africana, a culinária, a dança, música, entre outras práticas culturais, o que torna cada região do Nordeste específica em seus modos de fazer e se (re)inventar.

Intenta-se analisar o rap como uma “tática” frente a “estratégias”, conceitos formulados por Michel de Certeau na obra *A invenção do Cotidiano* (CERTEAU, 2008). Utilizam-se tais conceitos por pensarmos nas condições de produção do rap no Nordeste, uma vez que de início, ao olhar para os indivíduos que o fazem, percebe-se a posição inferior em que estes se encontram na cena do rap nacional. Esses artistas não são interessantes para as produtoras de rap no Brasil, principalmente por não gerarem lucros e não se enquadrarem no estilo rap comerciável, tendo eles, dificuldades de ascensão no meio musical. A maioria dos grupos de rap do Nordeste produz de forma independente, e, nesse sentido, esses grupos criam “táticas” para sua atuação e sua visualização na cena do rap nacional. Para Certeau, o conceito de estratégia é:

O cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ambiente. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta [...] (CERTEAU, 2008, p. 46).

E a tática:

Um cálculo que não pode contar com um próprio, nem, portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para captar no vôo possibilidades de ganho. O que ela ganha não o guarda. Têm constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ocasiões. Sem cessar, o fraco deve tirar partido das forças que lhe são estranhas (CERTEAU, 2008, p. 46).

Os conceitos formulados por Certeau (2008) auxiliam para refletir sobre as condições de produção/criação dos sujeitos que fazem rap no Nordeste, uma vez que o oligopólio fonográfico no Brasil investe em determinados grupos, os tornando um produto, e conseqüentemente, dando visibilidade para alguns grupos e a outros não. Esses indivíduos, através do rap (e outras táticas que se relacionam com o

próprio cotidiano de vida daqueles que produzem essa arte), conseguem dar significados e ressignificar suas vidas, utilizando ferramentas como a internet para divulgação de seus trabalhos, agindo de forma independente e modificando a estrutura dos espaços em que estão inseridos, encontrando através da música um meio para expor, contestar e modificar suas posições na sociedade e no meio musical.

No que tange os debates acerca da identidade, nos fundamentamos nas colocações de Stuart Hall, especificamente nos livros “A Identidade Cultural na Pós-Modernidade” (2006), “Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais” (2003), e “Identidade e Diferença: A perspectiva dos estudos culturais” (2011).

Nesse sentido, é necessário refletir acerca de colocações que ora ou outra essencializam o movimento hip-hop como sendo um bloco concreto, de uma unicidade de práticas culturais que se formalizam em seu corpo “negro”, e estabelecem a unicidade do movimento, partindo de colocações arbitrárias, que ora se reduz ao negro e ora às condições sociais dos indivíduos das periferias. O pensamento voltado a esta colocação determina ou não vê a invenção de tradições ligadas às práticas no rap. Nesse sentido pensar o hip-hop também como um corpo unilateral se torna inviável. Stuart Hall discorrendo sobre a diáspora e a identidade negra coloca que

Essa marca da diferença dentro das formas da cultura popular – que são, por definição, contraditórias e, portanto, aparecem como impuras e ameaçadas pela cooptação ou exclusão – é carregada pelo significante “negro” na expressão “cultura popular negra”. Ela chegou a significar a comunidade negra onde se guardam as tradições e cujas lutas sobrevivem na persistência da experiência negra (a experiência histórica do povo negro na diáspora), da estética negra (os repertórios culturais próprios a partir dos quais foram produzidas as representações populares) e das narrativas negras que lutamos para expressar. [...] Ele enxerga a diferença como “as tradições deles versus as nossas” - não de uma forma posicional, mas mutuamente excludente, autônoma e autossuficiente – e é, conseqüentemente, incapaz de compreender as estratégias dialógicas e as formas híbridas essenciais à estética diaspórica (HALL, 2011, p. 170).

Nesse sentido, pode-se pensar o movimento hip-hop a partir da complexidade presente na formação identitária do indivíduo que se apropria dessa linguagem performática. Procura-se não simplificar os discursos, chegando a uma colocação que não demonstre os conflitos permanentes que dão significados a essas identidades. Questiona-se aqui, as representações feitas por artistas, que tomam

para si outros pontos para a afirmação de sua identidade, como é o caso dos artistas nordestinos que se fundamentam principalmente em sua regionalidade e nas tradições populares nordestinas.

O hip-hop, sendo uma prática estruturada “originalmente” por indivíduos negros, de bairros periféricos, de população pobre, predominantemente em espaços marginalizados, tem em suas estratificações, a luta permanente contra as desigualdades sociais e os preconceitos raciais. Porém, para, além disso, tomemos aqui outro discurso que se insere fortemente nas ideias dos grupos do Nordeste: a inversão do sentido negativo do indivíduo negro e nordestino, para a exaltação da luta, da resistência e das suas possibilidades de transformação social. Os artistas nordestinos partem do pressuposto que não é o ser negro que legitima sua arte, mas, intrinsecamente, o ser nordestino. Podemos de início, tomar como exemplo a história de vida do artista Preto Ghóez, vocalista do grupo *Clã Nordestino*, em que o discurso formulado por ele, a partir de suas vivências, é pontualmente marcado em uma contextualização histórica, que demonstra, antes de tudo, a construção de um Nordeste pautado na exclusão do povo. Na música *ClãNordestementeAfro*<sup>5</sup>, o artista canta:

(...) A justiça só entende a linguagem da violência/ Em pedrinhas infinitas sentenças/ Preto pobre aliado é competência/ O bate papo com os malucos/ O choro eu escuto/ A lágrima que desce de quem quer mudar/ No peito a saudade de quem quer retornar/ Tomar a benção aqui fora aos orixás/ Voltar a ser o membro ativo da maior periferia do Brasil/ Nordeste pode crer moleque (Clã Nordestino. CãNordestementeAfro. São Luís. Independente, 2003. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JDJw7VWbY1w>> Acesso em 02 de ago. 2018).

O músico Afrika Bambaataa<sup>6</sup>, em 1977, definiu os quatro elementos que davam corpo ao movimento hip-hop, sendo eles: o mestre de cerimônia ou MC (desempenha o papel de porta-voz; aquele que transmite a mensagem para o público nos eventos e encontros de hip-hop); o *break dance* (dançarino de break); grafiteiro (arte); Dj (responsável pela base rítmica da música). Por último, o músico viu a necessidade de um quinto elemento, sendo ele o “conhecimento”. A ideia

<sup>5</sup> Faixa 2, do álbum *A Peste Negra* (2004).

<sup>6</sup> Percursor do Hip-Hop norte-americano, e líder da banda Zulu Nation. África Banbaataa foi um dos primeiros a incentivar o movimento Hip-Hop no EUA. Em entrevista com a revista Raça o artista expõe suas lembranças sobre seu envolvimento inicial com o Hip-Hop na sua juventude no Bronx. (Fragmento de entrevista disponível em: <<https://revistaraca.com.br/afrika-bambaataa-e-a-origem-do-hip-hop/>> )

inicialmente servia de contraponto ao rap como um produto de mercado, carente de significados. Porém, além disso, o quinto elemento se constituiria em uma reivindicação afro-americana, demonstrando um sentimento de pertencimento a uma identidade, forjada nas vivências do povo de matriz e descendência africana. Buscam-se na história os fundamentos para a justificação da luta. O quinto elemento passava então a representar

um conceito que valoriza a criação cultural em situação de diáspora. O rap tem a particularidade de ser um dos principais a discutir, por meio das letras e também pelos discursos dos artistas, temas como preconceito, violência e segregação racial e seus efeitos devastadores na sociedade, como a violência urbana. A partir do início dos anos 1980, muitos rappers passaram a escrever letras que alimentavam o que Afrika Bambaataa chamava de “quinto elemento” (TEPERMAN, 2015, p. 28).

O sentido do quinto elemento é fundamental para se pensar as apropriações que os grupos fazem de um determinado passado histórico, o que reflete uma identificação mais profunda, partindo da valorização das tradições e preservação cultural afrodescendente nesses espaços. Por outro lado, a resistência contra um padrão social opressor que os atinge. Os artistas do rap nordestino, para além da crítica sobre o preconceito racial, frisam a regionalidade nordestina, sendo este, o principal fator que os distingue dos demais grupos de rap, e exaltam as tradições do Nordeste em busca de valorização e reconhecimento, o que caracteriza para eles, assim como os “pioneiros” do movimento hip-hop, o “conhecimento”.

Teperman coloca que, atualmente, ainda persistem tendências de pensamento que generalizam e estereotipam o rap, dando um único sentido, simplificando e inferiorizando o movimento, em que

(...) da ideia de que a cultura “mora no centro” é a tendência a olhar as produções culturais “de periferia” de maneira estereotipada, dar a elas uma unidade que elas não têm. Seja como gênero musical, seja como movimento social, o rap é uma experiência plural (...) (TEPERMAN, 2015, p. 87).

Também, os estudos de Marcos Napolitano são grande importância nesse trabalho. Teórico da música no Brasil escreveu o livro *História e Música*, o qual traz questionamentos acerca de metodologias de análise no campo da música (NAPOLITANO, 2002). O autor, é estudioso da música popular no período da ditadura, e aponta que o estudo da música parte das interações constantes de

diversos grupos, sendo influenciada diretamente pelo espaço em que foi criada e pelas relações que ali permeiam. Napolitano, em seu livro, sistematiza o estudo da música e, assim como Teperman, desmistifica uma ideia de pureza na arte musical do Brasil. Segundo o autor

A música brasileira moderna é, em parte, o produto desta apropriação e desse encontro de classes e grupos socioculturais heterogêneos. Na medida em que as classes populares, sobretudo os negros pobres do Rio e mestiços do nordeste, já tinham a sua leitura do mundo branco e da cultura hegemônica tem uma leitura do mundo branco e de uma certa cultura hegemônica. Assim, a música urbana brasileira nunca foi “pura”. Como tentamos demonstrar, ela já nasceu como resultado de um entrecruzamento de culturas (NAPOLITANO, 2002, p. 48).

Sendo assim, para Napolitano, o pensamento sobre a música popular traduz um processo contemplado por diversos conflitos, sociais, culturais e políticos, o que caracteriza a música no Brasil com um objeto de pesquisa indefinido, pluralizado. O autor afirma que existe um grande desafio entre os pesquisadores da música em mapear os diversos sentidos presentes em uma obra musical, bem como sua inserção na sociedade e a construção de sentidos na História. Esse cuidado analítico se torna necessário, uma vez que impede a simplificação e redundância de um objeto que possui uma dinâmica híbrida e plural. Portanto:

(...) o historiador, mesmo não sendo musicólogo, deve enfrentar o problema da linguagem constituinte do “documento” musical e, ao mesmo tempo, criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação (NAPOLITANO, 2002, p. 78).

Napolitano enfatiza a importância de olhar para a música em sua totalidade, uma vez que sua estrutura envolve diversos elementos e cada um representa uma linguagem que se torna crucial para o entendimento da obra. Segundo o autor, estes elementos se dividem em dois parâmetros básicos, sendo eles: verbo-poéticos (figuras de linguagem, simbolismos, motivos na criação da música); e os parâmetros musicais da criação da música (harmonia, melodia e ritmo) e interpretação (arranjo, vocalização, etc.). Sendo assim, é importante observar a música em sua totalidade, para não tomar interpretações equivocadas, generalizar e estereotipar os sentidos e significados que uma obra musical pode apresentar. Para o autor, numa perspectiva histórica, essa estrutura

é perpassada por tensões internas, na medida em que toda obra de arte é produto de encontro de diversas influências, tradições históricas e culturais, que encontram uma solução provisória na forma de gêneros, estilos, linguagens enfim, na estrutura da obra de arte (NAPOLITANO, 2002, p. 79).

Napolitano (2002) aborda sobre o problema de recepção cultural. Para o autor, mapear a experiência cultural de indivíduos a partir da música é uma tarefa complicada, uma vez que esse objeto se encontra distante no tempo, (não generalizando essa questão, pois, pode-se trabalhar com objetos contemporâneos, ou que estão próximos em sentido temporal, por exemplo, essa pesquisa, a qual analisa o rap num período mais recente) tornando dificultoso compreender os usos e apropriações desse objeto de estudo. Inicialmente, para uma análise, o autor propõe uma abordagem quantitativa, por exemplo, a partir de “dados do IBOPE, números frios de relatórios e tabelas de consumo musical, nesse sentido, temos uma primeira possibilidade de mapear os hábitos e preferências de consumo musical” (NAPOLITANO, 2002, p. 81).

Outro ponto relevante abordado pelo autor é a performance. Esse é um elemento fundamental para que uma obra exista com efetividade. Para o autor, “a experiência musical só ocorre quando a música é interpretada” (NAPOLITANO, 2002, p. 84). Para Napolitano, a performance configura um processo social e histórico, na qual sua análise é inseparável das funções sociais, e que “a experiência musical ganha sentido a partir da pluralidade de interações, movida por veículos de comunicação e pela recepção de determinado público” (NAPOLITANO, 2002, p. 87).

Para Napolitano (2002), o estudo da música é complexo e requer dedicação e profundidade em análises históricas e sociológicas, uma vez que este objeto é caracterizado por diversos elementos, não podendo reduzi-lo a significados particulares ou objetivos. Segundo o autor,

(...) cabe ao historiador esquadrihar, na medida do possível as formas de objetivação técnica/comunicacional e experiência social da música que o seu tema específico exigem. Caso contrário, vamos ficar presos à análise do fonograma e das estratégias da indústria fonográfica, superdimensionando alguns veículos e espaços e desconsiderando outros que, muitas vezes, foram fundamentais para a construção de um determinado sentido para certas canções (NAPOLITANO, 2002, p. 87).

Nesse sentido, trabalhamos também, com o conceito de “hibridismo”, o qual é tema de discussão do livro *Hibridismo Cultural* (2006), de Peter Burke. Para o autor

a música apresenta características plurais, rompendo com a ideia de pureza na música e demonstrando que ela é construída a partir de práticas multiculturais, sendo possibilitada pelo encontro de diferentes culturas.

Esta pesquisa é feita, em sua grande parte, a partir de fontes digitais, obtidas na internet. A análise dessas fontes se dá pela necessidade em encontrar informações sobre os grupos, uma vez que não conseguimos localizar material documental sobre eles. Para obtenção dessas informações se vê necessário uma investigação que parte do método comparativo das fontes, buscando pelas bordas informações que se cruzam, para podermos afirmar a autenticidade das informações fornecidas pelas fontes. As fontes digitais encontradas, em sua maioria, foram extraídas de sites sobre movimentos hip-hop, blogs, redes sociais como o *Facebook* (a partir dessa rede social foi possível fazer alguns contatos com integrantes de alguns grupos de rap), artigos, páginas de divulgação de eventos, entrevistas e álbuns de músicas, estes que contribuíram com informações fundamentais sobre os grupos e os artistas analisados. Portanto, partimos do método comparativo entre essas fontes, selecionando as que apresentavam conteúdos que se repetiam, e consequentemente, que fundamentavam e indicavam a sua autenticidade.

Num primeiro momento, procurou-se fazer contato com os dois grupos e com o artista *Rapadura Xique-Chico*. A partir das redes sociais como o *Facebook*, buscamos nos comunicar com os artistas, porém, conseguimos contato apenas com o artista Preto Nando, do grupo *Clã Nordeste*. O mesmo se disponibilizou a dar uma entrevista via *Whatsapp*, e forneceu informações que foram cruciais para compreendermos um pouco da cena hip-hop no Nordeste brasileiro no final dos anos 1990, e, especificamente no Maranhão. Como não conseguimos contato direto com os outros artistas, nos direcionamos as fontes digitais, por exemplo, entrevistas postadas no *Youtube*, blogs e páginas de rap nacional.

O trabalho com fontes digitais, ainda hoje necessita de certa sistematização. Seu surgimento, no final do século XX e início do XXI não eram reconhecidos com certa validade/veracidade pelos historiadores. O surgimento da internet e a variedade de fontes contidas ali colocaram essas fontes em uma categoria duvidosa (ALMEIDA, 2011, p. 10). As fontes digitais eram consideradas pelos historiadores inautênticas, uma vez que suas informações careciam de fundamentação. As fontes

digitais, segundo Almeida (2011), ainda necessitam de estudos mais aprofundados, para podermos reconhecer seu devido valor, assim como utilizá-las com efetividade.

Outra explicação para que a utilização das fontes digitais ainda seja ínfima diz respeito à ausência de uma ampla discussão teórico-metodológica acerca do assunto. Os primeiros trabalhos que utilizam documentos digitais são muito recentes e, de uma maneira geral, não realizam esta tarefa. Para que os historiadores aceitem definitivamente os documentos digitais enquanto fontes primárias, é necessária a sistematização teórica e metodológica que vai pautar esta prática. Isto só será concretizado quando houver um número significativo de pesquisas que utilizem fontes digitais. O método será construído analisando os erros e acertos efetuados nesse processo. Entretanto, a escassez de referenciais não pode justificar uma falta de preocupação com o método (ALMEIDA, 2011, p. 11).

O olhar sobre as fontes digitais tende a cruzar informações. A partir das semelhanças e repetições de dados recorrentes a elas, procura-se perceber as representações e discursos construídos, assim como as mudanças de sentido de cada informação. Para esta pesquisa as fontes digitais são vitais. É importante salientar que muitos grupos de rap têm na internet o único meio de divulgação de seus trabalhos. A internet, neste sentido, é um meio de levar sua arte até outros sujeitos, ampliando o espaço de circulação e divulgação de seus trabalhos, uma vez que, especificamente, os grupos de rap do Nordeste, produzem, em sua maioria, de forma independente, não tendo apoio midiático ou de produtoras. A internet para esses grupos se torna, então, uma ferramenta de grande importância para a ocupação de espaço na cena do rap nacional.

Para tanto, se preocupa, sempre olhar o movimento hip-hop em sua complexidade, e mais especificamente voltar o olhar para o rap produzido no Nordeste levando em consideração as diversas faces em que ele se constitui. Ao longo da pesquisa tivemos algumas dificuldades em recolher informações sobre os grupos e seus integrantes. A maioria das fontes foram localizadas através de artistas que são mais atuantes na internet. Cada grupo apresentou dificuldades diferentes, que serão explicitas ao longo dos capítulos.

Nesse sentido, o trabalho se divide em quatro partes. Nos três primeiros capítulos fizemos a análise separada de cada grupo, abordando os temas que latejam com mais força em suas expressões identitárias. Por fim, na conclusão, apresentaremos os resultados das análises. Este trabalho tem o intuito de fomentar as discussões sobre o rap, e pensar nas dinâmicas dessa arte num sentido local,

como no Nordeste, nacional e internacional. Mais precisamente, temos o objetivo de analisar as expressões identitárias desses grupos, buscando perceber as problemáticas presentes em suas vivências, e os significados proporcionados por esses artistas.

## 2 FACES DO SUBÚRBIO: ENTRE O HIBRIDISMO E A MÍDIA

O grupo de rap *Faces do Subúrbio* foi escolhido para ser analisado nesta pesquisa por ser ele um dos grupos nordestinos mais conhecidos do Brasil, e de forte influência regional no Nordeste Brasileiro. Também optamos por analisá-lo, uma vez que suas composições marcaram com incisão a História do rap no Brasil, pela afronta de perspectivas que generalizam as formas de fazer rap na década de 1990 e 2000. O grupo propõe outras estruturas de construção musical, tanto com as misturas de ritmos do rock, como, também, ritmos das tradições populares do Nordeste, como a embolada e o repente, em um eixo que circula na valorização das tradições populares nordestinas e pela exaltação do sujeito nordestino.

O grupo Faces do Subúrbio foi formado em 1992 no Alto do José do Pinho, uma área pobre da região metropolitana de Recife (PE) que foi o palco principal da cena punk rock nos anos 1990. As representações construídas pelos meios de comunicação de massa sobre punk rock do Alto do José do Pinho terminaram por moldar as inter-relações entre os moradores do lugar (BARROS, 2005, p. 63). Isso pela grande influência do movimento musical para os jovens daquele local. Oriundos de um bairro pobre e sem muitas opções de lazer, viram na cena musical uma opção tanto para divertimento quanto para suas manifestações culturais, fomentando um sentido de territorialidade com o espaço. Juntamente à cena do punk rock. Outro movimento de destaque originado no Alto do José do Pinho no início da década de 90 foi o movimento Mangubeat<sup>7</sup>, de forte influência para a construção das produções dos artistas do grupo *Faces do Subúrbio*.

O Alto do José do Pinho, para além dos movimentos de punk rock e do Mangubeat, são marcados pelos ritmos do tradicionalismo nordestino, que inclui a embolada, o maracatu, o coco e o repente, ritmos locais, cujos nomes variam de acordo com cada região do Nordeste. Toda essa leva de culturas em contato influenciou a formação do *Faces do Subúrbio* e seu destaque na cena do rap nordestino. Fortemente calcados pela diversidade musical, os artistas do grupo construíram um estilo de rap que expressa a identificação plural dessa gama de expressões e significados.

---

<sup>7</sup> Segundo Lydia Barros (2005), o Mangubeat foi um “movimento baseado na estética da mistura de elementos das culturas regional e nacional, com informações globais situadas no universo pop, que permitiu a construção de uma identidade cultural genuína para Pernambuco, e que teve como principais porta-vozes as bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A”.

O grupo foi formado por iniciativa de Tiger e Zé Brown em 1992. Até então eram dançarinos de *break dance*<sup>8</sup>. Segundo o integrante do grupo Zé Brown, desde 1988 ele já fazia rap, por um lado, misturando as batidas dos ritmos da embolada com as letras de rap; e, por outro, nas batidas de rap inserindo as cantorias da embolada. Fazia o ritmo em pandeiros que ele mesmo construía, utilizando latas de goiabada e tampinhas de garrafa<sup>9</sup>. A formação completa do grupo se deu com a entrada de Oni (guitarra), Garnizé (bateria), Marcelo Massacre (baixo) e dos dançarinos de *break dance*, Tiger e Zé Brown, que posteriormente passaram a atuar no grupo com o vocal e a escrita das letras das músicas. O primeiro nome do grupo era “the boys of the rap”, momento em que começaram a escrever suas músicas autorais, e posteriormente foi criado o nome Faces do Subúrbio, como explica Tiger em entrevista postada no *Youtube* em dezembro de 2017<sup>10</sup>:

A primeira vez que tive contato com o rap foi em 1991, com o disco Cultura de Rua. Até então a gente cantava só cover desse disco. Aí foi quando a gente criou o grupo de rap, chamado, que era até um nome engraçado e americano, por que quando o rap chegou aqui tinha essa influencia muito pesada do modo de falar, modo de vestir, até os nomes artísticos era norte americano. Então o nome do grupo era “The boys of the rap”, e a partir daí começamos a escrever nossas próprias letras. Aí chegou a necessidade de se colocar um nome nacional uma vez que a banda era aqui do Brasil e de Pernambuco.

(TIGER: depoimento [dez. 2017]. Entrevistador: não consta. Entrevista concedida ao jornal Diário de Pernambuco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7vXhuTJ4cOs>> Acesso em: 02 ago. 2018).

O grupo se caracteriza pela forte crítica social e racial, e pelo enfrentamento entre temas relacionados aos preconceitos<sup>11</sup> acerca das tradições populares

<sup>8</sup> O *break dance* é um estilo de dança de rua, e um dos elementos do hip-hop. Foi desenvolvido por afros americanos e latinos na década de 1970 na cidade de Nova York, nos Estados Unidos.

<sup>9</sup> Zé Brown em entrevista de 2016 no programa Hip-Hop Cozinha publicado pela revista Rap Nacional, relembra sua produção dos pandeiros e frisa esse acontecimento como uma forma de criatividade na produção musical, demonstrando sua abertura para a interação com outros ritmos. Em entrevista Zé Brown expõe que “Essa questão do preconceito com o nordestino infelizmente tem até hoje, e esse laboratório eu comecei em 88”. O programa também teve participação de Nelson Triunfo que reforça a ideia de tipos de preconceito que vivenciou em São Paulo, acerca de seu sotaque, das comidas típicas nordestinas e de ser natural do nordeste. (Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/nova-temporada-do-hip-hop-cozinha-tras-nelson-triunfo-e-ze-brown-no-primeiro-episodio/>>)

<sup>10</sup> Também em entrevista no programa Hip-Hop Cozinha, Zé Brown relembra o primeiro nome do grupo, justificando também suas influências do rap norte americano e a necessidade da mudança por um nome brasileiro e que refletisse seu cotidiano. (Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/nova-temporada-do-hip-hop-cozinha-tras-nelson-triunfo-e-ze-brown-no-primeiro-episodio/>>)

<sup>11</sup> Usamos aqui o termo “preconceito” com o sentido dados a eles nas diversas falas dos artistas do grupo, especificamente Zé Brown, Garnizé e Tiger, que afirmam a dificuldade de serem reconhecidos

nordestinas, à condição social do povo da periferia e a luta por espaço dentro da cena do rap regional e nacional, por ser o *Faces do Subúrbio* considerado um dos pioneiros do rap no Brasil, e por apresentar uma música híbrida, no formato de rap com banda, e pela inclusão dos ritmos nordestinos. Tais preconceitos aparecem principalmente pela estrutura do grupo baseada na execução do rap com banda, caracterizando, para a década de 1990 uma fuga ao padrão de produção do rap na formatação de DJ (responsável pela formulação de batidas com aparelho de discotecagem) com MC (aquele que faz as rima em cima das batidas dos beats). Vemos que na mesma época outros grupos de destaque nacional como Planet Hemp (1993), Facção Central (1989), assim como o artista Gabriel Pensador (1992) também utilizavam instrumentos de banda para fazer rap, porém estes com alcance de público maior e com uma utilização mais sutil de instrumentos de banda. Essa contradição reflete uma das problemáticas referentes ao grupo, em que o comércio da indústria musical e também a forma midiática direciona e dá força à visualização de alguns grupos e por outro lado a necessidade da luta por reconhecimento e espaço no cenário musical brasileiro, como é o caso do *Faces do Subúrbio*<sup>12</sup>. No

---

pelo público e vistos nacionalmente, uma vez que na década de 1990 e 2000 suas produções eram discriminadas tanto por ter um grupo estruturalmente formado com banda, e, em outros estados simplesmente pelo fato de serem nordestinos. Damos atenção ao tema do preconceito por ser ele repetidas vezes mencionado pelos artistas, tanto em músicas como em entrevistas. É preciso salientar que o termo “preconceito” pode se referenciar a várias situações, tendo significados mais amplos e não se limitando apenas a assimilação do preconceito racial.

<sup>12</sup> As produções do Faces do Subúrbio iniciaram de forma independente, sem apoio de mídias e como veículo de disseminação de suas músicas o “boca a boca”. Garnizé, em entrevista postada no youtube em 2013, lembra que “(...) Fizemos o primeiro cd, e esse primeiro cd foi indicado naturalmente para o Grammy, um cd feito com cinco mil reais que na época não era nada”. O grupo ganhou o prêmio na categoria de melhor álbum de rap/hip-hop. O Grammy, que é uma premiação de música latina, aconteceu no ano de 2001, momento em o grupo conseguiu disparar nas mídias nacionais e ganhar reconhecimento por suas produções. Nota-se que em 1996 o grupo lançou o primeiro cd, intitulado *Faces do Subúrbio*. O crescimento gradual da visibilidade do Faces é acompanhado por uma luta por legitimação, que culminou na indicação ao Grammy. Essa visibilidade se dá também, e principalmente pelo contato com grupos já consolidados de São Paulo e do Rio de Janeiro, como Racionais Mc’s e o Rappa. Garnizé também conta que conheceu Marcelo Yuka (produtor musical do Rappa) em shows, e que, a partir desse contato foi convidado para trabalhar no Rio de Janeiro com o produtor. Percebemos que a ascensão do grupo se dá pontualmente pela rede de contatos construída com artistas mais famosos, que já estão inseridos e sendo divulgados pela mídia. Em outras entrevistas, Zé Brown também aponta que o grupo ganhou notoriedade após participar do festivais de música com artistas mais famosos na década de 1990, como Racionais Mc’s. Não pensamos aqui que o grupo, sozinho e independentemente conseguiu vencer uma guerra para a sua fama, mas esse reconhecimento se dá justamente pelas redes paralelas de comunicação e da comunhão entre os artistas. (Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=hExZLM\\_pnJ8&t=555s>](https://www.youtube.com/watch?v=hExZLM_pnJ8&t=555s>)).

entanto, mesmo sem muitos recursos, o Faces do Subúrbio, ganhou o prêmio de melhor disco de rap/hip-hop pelo Grammy Latino<sup>13</sup>, em 2001.

Dentro do movimento hip-hop e do rap a mídia representa um fator primordial para a ascensão desses grupos e artistas, uma vez que ela dispõe de redes de comunicação amplas que possibilitam atingir e alimentar certos gostos musicais, principalmente na década de 1990, que a internet não estava totalmente acessível à maioria da população no Brasil. A mídia também pode representar para os artistas algo negativo, quando olhamos as concepções ideológicas de alguns movimentos, como é o caso do hip-hop e do rap, que a crítica sobre a manipulação desses veículos aparece frequentemente<sup>14</sup>. Nas análises de Marques e Rosa acerca da relação da mídia com o movimento hip-hop

O que podemos perceber, através dessa discussão, em uma rede social, que reflete a realidade da relação entre hip-hop e mídia, é que hoje há uma divisão bem forte entre os sujeitos do movimento hip-hop que se dizem “true” e entre aqueles que são chamados pejorativamente de hip-hoppers, ou seja, aqueles que são produzidos pela indústria cultural com o único intuito de lucrar à custa de uma cultura genuinamente urbana. Essa é uma discussão que não reside longe das discussões dos punks, por exemplo, que quando se deparam com algum integrante do movimento entrando no eixo da grande mídia (como o vocalista do Ratos de Porão e apresentador na Rede Record, João Gordo), acusam-no de “traidor do movimento”. Também não reside longe da concepção daquelas bandas indies que têm fãs lhes torcendo o nariz assim que suas músicas começam a tocar nas rádios. Porém, com o movimento hip-hop essa questão é um pouco mais delicada, justamente pelo forte discurso contestador que é carregado pela grande maioria desses artistas (MARQUES e ROSA, 2013, p. 63).

O integrante do grupo Tiger, em entrevista publicada em 2017, expõe uma crítica à mídia e a grupos de rap atuais, reforçando a ideia da produção musical como um produto comercial, que foge a ideia de música crítica, que segundo o artista uma vez esteve fortemente presente no rap. Nas palavras de Tiger:

É o jogo jogado né, porque a mídia pede o formato de rap que ela já produz. É a mídia da indústria, de como é que você tem que se comportar, de que você tem que ser assim. É mais fácil o cara bombar na internet ou em qualquer outro tipo de mídia falando de festa, falando que eu vou sair, que eu vou me divertir, que hoje eu vou pegar todas as gatas, que hoje vou tomar todos os chandon, que eu vou levar todas para a piscina. Isso é mais

<sup>13</sup> O Grammy Latino é uma premiação direcionada para as melhores produções fonográficas latino-americanas. Foi fundada no ano de 2000 pela Academia Latina de Gravação. A página oficial do Grammy Latino está disponível em: < <https://www.latingrammy.com/pt> >

<sup>14</sup> Um exemplo contundente da crítica à mídia está na posição do Racionais Mc's, que no início de sua carreira se negavam a participar de “ conversas, dar entrevistas, ou aparecer em determinados jornais, revistas, emissoras de rádio e televisão” (GRECCO, 2007, p.81) Os rappers MV Bill e Marcelo D2 são conhecidos por ter o mesmo posicionamento na década de 1990.

fácil do que o cara chegar e denunciar toda a violência policial, uma violência do racismo. Você não vê isso mais, e em vários grupos de rap novo que aparece hoje você não vê essa denuncia. Passa até a impressão que nosso país mudou muito e que está tudo muito bonito, e quando na verdade as pessoas não têm nem a passagem de ônibus pra ir pra casa. (TIGER: depoimento [dez. 2017]. Entrevistador: não consta. Entrevista concedida ao jornal Diário de Pernambuco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7vXhuTJ4cOs>> Acesso em: 02 ago. 2018).

O *Faces do Subúrbio* em sua trajetória compôs três álbuns, sendo o primeiro de 1997 intitulado “Faces do Subúrbio” e produzido de forma independente. O segundo álbum no ano de 2000, intitulado “Como é triste de olhar” pela gravadora MZA Universal. E em 2005 “Perito em Rima”, também patrocinado pela MZA Universal. Os artistas que compõem o grupo também fizeram trabalhos solo, como, por exemplo, Garnizé, em 2000, com o lançamento do documentário *O Rap do Pequeno Príncipe*<sup>15</sup>, com produção de Paulo Caldas e Marcelo Luna. Também Zé Brown, que em 2009 lançou o álbum “Repente RAP Repente”. Os artistas do grupo também participaram e estão em atividade em projetos sociais, como Garnizé, que dá aulas de ritmos do candomblé e maracatu na escola Maracatu Brasil, no Rio de Janeiro.

O rap em Pernambuco desde o *Faces do Subúrbio* vem florescendo novos nomes, com estruturas musicais e discursos que apontam outras dinâmicas para o Estado. Hoje, em 2018, a cena é composta por grupos formados por mulheres, como, por exemplo, o *Arrete* da cidade de Jaboatão, e o *Donas* de Recife, que se fundamentam na luta da mulher por espaço, não só no rap, como na sociedade de modo geral, e elencando outros temas<sup>16</sup>. Também há grupos como *Baco Exu do Blues*, de Salvador (BA), que, juntamente com o pernambucano Diomedes Chinaski, em 2016, lançou a música “Sulicídio!”, que fazem uma crítica à centralização do rap no eixo Rio de Janeiro e São Paulo<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> TÁVORA, Adérito Schneider Alencar e. O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS:: AS PERSONAGENS NO CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO. *Revista Outras Fronteiras*, Cuiabá, v. 2, n. 1, p.100-116.

<sup>16</sup> Com as mídias sociais e a internet a visibilidade de novos grupos de rap hoje é ampla. Porém, muitos dos artistas ainda têm dificuldades para entrar no mercado fonográfico. Uma das características mais contundentes destes grupos é a forma de produção independente. Utilizando a internet como ferramenta, conseguem fugir do mercado que monopoliza essas produções. Para mais informações sobre estes dois grupos, ver reportagem disponível na página: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/11/13/rap-pernambucano-cresce-e-se-diversifica-260228.php>>

<sup>17</sup> Trataremos especificamente dessa temática no segundo capítulo, onde a crítica a essa centralização aparece com força na produção do rapper Rapadura Xique-Chico.

O *Faces do Subúrbio* exerceu grande influência sobre outros artistas do Nordeste, destacando-se pela entrada no rap ainda na década de 1990 com a reinvenção, a bricolagem dessa arte, promovendo uma identidade específica para o grupo em comparação às produções de rap naquela época, como os grupos Rap Sensation (1993), Posse Mente Zulu (1995), Racionais Mc's (1988), Filosofia de Rua (1991), entre outros mais, que cantavam temáticas centradas em questões racial e social em tom mais agressivas.

O *Faces do Subúrbio* aparece na cena do rap incluindo, no início de sua carreira ritmos nordestinos em suas produções, e, principalmente, o rock (influência do punk rock e hard core norte-americano), tratando de temas de cunho racial e social. Mas concomitantemente a isso, e talvez, com mais força, inventou um “sujeito do rap nordestino”, baseado nos costumes e tradições do povo recifense e pernambucano. O *Faces do Subúrbio* ganhou notoriedade e reconhecimento nacional no ano de 2001, pela indicação ao Grammy Latino, que aconteceu em Los Angeles (EUA), sendo indicado como melhor álbum de rap com o disco *Como é triste de olhar*. O evento foi noticiado por jornais e páginas da internet sendo repercutido em todo o país, e considerado uma vitória reconhecida pelos artistas de rap do Nordeste e para o rap recifense<sup>18</sup>.

Percebemos que a mídia, para o grupo, impulsionou sua carreira. As críticas expressas sobre a centralização do rap no eixo Rio - São Paulo refletem a força da mídia frente à visualização do grupo e seu sucesso, mas também a utilização da mídia pelo o grupo como um veículo que fortaleceu o seu nome e posteriormente viria a influenciar de maneira positiva outros artistas nordestinos. A escolha pelo *Faces do Subúrbio* de não abandonar suas influências musicais e identitárias do rock e dos ritmos nordestinos, demonstra que as formas híbridas de sua produção foram fatores que contribuíram em grande escala para o sucesso do grupo. A manifestação da identidade do *Faces do Subúrbio* circula principalmente entre a

---

<sup>18</sup> O integrante do grupo Garnizé, em entrevista para o jornal Folha Online, publicada em 2001, fala sobre indicação ao Grammy, dizendo que “Essa indicação nos trouxe muita alegria. Somos conhecidos mundialmente, mas mesmo assim nos limitamos mais a shows pelo Nordeste ou em festivais de música alternativa”. Nossa indicação é a indicação do movimento do Recife. Tem que descentralizar o rap (do eixo Rio-São Paulo) e mostrar as bandas boas que existem aqui. Não se pode negar a cultura de um povo. É preciso mantê-la viva.” A fala de Garnizé é mais um dos indícios que reforçam a ideia da centralização do rap pela indústria fonográfica no sudeste brasileiro. A indicação também proporcionou a visualização ampla do grupo, e também o reconhecimento de suas produções. Zé Brown, em outras entrevistas, também afirma o quanto essa indicação foi importante para o grupo, e relembra algumas dificuldades por que passaram por fazerem rap com banda. (Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u5505.shtml>>).

forma de produção híbrida, o preconceito, a independência e a aceitação pelos seus pares, mas também pelos interesses da indústria fonográfica.

É preciso salientar que tivemos algumas dificuldades em encontrar fontes que nos forneça informação sobre todos os membros do *Faces do Subúrbio*. Em sua maioria, as informações foram obtidas junto a Tiger, Garnizé e Zé Brown, os mais atuantes nas mídias sociais. Não encontramos fontes referentes a Marcelo Massacre e Oni. Não pretendemos generalizar significados nem engessar a identidade do grupo ao representar tais narrativas, embora a internet seja uma fonte de grande valor para esta pesquisa, uma vez que muito dos grupos de rap, como o *Faces do Subúrbio* e suas produções independentes, têm apenas como meio de divulgação de seus trabalhos essa ferramenta, prática comum entre artistas que produzem suas músicas dessa forma.

Após essa breve apresentação do grupo, seguiremos a discussão para tentar compreender suas expressões identitárias, partindo de dois temas que aparecem fortemente na composição do grupo, sendo eles a autenticidade de suas produções a partir de suas tradições locais, e, em segundo lugar, os modos híbridos de criação do *Faces do Subúrbio*. Para além dos significados que iremos expor adiante, o grupo apresenta outras questões pertinentes à sua expressão identitária, porém centralizamos o texto nestes dois temas, uma vez que aparecem com mais frequência tanto nas músicas do grupo quanto em suas falas em entrevistas.

## 2.1 FACES DO SUBÚRBIO: RAP, ROCK E NORDESTINIDADE

O *Faces do Subúrbio* é marcado por uma transição pautada em três momentos. Estas se referem às expressões e contextos das produções dos três álbuns do grupo, sendo eles: o de 1996, intitulado *Faces do Subúrbio*, o segundo de 2000, com o título *Como é triste de olhar*, e o último, de 2005, com nome *Perito em rima*. Em cada álbum o direcionamento da mensagem transmitida e os temas abordados pelos artistas têm suas especificidades, mas também suas semelhanças. A partir da análise das letras das músicas dos três álbuns, notou-se certo crescimento da impressão de sentido sobre a identificação com suas tradições locais, e consecutivamente a autenticidade desta produção, constituída como identitariamente híbrida e a partir de referências diretas às suas matrizes

ancestrais<sup>19</sup>. Num primeiro momento, porém, os sentidos das mensagens são mais politizados, contendo um ataque direto à polícia, num debate que gira em torno de questões raciais e de classe social. Sobretudo, o primeiro álbum de 1996, o fator da autenticidade da produção do grupo pelas influências da tradição regional aparece com menos força.

O primeiro álbum é centrado em dois temas específicos que permeiam suas 12 faixas, sendo a crítica à condição social do povo das periferias, e em segundo lugar o ataque à polícia enquanto uma instituição que dirige maus tratos aos marginalizados. O sujeito da periferia é marcado pelo grupo pelo estigma da cor da pele, sendo este fator o que representaria sua inclinação ao crime. Na música *Crime acima da lei* (faixa 2) os artistas subvertem a condição pré-estabelecida desse sujeito marginalizado, questionando os significados de palavras como “justiça” e “criminalidade”, como se vê no trecho em que cantam:

Faces de um subúrbio fala a verdade/ Fala da justiça e da criminalidade/  
Justiça que é feita incorretamente/ E a criminalidade que age impunemente/  
Fala da justiça que é feita com as mãos/ Tirando vidas inocentes sem  
nenhuma punição/ E a criminalidade que aumenta dia a dia/ Trocando a  
confiança pela covardia/ Como diz o ditado, um ditado popular/ A justiça  
tarda para nunca falhar!/ O concurso público para que eu não sei/ Para  
colocar uns inúteis que nem sabem o que é lei/ Usam uma farda para dizer  
que é moral/ E usam essa farda como uma arma mortal. (Faces do  
Subúrbio. Crime acima da lei. Recife: Independente, 1996. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=77TtFfpUoco&t=816s>>. Acesso em 8  
de ago. 2018).

O questionamento sobre a ação da polícia enquanto “justiça” coloca em cheque a função da criminalidade e suas causas. Na letra os artistas não fazem apologia ao crime, mas, pelo contrário, denunciam seu crescimento dia a dia, ao tempo que a crítica é dirigida aos órgãos responsáveis pela segurança do povo. No trecho “a justiça tarda para nunca falhar”, sugerem que os responsáveis pela criminalidade são os próprios órgãos que pregam à dita “justiça”, ou seja, a polícia.

---

<sup>19</sup> O baterista do grupo, Garnizé, no documentário *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), expõe que “Eu acho que o rap no Brasil foi criado aqui em Pernambuco, até porque o grande conhecedor e fundador do hip-hop nacional é o Nelson Triunfo, que é um grande cara que mora em São Paulo, mas de Pernambuco, da cidade aqui de Triunfo. E assim, o rap, a embolada têm a mesma cadência, a mesma base rítmica que o rap. Se você pegar o rap e colocar dentro da embolada da certinho, e se você pegar a embolada e colocar dentro do rap da pra cantar normalmente”. Outros exemplos são as falas de Zé Brown e também de Nelson Triunfo, que afirmam essa ligação das tradições musicais do nordeste com o rap. A aproximação da tradição local com a cultura do hip-hop, por ter o fator comum do ato de rimar, parece marcar os artistas, que consideram a tradição primeiramente, depois o rap, a primeira que carrega as características locais ou nativas dos artistas.

Sonoramente, a música é composta por banda, em que percebemos guitarras distorcidas, baixo, bateria, e junto a isso a cantoria expressa de maneira pesada, com discurso politizado voltado à denúncia e à crítica ao Estado e a polícia, em que a inversão de valores e sentido de termos como “justiça” e “crime” ocorre frequentemente.

Na música *Homens Fardados* (faixa 7), a crítica ao sistema e à polícia enquanto agente que produz o crime, é aprofundado pelo grupo, enfatizando-se um problema social que cai diretamente às periferias e principalmente ao sujeito negro. Como é dito na música

De novo a justiça é feita, 5 homens armados com fuzil e escopeta/ Cercam o negro na calada da noite que o mataram assim que acabou o açoite/ Esse é o sistema usado mesmo sendo errado, não se vocês é inocente ou culpado/ Militares ou civis não importa quem são, são homens de sangue frio sem perdão/ Morros e favelas é sua diversão pois é lá que eles pregam sua lei do cão/ Acham que a morte é o seu ideal, ideal desses que o tornaram marginais/ E quem era bom agora é do mal, por culpa de um sistema cruel e infernal/ digo isso por que sei que não é mentira, por que mesmo sem querer eu sou mais um na mira/ De uma arma que está em mão não confiável, por que se eu vacilar serei mais um miserável!/ Que morreu sem saber nem como nem porque!/ Pois assim a lei é feita e assim vai proceder/ Nada podemos fazer para se tomar providência, o único jeito é fazer parte dessa violência. (Fases do Subúrbio. Homens Fardados. Recife: Independente, 1996. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=77TtFfpUoco&t=816s>>. Acesso em 9 de ago. 2018).

A denúncia feita pelo grupo é diretamente quanto à ação da polícia nas periferias, onde o negro é uma vítima fatal do sistema que impõe a justiça através da violência. A única saída para este indivíduo é lutar com as mesmas armas, se envolvendo no crime e praticando o que é considerado violência pelo órgão policial. O sistema citado pelo grupo não está explícito, mas nos indica a atuação do corpo policial enquanto instituição governamental que prega a justiça pela utilização do que consideram criminalidade. O negro se torna um estereótipo para essa instituição, tornando-se “presa fácil” frente às investidas de acabar com o crime. Na sequência da música os artistas cantam:

Se julgam os tais donos da razão, pois acabar com vidas é seu lema então/ Seu principal alvo é um marginal sem dinheiro, mas o traficante rico eles protegem o dia inteiro/ E a discriminação eles levam onde for, seu prato preferido é o cidadão de cor!/ Ser negro para a polícia é ser um marginal, ignoram os negros seu valor cultural. (...) Agora amigo preste muita atenção, lutem pelos seus direitos, direitos de cidadão/ Que funciona no papel mas na prática não/ Mas mesmo assim nunca baixe a cabeça, lute

para que você nunca desapareça./ Nas mãos desses covardes bandidos que tiram vidas de pobres e oprimidos/ Por isso eu não me calo e sempre falo, pois o rap é minha arma meu calibre pesado. (Faces do Subúrbio. Homens Fardados. Recife: Independente, 1996. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=77TtFfpUoco&t=816s>>. Acesso em 9 de ago. 2018).

O negro aparece como um fator primordial para os ataques da polícia. A cor da pele é contida como a referência que impera para o padrão de ação dos PM's. Na sequência, o grupo fortalece os valores culturais do povo negro, apontando a riqueza das expressões culturais dessa população. O contexto social do negro no Brasil reflete toda a luta histórica da construção dos preconceitos raciais contra o povo de matriz africana, ao tempo que também chamam esses indivíduos para a luta frenética contra os estereótipos associados ao negro e que justificam supostamente a violência policial. O papel da luta é reforçado no momento em que o rap aparece como uma arma utilizada contra os verdadeiros bandidos que falsamente pregam a justiça<sup>20</sup>.

O álbum apresenta outras músicas direcionadas ao tema racial e social, como *Acostumados com a Violência* (faixa 6) , *Não Somos Marginais* (faixa 8) e *Críticas e Críticas* (faixa 4), aparecendo discretamente nas letras investidas da influencia das tradições locais do grupo, como, por exemplo, na música *Introdução II*, com tempo de um minuto e dez segundos, que é reservada para a improvisação de uma batalha de *repente*, onde dois cantadores duelam com a temática central da corrupção, do crime e a política no Brasil, recitando os seguintes versos:

---

<sup>20</sup> Um fato sempre lembrado pelos artistas Garnizé e Zé Brown que fez com que o grupo fosse nacionalmente noticiado, foi o show de lançamento do primeiro disco no Rio de Janeiro, em 1998. Na ocasião, ao cantar a música *Homens Fardados*, momento em que se formou uma roda de pogo (ou, como é mais conhecido, roda punk) e a polícia interviu subindo no palco e prenderam todos do grupo, levando-os para a delegacia. Zé brown em entrevista para o Jornal do Comércio publicada em abril de 2018 conta que "A polícia estava desesperada para aquilo. Nunca tinham visto. Acharam que a roda de pogo era uma briga. E chegaram batendo. Quebraram a perna de Junior do "via Sat" (banda que abriu o show), com porrada de cassetete, mas não ficaram -nisso, subiram no palco e pararam o show. Saímos de lá com algemas – eu, Tiger e Garnizé – para a delegacia do Cordeiro. Até o secretário de imprensa do governo, Jair Pereira, que foi intervir, foi também levado para a delegacia. Eles acusaram a gente de extrapolar o limite de liberdade de expressão. Pior foi que aquele era o primeiro show do Faces que a minha mãe foi. Também foi o último. Mas fora as algemas não aconteceu nada com a gente. (...) As desculpas se estenderam e o governador Miguel Arraes recebeu o grupo no Palácio do Campo das Princesas." Garnizé em entrevista postada no youtube em janeiro de 2013 também relembra o acontecimento em que foram presos para falar o quanto esse ocorrido fortaleceu os laços de amizade com o compositor e ativista Marcelo Yuka (Fundador da banda O Rappa), o que gerou o desenvolvimento de projetos sociais e parcerias com outros projetos no Rio de Janeiro, citando também o rap como uma arma de luta contra os preconceitos recaídos sobre a periferia.

Primeiro cantador: Eu vou criticar partindo do meu pandeiro/ Sobre esse Brasil fuleiro que não tem mais o que dar/ Eu vou fisgar, batendo no meu pandeiro sobre esse Brasil fuleiro que não tem mais o que dar/ Eu vou fisgar, e vou te dizer que o Brasil tá acabado/ De tanto ladrão safado chegando de lá pra cá.

Segundo cantador: Divido para aquele de lado e se vira pra cabeça, eu venho de Brasília irmão e agora eu vou falar/ E eu vou lhe explicar, tem ladrão pé de chinelo/ E tem ladrão de colarinho, roubando de vagarzinho e o fumo de pé juá/ E agora tiro o caminho, pé na tábua bolachada, se for falar de ladrão esse Brasil vai se acabar.

Primeiro cantador: E esse Brasil vai se acabar, meu colega tem ladrão de colarinho, tem ladrão engravatado, tem ladrão e cabra safado que acabou de se lascar.

Segundo cantador: E tem ladrão até viado, você mesmo, você vem com a cabeça e com pandeiro na mão/ E a cabra vai avoar.

Primeiro cantador: E tu também é um ladrão, meu colega de ação, botando um palitozão para sair a roubar/ Não fale assim comigo não, que eu arranco seu coração e depois lhe jogo no mar (...) (FACES do Subúrbio. Introdução II. Recife: Independente, 1998. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=II\\_mGtbejf8&t=168s](https://www.youtube.com/watch?v=II_mGtbejf8&t=168s)>. Acesso em 9 de ago. 2018).

O discurso de autenticidade das produções do *Faces do Subúrbio*, aparece com mais força no segundo álbum, de 2000, *Como é triste de olhar*<sup>21</sup>. Porém, é no de 2005, intitulado *Perito em Rima* que o grupo prega com mais insistência a legitimidade de uma produção independente, original e valiosa.

O álbum de 2000 é composto por 13 faixas, com duração de tempo de trinta e seis minutos e quarenta e cinco segundos. O tempo das músicas varia de um minuto até músicas de três minutos e meio em média, sendo que a introdução das mensagens com base em ritmos nordestinos e costumes tradicionais estão inseridos em músicas pequenas (1 min e 45 seg.), ou em pequenos trechos de músicas com duração de tempo maior<sup>22</sup>. Notou-se em duas músicas à inserção dos instrumentos

<sup>21</sup> Álbum que levou o grupo a indicação ao Grammy Latino, na edição que aconteceu em Los Angeles em 2001. (Ver nota na pág. 5)

<sup>22</sup> Dentre as treze faixas do álbum, apenas em uma são introduzidos elementos das práticas culturais recifenses com mais incisão, sendo ela a música “Comunicação Verbal” (9ª música). A música, que é composta sem instrumentos, dá destaque pela voz e o sotaque do cantador, que pronuncia uma mensagem subjetiva, e narra uma situação aleatória, com um direcionamento à fomentação de conhecimento e com a crítica voltada ao sofrimento do povo frente aos problemas políticos e sociais no Brasil. Nela, o poeta canta “Minha toada é meu grito/ Alerta da solidão/ De quem vive insatisfeito, com os defeitos da nação/ Perdida sem governança, na ânsia da escravidão/ Acorda vai meu irmão/ Não deixe a corda partir/ Reforça o teu pensamento/ Que o momento a de vir/ Basta você se ligar na estação do por vir/ É preciso resistir aos desmandos da lei/ Pesquisar saber por que sem ficar só de não sei/ Refletir sobre o universo dos versos que aqui deixei”. A citação referente à escravidão reforça a identidade do grupo, fundamentada num discurso que integra o negro enquanto condição de estigmatizado (e mais pontualmente o negro da periferia), a identificação aos costumes das tradições locais dos artistas, e, por último, a crítica aos sistemas de repressão político aos “favelados” e a subversão de sentido da relação que tende ao estereótipo que associa periferia – negro – criminalidade.

utilizados para fazer a embolada, o repente, o coco, e outros ritmos regionais de Recife<sup>23</sup>.

O restante das músicas é especificamente calcado nas influências regionais dos artistas pela cena do rock. Carregam críticas sobre a situação social do povo das periferias, em um discurso politizado que denuncia os políticos e governantes pelo descaso com a sociedade periférica. Para tais denúncias, neste segundo álbum, o grupo instiga o conhecimento e o rap como uma arma, também invertendo valores acerca das relações da periferia com o crime. Nesse sentido, o grupo faz críticas não só aos sistemas de governo, mas principalmente ao crime e as drogas. Por exemplo, na música intitulada *Alma Sebosa* (Faixa 11) em que os artistas denunciam as “almas sebosas”<sup>24</sup> que prejudicam a comunidade:

Alma sebosa, alma sebosa, alma sebosa, alma sebosa/ Presta atenção, alma sebosa vacilão/ Vamos falar a verdade, vocês escutando ou não/ Porque é tanta alma sebosa e não aguentamos mais/ Que é nosso amigo na frente mas inimigo por trás/ Não se contentam em apenas não nos ajudar/ E tentam de qualquer maneira nos prejudicar/ Por isso Faces do Subúrbio não da cara a tapa/ E se manter a certeza vai ser revidada/ Então se liga na mensagem fica ai na tua/ Aprenda a respeitar a música que vem da rua/ E isso é só o comecinho da nossa história/ Que vai falar da fuleragem e da alma sebosa/ E mando com seriedade, sou Zé Brown, alma sebosa fulero não vou assistir seu mal/ E sim um arrependimento premeditado/ Pois o seu comportamento não tem bom resultado/ Dando em cima da mulher do semelhante/ Falando mal por trás todo instante/ Distante (...) Prejudicado na certa/ Insistido plenamente em parada incorreta/ Não tem dignidade, é sempre negativo/ Respeito prova dispensa, não é ativo/ Eliminar fuleragem, bote fé tô dizendo/ Pois comer a sua “oia” estão pretendendo (...) Alma sebosa não transmite essa energia para ninguém/ Pois sua conduta não é pura e não traz o bem/ Discurso e direcionamento para o irmão/ Em lugar da paz você só traz confusão/ Não se garante na parada ainda conta vantagem/ Enganando a deus e o mundo na maior fuleragem/ Chegar na (...) é logo visto como um alienado/ Mentiroso, cabuloso e também cabra safado/ Escute nossa mensagem e siga ela se quiser/ Adquira respeito e seja um (...) na fé/ Pois o seu comportamento vai te matar/ Pense no benefício e não só em prejudicar(...) (Faces do Subúrbio. *Alma Sebosa*. Recife: MZA, 2000. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Ay4iqjRP\\_yU](https://www.youtube.com/watch?v=Ay4iqjRP_yU)>. Acesso em 10 de ago. 2018).

<sup>23</sup> 2ª música do álbum “Butadas”, que inicia ao som de pandeiro e batuque da embolada. Também na terceira faixa intitulada “Não adianta querer me calar”, que inicia ao som de berimbau.

<sup>24</sup> O termo “alma sebosa” é referente a um indivíduo nocivo à sociedade, ao cidadão. A utilização desse termo pelo grupo quer contrariar os “almas sebosas” que estão dentro da periferia, e a música aconselha esse sujeito a transformar seus modos de ação, uma vez que este indivíduo é caracterizado pela prática de crimes, como furtos, violência e tráfico, gerando um mal social para a comunidade. A concepção de “alma sebosa” é o tema principal do documentário “O Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas”, que conta a história de Garnizé e Helinho, e suas opções e caminhos seguidos, um pela arte e consciência política, o outro pela violência (GAMA, 2012, p. 3). Ver documentário. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vgcvfXZdvbl&t=1856s>>).

No último álbum, *Perito em Rima*, o grupo expressa um sentido de autenticidade de sua produção com mais insistência. Com “insistência” porque, desde o início da carreira, os artistas em entrevistas falam sobre os preconceitos<sup>25</sup> no meio musical por produzir rap com banda, e pela inclusão dos ritmos do Nordeste em suas músicas, causa da sua dificuldade de aceitação como grupo de rap. Porém, nos dois primeiros álbuns, a introdução dos instrumentos de banda acontece de forma generalizada, sendo pouco trabalhada a identificação regional e tradicionalista. É em seu terceiro álbum que o grupo apresenta um discurso voltado para fundamentação de uma identidade no rap a partir da valorização das tradições do Nordeste e de suas influências regionais, como vemos na terceira faixa do álbum:

Seja você mesmo se for capaz/ Autentico sempre, mais uma cópia jamais/  
Olhe ao seu redor e tente perceber/ Nossa riqueza cultural que nem todos  
podem ter/ Alguns se fazem de cegos não olhando para o que temos aqui/  
Imita qualquer merda que aparece por aí/ Não somos otários, somos  
espertos como os repentistas/ Não somos a cópia do fulano que tá na  
revista/ Somos artistas genuinamente nordestinos/ Cangaceiros do hip-hop  
como o grande Virgulino/ Eu reverencio uma guitarra distorcida aí e não  
importa o que os conservadores dita/ Enquanto otários dizem que o nosso  
rap é rock/ O nosso disco é indicado como o melhor de rap e hip-hop em  
todo o continente da América Latina/ É isso aí, mais um produção nordestina  
(Faces do Subúrbio. Base ou Banda. Recife: MZA, 2005. Disponível em: <  
<https://www.youtube.com/watch?v=86bg-3yhWIM>>. Acesso em 10 de ago.  
2018).

Juntamente ao discurso que coloca o rap nordestino como algo genuíno, percebe-se também uma tendência do fortalecimento da identificação do grupo a

---

<sup>25</sup> Os artistas Zé Brown e Nelson Triunfo, em entrevistas publicadas na internet, falam sobre os preconceitos que sofreram ao entrar no mundo artístico, por serem nordestinos, pelo sotaque, pela forma híbrida de produção musical. Em fala no programa *Provocações*, da TV Cultura, o artista Nelson Triunfo (rapper e dançarino de break dance) expõe o preconceito que sofreu ao chegar à cidade de São Paulo e praticar sua arte. Assim como em entrevistas com outros artistas nordestinos, como é o caso do Faces, Rapadura Xique-Chico, entre outros artistas tanto de rap como de outros gêneros musicais (por exemplo a banda de punk rock Devotos), apontam o preconceito ao entrar na cena musical e sofrer tipos de ataques acerca do sotaque, da mistura de elementos musicais, da integração dos ritmos nordestinos para a produção de suas artes específicas e da falta de visualização e espaço para grupos nordestinos dentro da cena nacional e da mídia, assim como conta o rapper Rapadura, que sofria preconceito por fazer rap dentro de casa, por esse gênero musical estar associado ao crime. Nessa perspectiva, a identidade do Faces é cercada por essa necessidade de aceitação, onde percebemos gradualmente a fixação dos elementos culturais do nordeste em suas produções para o fortalecimento de uma arte autêntica. Assim como percebe-se a inclinação discursiva do último álbum do grupo (2005), onde a crítica é voltada a valorização de sua arte e a originalidade desta em relação ao modo de produção fixado na implementação das tradições populares de Recife. (Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J8vPNSLnp4U>>; <[https://www.youtube.com/watch?v=i8uEu\\_tk1iA&t=424s](https://www.youtube.com/watch?v=i8uEu_tk1iA&t=424s)>; <<https://www.youtube.com/watch?v=KhphPw7RehE&t=924s>>) Ver também biografia de Nelson Triunfo “Nelson Triunfo – Do sertão ao Hip-Hop” (2014), em que o artista conta alguns episódios de sua carreira em que foi vítima de preconceito por sua regionalidade, seu sotaque, suas roupas, seu cabelo, etc.

uma identidade híbrida, que mesmo sobre as críticas, foi “indicado como o melhor de rap e hip-hop do continente da América Latina”. Na sequência da música, os artistas afirmam com mais veemência suas identificações frente às críticas dirigidas a um grupo de rap que se diferencia na cena do hip-hop:

É isso aí meu som tem influencia regional/ Bato no peito e posso dizer que sou original/ Não copio não decoro porque não me agrada/ Se liga copiador, papel carbono se acaba/ Já fiz a faculdade na escola da rima/ Repente em Nazaré da Mata, embolada em Carpina/ Na roda de break conheci o hip-hop/ Alguns amigos roqueiros me ensinaram o rock/ Misturei, estudei até chegar a um resultado/ Fui feliz, me dei bem, com quatro discos gravados/ Fruto de um trabalho de seis elementos/ Que mostraram que o rap nordestino tem talento/ Mas nunca foi fácil, nunca foi fácil/ Lutar para conseguir o nosso verdadeiro espaço/ Onde muitas vezes muita gente viraram as costas/ Hoje nos aplaudem e nos querem de volta/ Graças a deus meu rap cresceu/ Quem falava merda hoje desapareceu/ Foi abatido pela falta de identidade/ Enquanto temos de sobra seja na banda ou na base. (Faces do Subúrbio. Base ou Banda. Recife: MZA, 2005. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=86bg-3yhWIM> >. Acesso em 10 de ago. 2018.)<sup>26</sup>.

O fator de serem indivíduos naturais da região Nordeste é uma marca que diferencia tanto o grupo quanto sua produção. O grupo, composto por sujeitos identificados com sua regionalidade e o grupo enquanto uma junção de influências nativas que lhes possibilitaram obter destaque na cena hip-hop, com muita dificuldade, mas com superação, por preservarem suas raízes e delas fazerem uma arte “genuinamente nordestina”<sup>27</sup>.

Em outras entrevistas os artistas também afirmam que foram os primeiros do nordeste a fazer esse tipo de mescla na música dentro do rap, incluindo os ritmos do Nordeste e o rap com banda, o que caracterizou o grupo como sendo uma das

<sup>26</sup> O título da música, Base ou Banda, se refere à diferença entre “base”, que é o som no qual os artistas de rap rimam. E “banda”, indica o instrumental de grupos de rock, ou de outros gêneros musicais que tem sua estrutura formada por músicos instrumentistas. O grupo com essa música quebra um paradigma presente na cena hip-hop, e que muitos artistas de rap seguem fielmente, sendo as colocações de Afrika Bambaataa acerca dos cinco elementos que compõem o hip-hop (Break Dance, Grafite, DJ, Mc e o conhecimento). O Faces do Subúrbio contraria essa ideia, que se tornou uma ideologia de vida para os seguidores do hip-hop. Ao falar “Base ou banda, banda ou base/ não importa o que for/ O importante é a mensagem”, o grupo propõe outro sentido para as expressões do hip-hop, não só por uma quebra de paradigma, mas afirma sua identidade na música a partir de seus ideais.

<sup>27</sup> Em entrevista com Zé Brown, publicada no *Youtube* pelo canal Representando PE, o artista dá uma declaração acerca das dificuldades no início da carreira colocando que “Mas a luta era dura, era muito preconceito, e quando agente começou era uma proposta de rap com banda, então tinha muitos conservadores que dizia que rap com banda não é rap, é rock. Que o rap tinha que ser tradicionalmente com Dj e Mc, então a gente já começou com esse preconceito: sendo do nordeste e tendo o sotaque próprio (...) eu sempre insistia para colocar essa coisa dessas influencias nossas aqui do nordeste”. (Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=OTE7zAYMTkk> >).

influências mais importantes para outros artistas nordestinos. O local onde o grupo foi formado, o bairro Alto do José do Pinho, é caracterizado pela diversidade cultural com a qual interage, desde a década de 1980, o punk rock, hard core, e ritmos que ali se encontravam há mais tempo, como a embolada, repente, o caboclinho, sendo este local o ponto que possibilitou tanto o contato dos indivíduos do grupo com referências variadas, quanto à investida do grupo ao fazer um som híbrido e “com identidade”<sup>28</sup>. Zé Brown em entrevista conta que

O Faces surgiu no Alto do José do Pinho, onde estava surgindo um movimento muito forte do rock. E a gente estava li porque o Alto do Joé do Pinho é um grande quilombo, foram várias influencias, então assim, estava o maracatu, o caboclinho, o samba, o candomblé, o coco, aí chegou o movimento musical e cultural, aí veio a questão do punk rock, do hard core, e a gente começou com o hip-hop mesmo. E no início dos anos 90 a gente fez a banda. Aí já surgiu com a proposta de tocar baixo, bateria, guitarra e Dj. Muita gente falava que não ia dar certo porque o rap tradicionalmente é só Mc's e Dj's. E a gente ia fazer daquela forma porque a influencia de bandas que a gente via corriqueiramente que estava tocando, você já se aproxima porque musicalmente chamava muita atenção. Então a gente disse: vamos fazer com banda. E já começamos fazendo show com banda. E aí mais na frente veio o preconceito, de que rap com banda não é rap. Eu não entendia na época porque quando eu comecei a me informar sobre a cultura hip-hop, eu vi que tinha uma coisa de irmandade, uma coisa de potencializar essas ideias de poder, do ativismo e todo mundo seguir sua vida igualmente. Mas quando você sente um certo preconceito de quem está vestido igual a você, de quem está com um discurso semelhante a você, e assim, a gente já sofria o preconceito pelo sotaque de ser do Nordeste, e por colocar a embolada e o repente no início. Em 88 eu fiz um pandeirinho com lata de goiabada, e eu ouvia muita embolada, de Vira de Padeiras, Beija Flor, Pinto e Rouxinol, Xexel, Caju e Castanha, Zé Ramalho, e eu via muita coisa do Nordeste. E quando eu percebi o que era rima, o significado e o que era essência, eu já tinha já esse laboratório em casa que era a estante, porque minha mãe tinha esses Lp's. E eu comecei a colocar dentro do trabalho de composição do Faces. (...) então foi assim, veio essa coisa de colocar a embolada e o repente, essa coisa nossa do Nordeste, essa coisa de identificação mesmo, no trabalho do Faces, e aí que veio o preconceito. Porque rap com banda não é rap, é hard core. E eu dizia tudo bem, mas deixa a gente fazer o nosso trabalho.

(BROWN, Zé: depoimento [dez. 2017]. Entrevistador: Marcílio Gabriel. Entrevista concedida ao programa Freestyle. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cwviHLI9ISw&t=203s>> Acesso em: 10 ago. 2018).

Para tanto, só em 2005 o grupo reforçou esse sentimento de suas identidades dentro do rap, com músicas como “Terra Mãe” (Faixa 4), que aborda diretamente a

<sup>28</sup> As principais referências dos artistas do grupo, como dito por Zé Brown na citação acima, foi possibilitada pela diversidade cultural presente em Recife, que desde a década de 1980 gerou um quadro híbrido na cena musical para a cidade e que depois se espalharia para todo o estado de Pernambuco. O *manguebeat* foi outro movimento da década de 1990 que teve grande influência para o grupo, com grupos como /Mundo Livre S/A e Nação Zumbi, que inicialmente já faziam um som distorcido com a junção de elementos culturais da música diversificados. (MENDONÇA. 2007. Pág. 6)

questão da situação social vivenciada pelo povo nordestino e suas riquezas culturais. Também é nesse álbum que o grupo apresenta com mais profundidade instrumentos e ritmos das tradições nordestinas, o que faz o álbum ganhar mais peso sobre a questão da identidade regional no rap. Tanto os temas das músicas quanto o instrumental, apontam para uma identidade fundada a partir do “ser nordestino”, de uma forma que é direcionada pelo uso de referências tradicionais nordestinas em contraste com o rap “comum”, feito na formatação de DJ’s e MC’s. O grupo neste álbum também não abandona sua estrutura de banda, estando presente, em todas as faixas, músicas sonoramente baseadas no hard core e punk rock, com guitarras distorcidas, bateria, baixo e toca-discos. As músicas do álbum apresentam uma identidade sintética (de “síntese”), entre as expressões observadas pelo instrumental e as temáticas abordadas pelo grupo. Das doze músicas do álbum, cinco delas utilizam instrumentos musicais nordestinos (pandeiro, batuque, tambor, triângulo, ganzá), sendo que em duas das cinco músicas o grupo utiliza instrumentos do gênero rock (guitarra, bateria, baixo). Acerca das temáticas abordadas, sete músicas têm letras que tratam de questões que envolvem afirmação regional, exaltação da tradição, costumes e práticas culturais nordestinas, sendo que em cinco delas também são abordados temas com crítica política, social e racial. Percebe-se também que a hibridez está presente em todo o álbum, tendo músicas nas quais equilibram o uso de instrumentais de rock com os utilizados nas tradições populares nordestinas, abordando ora apenas um tema, ora os dois temas principais juntos, como podemos ver no quadro abaixo.

Quadro 1 - Indica os elementos presente nas músicas.

Músicas de 1 a 12 Do álbum Perito em Rima (2005)	Instrumental base de ritmos nordestinos	Instrumental base de rock	Temática envolvendo as tradições, costumes, regionalidade e práticas culturais do povo nordestino.	Temáticas de cunho político, social e racial.
1 – Perito em Rima	X	X	X	X
2 – Mais sério do o que você imagina	#	X	X	X
3 – Base ou Banda	#	X	X	
4 – Terra Mãe	#	#		X

5 – De volta ao cenário	X	X	X	
6 – Chega de sangue	#	#		X
7 – Estou vivo	X	#		X
8 – Bala na Kbça	#	X		X
9 – Alma Sebosa Parte 2	#	X	X	X
10 – Campo minado	#	#		X
11 – Tocando pandeiro	X	X	X	X
12 – Reação na hora	X	#	X	

Legenda:

# - Mixagem. X – Indica presença de elemento instrumental ou temático.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A partir das análises dos álbuns e das fontes expostas neste capítulo, observamos que uma das características da identidade do *Faces do Subúrbio*, desde o início de sua introdução no meio musical, é sua forma híbrida de produção, em que a interação entre uma crítica politizada e as influências regionais está presente desde o início. Porém, a abordagem regionalista vai ganhando mais consistência e espaço nas músicas à medida que a visibilidade do grupo na mídia e o reconhecimento do público vão aumentando. Gradualmente, os artistas vão reforçando a ideia de uma arte nordestina autêntica, pois estas se baseiam nas práticas culturais que se encontram em seu espaço de origem.

A identidade do grupo também expressa o enfrentamento com outros grupos em busca de sua aceitação na cena musical, em que tiveram que superar preconceitos referentes à sua produção, como também pela regionalidade. Na medida em que o grupo vai ganhando destaque nacional, as críticas que no primeiro álbum apareciam de maneira agressiva, com ataques diretos a polícia, ao Estado e ao governo, vão se atenuando no terceiro (mas não se extinguem) e se volta para uma crítica mais centralizada na preservação e visibilidade das tradições nordestinas, as situações e problemas sociais relacionados ao nordestino e à autenticidade de um som que antes era muito criticado e que hoje é um exemplo de resistência no rap nacional.

A regionalidade para o grupo se torna um dos fatores de sua legitimação na cena do rap nacional. A apropriação das tradições nordestinas ocorre na medida em que o público vai reconhecendo e aceitando esse tipo de produção. Também as produtoras, ao perceberem as dinâmicas do mercado, supomos que abrem as portas para o *Faces do Subúrbio*, dando apoio financeiro e midiático. E, também, apesar de os aspectos regionais nas produções do grupo aparecer com mais frequência neste último álbum, o grupo não abandona suas referências norte-americanas da música. A identidade do *Faces do Subúrbio*, nesse sentido, segue um quadro de referências diversificado, num modelo híbrido, e especificamente na dualidade entre o regionalismo e o internacional, para a obtenção do produto final, sendo este, como citam em suas músicas “um rap com identidade”.

Percebemos também que as posições do grupo apontam sempre para a crítica ao “outro”, num parâmetro de comparação entre as produções musicais, que, segundo o grupo, não possuem uma identidade autêntica, por estarem arraigados num modelo de rap tradicional, o qual imita o internacional. Nessas falas, vemos a fragmentação da identidade do *Faces do Subúrbio*, pois ao mesmo tempo em que fazem essa crítica, também estão utilizando referências musicais do exterior, sejam elas dos gêneros musicais que tiveram contato, os do instrumental do grupo.

Na análise do quadro 1, nota-se que, os elementos que compõe o álbum, das doze músicas, apenas quatro delas não apresentam temas direcionados aos costumes e tradições populares do Nordeste. Assim como a utilização de instrumentos dos ritmos nordestinos, que aparece em cinco músicas. Apesar de que, o grupo ainda, neste álbum, não deixe de utilizar as referências da música norte americana, percebemos que num quadro geral, apenas três músicas do álbum não constam elementos dos ritmos e tradições do Nordeste. Isso indica, para além de um modelo híbrido de produção, a modificação dos elementos que o grupo passou, em 2005, a se identificar. Não num sentido de que os elementos das tradições ou da música norte-americana não fossem fatores já presentes nas identidades desses artistas anteriormente, mas, suas expressões demonstram que ao longo de suas carreiras houve um apego maior e um crescimento gradual, pelo menos, dos ritmos das tradições nordestinas em suas composições.

Para tanto, as construções e expressões identitárias do *Faces do Subúrbio* e suas produções inovaram os modos de fazer rap no Brasil. Sua forma híbrida de

construção musical levaram o grupo a ganhar prêmios notórios para o rap nacional, assim como o reconhecimento do rap brasileiro no exterior.

O grupo hoje não existe mais, porém a página Rap Nacional<sup>29</sup>, um dos sites mais famosos de hip-hop hoje no Brasil, recentemente publicou uma notícia anunciando que o *Faces do Subúrbio* em breve voltará com nova formação, estando presente da formação original apenas Zé Brown e Oni<sup>30</sup>. Após o lançamento do disco de 2005, os artistas seguiram carreiras solo ou estão trabalhando em projetos sociais e outros projetos musicais. Zé Brown e Garnizé, nos dias atuais, vêm trabalhando para aumentar a visibilidade dos ritmos e cantorias nordestinas a partir de projetos solo, como o grupo de maracatu Olokum, no Rio de Janeiro, no qual Garnizé atua como professor. Zé Brown, em 2009, lançou um disco num trabalho solo intitulado *Repente Rap Repente*, voltado à exaltação dos ritmos nordestinos, sem perder o cunho da crítica social.

---

<sup>29</sup> Site oficial: Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/>>

<sup>30</sup> Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/faces-do-suburbio-entra-em-estudio-para-gravar-disco-de-ineditas/>>

### 3 O RAP DE RAPADURA XIQUE-CHICO

#### 3.1 RAPADURA XIQUE-CHICO: O MONSTRO DO NORDESTE

Este capítulo foi dedicado à análise das expressões identitárias do artista “RAPentista”<sup>31</sup>, *Rapadura Xique-Chico*, natural de Fortaleza (CE). Num primeiro momento a análise foi motivada pela singularidade de sua produção artística, que estabelece de uma maneira profunda a ligação com suas raízes ancestrais e regionais. Num segundo momento, foi pelo contrato de lealdade que o artista assume para com seus parentescos nativos e por sua fixação nas tradições nordestinas. *Rapadura Xique-Chico*, dentre os artistas analisados neste trabalho, é o que mais se apropria de suas tradições locais para expressar o reconhecimento e a valorização de suas raízes, em busca de uma afirmação de pertencimento regional. A produção musical do artista é totalmente baseada em aspectos culturais das tradições do Nordeste, tanto em suas performances, quanto em suas construções musicas. O artista utiliza roupas que caracterizam um senso comum do sujeito nordestino, como chapéu de palha e coletes de couro, fazendo referência a personagens históricos, por exemplo, Virgulino Ferreira, vulgo Lampião. Em suas músicas, os instrumentos das tradições populares nordestinas ganham destaque, por exemplo, ganzá, pandeiro e zabumba. Essa singularidade aparece também, em suas construções discursivas, em que o sotaque do artista, juntamente com suas letras, representa o que, para ele, simboliza o Nordeste, como podemos ver na música Nordeste me Veste (Faixa 8):

Minhas irmãs, meus irmãos, se assumam como realmente são/  
Não deixem que suas matrizes, que suas raízes morram por falta de irrigação/

Ser nortista & nordestino meus conterrâneos num é ser seco nem litorâneo  
É ter em nossas mãos um destino nunca clandestino para os despechos metropolitanos. (RAPADURA. Nordeste me Veste [2016]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TPMosjVTroQ&t=3s>>. Acesso em: 05 out. 2018).

Francisco Almeida dos Santos, o dito *Rapadura Xique-Chico*, nasceu em Lagoa Seca, um bairro periférico de Fortaleza, capital do Estado do Ceará. No ano

---

<sup>31</sup> Expressão utilizada pelo próprio artista para se definir no meio artístico. Segundo Rapadura, ele se identifica na cena do rap não como rapper, mas pela junção de dois elementos que estão embutidos nele, sendo as influencias da tradição repentista e o rap.

de 1984, aos treze anos de idade, o artista mudou-se com os pais para Brasília, Distrito Federal. Neste processo migratório, com sua chegada ao planalto central, desenvolveu suas habilidades no rap, que teria possibilitado, de maneira mais incisiva, suas identificações com as tradições, costumes e artes nordestinas. (ASSEN; GOMES, 2014, p. 2)

As composições híbridas do artista, que mistura beat's de rap com o instrumental nordestino, como sanfona, ganzá, triângulo, pandeiro, zabumba, assim como os discursos, enraizados nas tradições populares do Nordeste, vêm de influências musicais herdadas de seu pai, que colecionava discos de vinil das cantorias populares do Nordeste. Em entrevista para o programa Hip-Hop Cozinha, postada no *Youtube* em agosto de 2016, *Rapadura Xique-Chico* relembra que:

Comecei fazendo o rap tradicional mesmo, falando de governo, de questões raciais e sociais né, o que estava ali na quebrada e o precisava melhorar. Aí uns três quatro anos depois eu comecei a assimilar que eu poderia fazer uma mistura daquilo que já vinha da minha terra com aquele rap que eu tinha acabado de conhecer e me apaixonar. Meu pai tinha muitos discos antigos, do Luiz Gonzaga, da Marinês. Aí eu ouvi uma música do Luiz Gonzaga e peguei um pedacinho da sanfona, botei uma batida em cima, e fiz a música “Amor Popular”, que é uma música que eu falo da cultura nordestina em geral né, da feira, da cachaça, do cantador, do cordel (SANTOS. Francisco Igor Almeida dos Santos: depoimento [ago. 2016]. Entrevistador: Zinho Trindade. Entrevista concedida ao programa Hip-Hop Cozinha. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UEe6zoS-Hvc>> Acesso em: 02 out. 2018).

A filiação do artista com as tradições nordestinas remonta a criação rígida de seus pais, uma vez que o artista conta que, quando começou a fazer rap, sofria uma pressão muito grande dentro de casa, pelo rap estar associado ao crime. Em decorrência disto, seus pais o proibiam de fazer a música. Diante disso, o artista conta que se seu pai o pegasse ouvindo, lhe agredia, tendo “apanhado” até os vinte anos de idade. “Era uma educação muito rígida”, conta ele, que, para fazer rap, precisava sair de casa e ensaiar sem equipamentos de som. Vendo-se nessa situação, o artista conta que

Isso foi meio que uma alternativa que acabou dando certo, porque como meus pais não aceitavam o rap dentro de casa, e eu gostava de fazer rap e meu pai gostava muito de ouvir Luiz Gonzaga, e ele tinha muitos discos de Marinses, Genival Santos, tinha uns brega como Paulo Sérgio e tal. Aí eu falei porra, meu pai gosta disso aqui e eu também gosto disso, que é minha cultura e eu cresci ouvindo isso. Aí comecei a ouvir e me aprofundar mais, e na altura eu estava fazendo uns beat's com um computador emprestado, e comecei a produzir com a mistura do fole. (SANTOS. Francisco Igor

Almeida dos Santos: depoimento [ago. 2016]. Entrevistador: Zinho Trindade. Entrevista concedida ao programa Hip-Hop Cozinha. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UEe6zoS-Hvc>> Acesso em: 02 out. 2018).

*Rapadura Xique-Chico* também se destaca pela produção independente, tendo, ao longo de sua carreira artística, apenas um álbum, intitulado *Fita Embolada do Engenho*, de 2009<sup>32</sup>. Além deste álbum, o artista também participou em músicas e clipes com outros artistas e grupos, como o Rappa, Baco Exu do Blues e Diomedes Chinask<sup>33</sup>. Para além das produções musicais, *Rapadura Xique-Chico* também participou do documentário *Cidade Improvisada*. O curta metragem de dezenove minutos reúne dezesseis MC's de diferentes regiões do Brasil, e tem a proposta de debater sobre suas vivências, numa busca de remontar as cidades a partir das realidades dos mesmos<sup>34</sup>.

Depois de lançar seu primeiro álbum em 2009, *Rapadura Xique-Chico* se popularizou e seu nome foi espalhado por diversos lugares do Brasil. A exaltação das culturas do Nordeste abordadas em suas letras, juntamente com a inclusão dos ritmos nordestinos para a produção do seu rap, surtiram efeitos positivos para o artista. Em decorrência de seu sucesso, ganhou espaço nas mídias<sup>35</sup>, porém não abandonou seu discurso crítico sobre a indústria musical brasileira e as dificuldades de artistas crescerem no rap por conta da centralização do rap no eixo Rio-São Paulo<sup>36</sup>. Seu trabalho foi muito bem reconhecido não só nacionalmente, mas

---

<sup>32</sup> Em entrevista para a Revista Forum, publicada em 2015, Rapadura, acerca de sua produção, expõe que “Até hoje sou considerado um artista independente! Sinto-me feliz em ter total autonomia sobre o trabalho que faço. Tenho pessoas ao meu lado que entendem o que canto, o que quero reproduzir e que me apoiam em tudo que decido fazer. Consigo enxergar várias possibilidades fora dessa engrenagem industrial. Em 2009, produzi meu primeiro registro (*Fita Embolada do Engenho*), e fiz praticamente tudo sozinho: produzi todas as batidas, escrevi todas as letras, e ainda fiz todos os *back* vocal do disco”. (Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/entrevista-rapadura/>>).

<sup>33</sup> Rapadura participou do clipe da música “Reza a Vela”, produzida em 2016, e com Baco Exu do Blues e Diomedes no clipe da música “Expugo”, também produzida em 2016. Os dois clipes estão disponíveis no *Youtube*.

<sup>34</sup> Na página oficial do Estúdio Riff (que produziu o curta), o documentário é anunciado como um curta metragem que “reúne 16 Mc's brasileiros que fazem improvisação de rap (freestyle) para rimar sobre a cidade que vivem, seus problemas e outras questões. Nas batalhas de Mc's, um Mc batalha contra o outro para mostrar quem é melhor na improvisação. Neste filme os 16 Mc's se juntam para batalhar contra os problemas da cidade, e expressar suas opiniões”. (Disponível em: <<http://riff.tv.br/film/cidade-improvisada/>>).

<sup>35</sup> Rapadura participou do programa “Encontro com Fátima” da Rede Globo de televisão em 2013, assim como foi convidado para outros programas e revistas para dar entrevistas. Também se popularizou em sites de rap, como, por exemplo, o “Vai ser Rimando”, que intitula o artista como “O Monstro do Ceará”.

<sup>36</sup> Debateremos com mais profundidade este tema no item 2.3 deste capítulo. A mesma crítica aparece também com o grupo Faces do Subúrbio, que também iniciou sua carreira de forma independente e apontou essa centralização.

também no exterior, como conta em entrevista no programa *Freestyle*<sup>37</sup>, em março de 2017:

Nessa última turnê a gente rodou bastante. Fomos a Portugal, a Alemanha, França, Inglaterra, Áustria, Suíça. Era pra ser um show, em Portugal, mas virou dez. E para nossa surpresa eles estão falando português, e estão aprendendo português para entender o que a gente está cantando. Porque o forró estourou na Europa, e eles me colocaram como um dos precursores desse movimento moderno que mistura o rap. Eles gostam de rap e de forró, e eu misturo os dois. Então, meu som está estourado lá têm três anos e eu não sabia, nas casas e academias de dança que está tendo muito aula de forró, ai sempre rola Rapadura. E a gente já está com proposta de voltar no meio do ano de novo, e graças a deus está rolando. (SANTOS. Francisco Igor Almeida dos Santos: depoimento [mar. 2017]. Entrevistador: Marcílio Gabriel. Entrevista concedida ao programa *Freestyle*. Disponível em: <<https://www.bocadaforte.com.br/informacao/entrevistas/mc-rapadura-e-o-novo-entrevistado-do-programa-freestyle>> Acesso em: 05 out. 2018).

*Rapadura Xique-Chico*, segue e 2018, fazendo shows em diversos Estados brasileiros. O artista, até então, têm apenas um álbum, de 2009, e algumas participações em músicas e clipes de outros rappers. Porém, em entrevista para o programa *Freestyle*, em agosto de 2018, *Rapadura Xique-Chico* conta que está para lançar o seu primeiro disco, com produção em estúdio, pois o primeiro álbum “foi produzido na raça, mas eu mesmo produzi”, conta ele. Segunda *Rapadura Xique-Chico*, sua próxima produção, terá banda e outros instrumentos, assim como participação de artistas e músicos de outros gêneros musicais. O artista promete que o novo álbum será lançado em 2019, dizendo também que, o próximo trabalho estará disponível em disco de vinil.

### 3.2 IMAGENS E SONS: AS REPRESENTAÇÕES DO NORDESTE EM RAPADURA XIQUE-CHICO

Em seu primeiro álbum, *Rapadura Xique-Chico* apresenta de forma reverente o sujeito nordestino, evocando, a partir de suas palavras e performances, significados que apontam para um sujeito marcado pela luta social e pela resistência cultural. A produção da *Fita Embolada do Engenho*, já aponta tais indicativos, e na imagem da capa demonstra suas ligações com o nordeste:

<sup>37</sup> Como descrito em sua página oficial do Facebook “É um programa de TV na internet dedicado ao hip-hop brasileiro.” O programa faz entrevistas com diversos artistas do hip-hop brasileiro, abordando temas variados. (Disponível em: <[https://pt-br.facebook.com/pg/programafreestyle/about/?ref=page\\_internal](https://pt-br.facebook.com/pg/programafreestyle/about/?ref=page_internal)>).

Figura 1 - Capa do álbum Fita Embolada do Engenho.



Fonte: GENIUS (2010).

Os elementos que compõe a imagem, inicialmente demonstram as noções de identificação regional do artista com suas raízes. Tanto o é pelo seu próprio nome “Rapadura”, doce típico nordestino e produzido desde o período colonial nos engenhos de açúcar de cana no Nordeste brasileiro, sendo esta referência citada pelo artista que sempre diz “sou doce mas não sou mole”<sup>38</sup>. Para tanto, o artista faz o complemento “Na boca do Povo”, frase de impacto que mostra a ocupação e a afirmação do espaço para o público ouvinte. Também percebemos na imagem 1, em suas bordas, alguns instrumentos e chapéus, sendo estes objetos uma marca do artista. Junto a isso, na imagem da capa do álbum, percebemos alto-falantes, o que representa uma tecnologia moderna de aplicação sonora. Ao optar pela cor marrom

<sup>38</sup> Rapadura Xique-Chico tanto em partes de suas músicas quanto em algumas entrevistas faz referência a seu nome para falar e demonstrar a força de um nome que é baseado em um doce típico do nordeste, que apesar de ser doce é duro e resistente. Em entrevista para o canal Trocando Ideia conta como se deu o surgimento de seu nome, por gostar muito de comer o doce posteriormente foi apelidado pelos amigos por Rapadura. (Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=KhphPw7RehE&t=563s>>).

clara da capa, supomos também que o artista procura remontar uma imagem do sertão, aludindo à poeira e ao solo seco. Principalmente, o chapéu de palha é um símbolo das tradições locais do artista, se encontrando presente tanto em suas vestimentas nos shws, quanto nas citações em suas músicas. Por exemplo, na música “Nordeste me veste” (faixa 8), em que o artista rima

Meto meu chapéu de palha sigo pra batalha  
Com força agarro a enxada se crava em minhas mortalhas  
Tive que correr mais que vocês pra alcançar minha vez  
Garra com nitidez rigidez me fez monstro camponês (RAPADURA.  
Nordeste me Veste [2016]. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=TPMosjVTroQ&t=3s>>. Acesso em: 06  
out. 2018).

A performance a partir das vestimentas é uma questão de identificação do artista com o Nordeste. As representações feitas por *Rapadura Xique-Chico* apontam para um Nordeste rural e distante do Nordeste urbano contemporâneo. Extrapola tanto o símbolo de um típico sujeito nordestino quanto à imposição deste diante dos contextos históricos que situam o Nordeste e os indivíduos originários desta região pela exclusão social e inferiorização cultural, e, na sequência a exclusão da cena midiática do rap. Percebemos, nesse sentido, as expressões do artista na música “Nordeste me veste” (faixa 8), ao reivindicar tal contexto

Foram nossas mãos que levantaram os concretos os prédios/  
Os tetos os manifestos, não quero mais intermédios/  
Eu quero acesso direto às rádios palcos abertos/  
Inovar em projetos protestos arremesso fetos/  
Escuta! a cidade só existe por que viemos antes/  
Na dor desses retirantes com suor e sangue imigrante/  
Rapadura eu venho do engenho rasgo os canaviais/  
Meto o norte nordeste o povo no topo dos festivais, toma! (RAPADURA.  
Nordeste me Veste [2016]. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=TPMosjVTroQ&t=3s>>. Acesso em: 06  
out. 2018).

Especificamente nas músicas “Nordeste me veste” (faixa 8) e “Amor Popular” (faixa 2), os elementos que reforçam a construção identitária regional do artista está presente na citação de nomes como de Luiz Gonzaga, em suas vestimentas, nos instrumentos utilizados, e nos temas que o artista aborda nas músicas<sup>39</sup>. Tanto o

<sup>39</sup> Luiz Gonzaga foi um cantor nordestino, natural de Recife, conhecido como o Rei do Baião. É amplamente conhecido por reverenciar as culturas nordestinas. Em suas apresentações, Luiz Gonzaga, sempre usava as roupas típicas do homem do sertão, como chapéu de couro, botas, coletes, e também por estar sempre acompanhado por sanfona, zabumba e triângulo. Nas duas músicas de Rapadura, os temas abordados são direcionados a festas típicas, por exemplo, a festa

artista repentista como o embalador, aparece no trabalho do artista como um fator que fundamenta sua produção no rap através das tradições regionalistas. Essas identificações com as tradições populares do Nordeste formulam as expressões do artista frente ao seu contexto de vivência dentro do rap. Percebe-se que em suas músicas os temas das tradições e costumes aparecem de duas maneiras centrais: a) Pela exaltação dos costumes e tradições nordestinas, no sentido de riqueza cultural e legitimação artística; b) No discurso de luta pelo reconhecimento do rap produzido a partir dos elementos culturais do Nordeste<sup>40</sup>.

Percebemos também, nas análises das entrevistas feitas com o rapper *Rapadura Xique-Chico*, que o elemento da vestimenta é um símbolo do nordeste, que o artista carrega não só em seus clipes, mas é uma maneira de expressar sua identidade em outros espaços midiáticos. O chapéu de palha, a sandália e as pulseiras de couro, as roupas típicas do homem do sertão são características fundamentais de sua afirmação identitária. Nesse sentido, *Rapadura Xique-Chico* remonta um nordestino sertanejo, do cangaço, vítima da seca, fome, miséria, não se atentando as realidades dos centros litorâneos mais urbanizados, os quais apresentam outras dinâmicas<sup>41</sup>. Para além das expressões discursivas, o artista atesta sua identidade nordestina no rap pelo modo de se vestir, como podemos perceber nas imagens abaixo, na figura 2 em entrevista no programa Hip-Hop Cozinha, feita em agosto de 2016<sup>42</sup> e na figura 3, foto do clipe da música “Nordeste me Veste”:

---

junina (essa que não acontece somente no nordeste brasileiro, o que indica também um estereótipo feito pelo artista), comidas típicas do nordeste, como a “buchada” e as danças, por exemplo, o forró.

<sup>40</sup> Nas faixas 1 (“Fita embolada do engenho”), faixa 3 (“É doce mas não é mole”), faixa 7 (“Maracatu de cá pra lá”) e na faixa 8 (“Nordeste me veste”), percebemos o discurso que busca legitimar, tanto as tradições populares nordestinas quanto o rap produzido pela utilização de tais elementos. O restante das músicas (2- Amor popular; 4- Moça namorada; 5- Tu e eu: Sinopse; 6- Rima junina), são compostas por temas que buscam a exaltação das tradições do Nordeste, por exemplo, o maracatu e as festas juninas. O elemento comum que se repete nas músicas é sempre a valorização, tanto do povo como das práticas, enquanto sujeitos específicos, justamente pela região de origem.

<sup>41</sup> Cabe mencionar que na década de 1930, no Nordeste, “os moradores das cidades litorâneas costumavam perceber o sertão como um fim de mundo empobrecido, terra de fanáticos religiosos messiânicos, bandidos sem lei, coronéis implacáveis e uma classe de camponeses miseravelmente explorados” (DUNN, 2009, pag.66). Rapadura faz a mesma interpretação do Nordeste em suas músicas, porém, o artista sempre ressalta a força dessa população, que combatem os problemas de cabeça erguida e que nunca desistem. Já na década de 60, os intelectuais progressistas interpretavam o Nordeste rural como “um símbolo dos problemas sociais endêmicos do Brasil e das disparidades sociais, além de um local de autênticas culturas populares” (DUNN, 2009, pag. 66). A segunda perspectiva, de 1960, assemelha-se a de Rapadura, seguindo uma lógica de denúncia dos problemas sociais do sertão nordestino ao mesmo tempo em que exalta as tradições populares como um símbolo positivo.

<sup>42</sup> Entrevista completa disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=UEe6zoS-Hvc&t=560s>>.

Nesse sentido, tanto nas músicas de *Rapadura Xique-Chico* como em suas vestimentas, a representação do Nordeste foge à realidade do nordeste urbanizado. O resgate histórico que se percebe na produção de *Rapadura Xique-Chico*, indica o Nordeste rural, se referenciando na história dos engenhos de açúcar e da escravidão no Brasil. Em suas músicas, a figura de Lampião é amplamente citada, em que o artista dá ênfase a sua história de luta nos sertões nordestinos<sup>43</sup>.

Figura 2 - Foto de Rapadura Xique-Chico no programa Hip-Hop Cozinha.



Fonte: HIPHOPCOZINHA (2015).

---

<sup>43</sup> Percebe-se que Rapadura aborda um contexto histórico, principalmente do século XIX e XX. Primeiramente, pela referência contínuo de Lampião, e em segundo lugar, pelas diversas citações de artistas nordestinos do século XX, tais como Luiz Gonzaga e Marinês.

Figura 3 - Foto do vídeo clipe da música Nordeste me Veste.



Fonte: BLOG DO CENTRAL (2011).

O instrumental nas músicas do álbum é construído a partir de elementos dos ritmos nordestinos (como a embolada, repente, forró, xaxado, baião e maracatu), juntamente com os *beats* do hip-hop. Porém, os instrumentos dos ritmos nordestinos ganham destaque nas músicas, uma vez que, na maioria delas, se apresentam na introdução, refrão e fechamento, com a junção de cantos de músicas de artistas nordestinos famosos, como é o caso de Luiz Gonzaga, que se faz presente na introdução, no refrão e no fechamento da música “Amor popular” (faixa 2):

(Luiz Gonzaga) A tradição desse meu fole velho, é conservada na alma do povo /A tradição desse meu fole velho é conservada na alma do povo/ (Rapadura) Chegue, se aconchegue menina/ Chegue meu bem/ Chegue aqui perto de mim/ Que teu calor me faz bem (...) (RAPADURA. Amor Popular [2016]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TPMosjVTroQ&t=3s>>. Acesso em: 07 out. 2018).

Também em “Maracatu de cá pra lá” (faixa 7), a apropriação de cantos de artistas nordestinos é frequente. Na introdução e ao fim da música nota-se a apropriação de um trecho da música “Do lado de lá”, da artista Marinês<sup>44</sup>, mais conhecida como a “Rainha do Xaxado”. Tanto o ato discursivo da composição musical quanto o seu instrumental traz à tona referências que fundamentam a nordestinidade do artista e sua identificação com as raízes culturais do Nordeste, como percebemos na música “Maracatu de cá pra lá” (faixa 7):

<sup>44</sup> Marinês, nome artístico da cantora Inês Caetano de Oliveira, foi destaque das composições de forró, xaxado e baião. Ficou conhecida como “Luiz Gonzaga de Saias”, sendo uma das primeiras cantoras “a assumir a nordestinidade, representada pelo chapéu e jaqueta de couro o triângulo e dança regional, cantando as dores e os amores do povo da região”. (BARBOSA, Freira, 2011, p.6)

Avise a todo mundo é o Chico no som/ Pegue a zabumba e o ganzá pra fazer um batuque bom/ Eu meto coração nesse fole que acolhe o carron/ Menino feito do chão que engole a terra marrom/ Pra levar esse maracatu que foi feito pra tu/ Sanfona com pitú mexe inté buraco de tatu/ Estremece caruaru inté caber no urú/ Ensino o seu guru a soletrar o mandacaru (RAPADURA. Maracatu de cá pra lá [2016]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TPMosjVTroQ&t=3s>>. Acesso em: 07 out. 2018).

Não só em seu trabalho solo, mas em todas as participações em músicas de outros artistas, o rapper Rapadura Xique-Chico leva os elementos nordestinos singularizando sua visualização no meio musical. O Nordeste se encontra presente em todos os temas tratados pelo artista, sempre apontando uma crítica sobre os problemas que marcam a região Nordeste, como a seca, a miséria, a política e o próprio contexto histórico da região. Nesse sentido, percebemos que o Nordeste que o artista recria está intimamente ligado, não só a valorização das tradições nordestinas, mas também, a denúncia dos problemas econômicos, políticos e sociais daquela região, especificamente no que tange o sertão. A representação que o artista faz não é o Nordeste “verdadeiro”, uma vez que não existe uma realidade única naquele espaço. A representação feita por ele parece ter alguma coerência interna, remetendo por um lado as suas vivências pessoais, e por outro, as críticas direcionadas pelo artista que fundamentam um olhar rústico sobre a região<sup>45</sup>.

A nordestinidade que marca a construção identitária do artista se expressa nas citações dos doces típicos da região, na mescla de ritmos, no sotaque, nas roupas e nos costumes populares cantados por Rapadura. Por outro lado, suas expressões demonstram uma ligação com o Nordeste que vai para além de seu vínculo regional e sua valorização. O fator da produção feita pelo nordestino dentro do campo da música se tornou uma disputa por espaço na cena musical de rap no Brasil, onde hoje a adesão de outros grupos de rap do Nordeste neste conflito por espaço e legitimação ocorre com frequência. Seguiremos na próxima parte deste

---

<sup>45</sup> Rapadura sempre expressa a vontade de denunciar os problemas vinculados especificamente ao sertão nordestino, e aos contextos históricos que marcaram a região, por exemplo, a escravidão e o coronelismo. Esse Nordeste, além de uma invenção, remete também a realidades vivenciadas por ele, que são fatores tanto de sua construção identitária quanto de suas expressões.

capítulo pensando sobre as relações de *Rapadura Xique-Chico* com a mídia, e como ele se posiciona em relação a essa disputa<sup>46</sup>.

### 3.3 A LUTA POR ESPAÇO: MÍDIA E CENTRALIZAÇÃO NAS EXPRESSÕES DE RAPADURA XIQUE-CHICO

Os discursos do artista *Rapadura Xique-Chico*, tanto em suas músicas quanto em suas entrevistas, demonstram uma luta por espaço dentro da cena musical do rap no Brasil, onde o artista considera a existência de um eixo definido pela indústria fonográfica brasileira e pela mídia que centraliza as produções dos grupos de rap nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro e sua ampla visualização. Os grupos de rap do Nordeste se encontram em um enclave, uma vez que há muitas contradições sobre as origens do rap no Brasil, as quais apontam seu surgimento especificamente no estado paulistano (TEPERMAN, 2015, p. 31)<sup>47</sup>. São Paulo é considerado o estado onde primeiramente se manifestou o movimento hip-hop, onde jovens de diferentes partes da cidade começaram na década de 1980 a se reunir nos metrô, ruas e praças, para performatizar as linguagens do chamado Movimento Hip-Hop<sup>48</sup>, tendo como influência as produções norte americanas. O sucesso do rap no Brasil explodiu com o grupo Racionais Mc's, um dos primeiros grupos de rap da cidade de São Paulo, que fez sucesso nacional, vendendo um milhão de cópias no ano de 1997 com o disco independente *Sobrevivendo no Inferno*. O grupo, depois deste álbum, chamou bastante atenção dos produtores e empresários no país. O sucesso do grupo se deu de maneira independente, sem apoio midiático e de patrocínios.

Porém a relação do artista *Rapadura Xique-Chico* com a mídia tem outro contraste. Diferentemente da relação que os artistas de rap do sudeste brasileiro, como são o caso dos Racionais Mc's (SP), MV Bill (RJ) e Gabriel o Pensador (RJ),

---

<sup>46</sup> Para uma visualização antecipada dessa disputa, aconselhamos ouvir a música "Nordeste me Veste". Na música o artista demonstra essa disputa, e menciona em alguns trechos a noção de que foram os nordestinos que construíram o meio urbano, a economia, como também faz críticas aos artistas nordestinos que esquecem de suas raízes regionais. A música está disponível no site: <[https://www.youtube.com/watch?v=n\\_ZXeg6gD\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=n_ZXeg6gD_o)>.

<sup>47</sup> Teperman, também aponta acerca da ligação do desenvolvimento do rap em São Paulo com o movimento negro e os Bailes Black, estes que marcaram os jovens da periferia desde os anos 1970.

<sup>48</sup> Diversas teses, dissertações, trabalhos de TCC e artigos trabalham com essa perspectiva da manifestação do movimento hip-hop em São Paulo. Para tanto esse berço foi fundado por artistas que em grande maioria vieram de outras regiões do Brasil, principalmente pelo movimento migratório de pessoas para a cidade de São Paulo, como Nelson Triunfo, natural de Triunfo (PE), que expandiu o break dance nas ruas da cidade.

os quais no início de suas carreiras eram totalmente fechados aos veículos de comunicação midiática como televisão, rádio e revistas. Esses artistas consideravam a mídia como manipuladores que dividem os grupos, tirando a seriedade das mensagens que são transmitidas em seus trabalhos, uma vez que o rap é característico pelo forte crítica social e política (GRECCO, 2007, p. 82).

A relação que *Rapadura Xique-Chico* carrega consigo é justamente contraposta a essa questão. A crítica do artista é voltada a centralização dos grupos em São Paulo, assim como em relação aos elementos utilizados para a construção das produções, como é o caso de sua música produzida a partir da junção dos elementos das práticas culturais nordestinas. Podemos perceber tal discurso na entrevista de Rapadura para o programa *Freestyle*, publicada no site Boca Forte em março de 2017:

O eixo influencia porque é onde está a grande mídia, e ela pega o que ela quer o que ela não quer fica de lado. Então quando você impulsiona Rio-São Paulo, e como o povão assiste muita TV, então é influenciado por aquilo que vê. Até essa parada de não se auto reconhecer também tem a ver com isso. Às vezes não é culpa da pessoa, as vezes a pessoa não conhece a cultura dela não é porque ela não quer, mas porque ela é influenciada e jogada a isso, pela mídia, movido pelo que está rolando, entendeu. Muitas vezes você ser de onde você é para os outros é feio, aí você já tem aquela baixo estima, então a gente é muito influenciado pelo que assiste, pelo que a gente ouve falar, mas não pelo que a gente vivencia de fato, a gente cria um mundo de ilusão igual muita gente tem ilusão com São Paulo. (...) As pessoas agora estão buscando mais a cultura, a raiz, entender melhor da onde vem, e eu acho que só quando acontecer esse processo de retorno às origens, ao passado, a história, que vão começar a se entender de fato e valorizar mais os artistas locais né. Muitas vezes eu sinto vergonha porque eu vejo grupo local tocando e ninguém está nem aí veí, aí chega alguém de fora e todo mundo vai lá, e paga cem, duzentos pau, e no outro dia fala mal na rede social, mas na hora está lá pagando, enquanto a cultura local está morrendo e os produtores locais estão deixando de investir porque não dá lucro e não tem retorno. Então a gente tem que fazer a economia girar entre a gente, tem que fazer os nomes girarem entre a gente (...) (SANTOS. Francisco Igor Almeida dos Santos: depoimento [mar. 2017]. Entrevistador: Marcílio Gabriel. Entrevista concedida ao programa *Freestyle*. Disponível em: <<https://www.bocadaforte.com.br/informacao/entrevistas/mc-rapadura-e-o-novo-entrevistado-do-programa-freestyle>> Acesso em: 05 out. 2018).

Há uma preocupação do artista quanto à preservação das identidades através da afirmação cultural. Para o artista o problema das mídias e das produtoras está nos interesses de ganho do capital e não na disseminação das produções e da essência dos artistas. A crítica do *Rapadura Xique-Chico* recai sobre as mídias enquanto veículos de alienação que desperta nas pessoas o pensamento confuso

de suas identidades, fazendo com que se esqueçam de suas raízes ou mesmo que projetem a vergonha sobre elas. Na mesma entrevista, *Rapadura Xique-Chico* fundamenta seu pensamento sobre o oligopólio no campo da música, falando sobre os contratantes e produtores que influenciam o afastamento entre os artistas dentro do rap, sendo o que cria o conflito entre os grupos de diferentes regiões. O artista expõe que

O monopólio sempre existiu né. E de alguma forma sempre vai existir, porque sempre existe um dominante e um dominador e isso é histórico. E tem aqueles que se rebelam contra esse dominante, e tem os que aceitam a situação né. Eu vejo essa parada de eixo e monopólio nem tanto pelos artistas, que fazem a arte né, os músicos. Mas contratantes, produtores que de alguma forma afastam os artistas. Por que nem sempre o produtor ou empresário atende os interesses interiores do artista, e atende a grana, ao show, eventos tá ligado. Então teve muito artista que eu conheci que eu achava que era isso e aquilo e quando eu fui conhecer era mó gente boa. Mas porque a produção refletia aquele reflexo de ser um cara otário. Então tipo assim, esse monopólio existe, e essa parada de eixo, mas é mais por conta de mídia, produtores e contratantes, eles que fazem esse monopólio na verdade existir. Tipo assim o Nocivo, ele é gente boa pra caralho pow, mas as músicas é aquele bagulho sério e tudo mais, e ele é um cara gente boa. Então são os produtores e contratantes que afastam a gente e cria essa parada de guerra, de um contra o outro tá ligado. Tipo essa parada de inflar o ego do cara e elogiando de mais tá ligado. (SANTOS. Francisco Igor Almeida dos Santos: depoimento [abr. 2017]. Entrevistador: Leo Cunha. Entrevista concedida ao programa Trocando Ideia. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=KhphPw7RehE&t=563> > Acesso em: 06 out. 2018).

Não só nas entrevistas, mas também em suas músicas, *Rapadura Xique-Chico* expressa suas opiniões acerca do oligopólio musical. Em busca da preservação e valorização das produções que carregam suas identidades e suas raízes culturais. O artista em suas músicas faz críticas ao ato de produzir para o mercado ao tempo que a exaltação de sua produção carrega a originalidade e o embate contra o oligopólio das produções na cena do rap nacional, como é o caso da música “Fita embolada do Engenho” (Faixa 1), em que o artista rima:

Rasgo de leste a oeste como peste do sul ao sudeste/ Rap agreste norte-nordeste epiderme veste/ Arranco roupas, verdades poucas, imagens foscas/ Partindo pratos e bocas com tapas mato essas moscas/ Toma! Eu meto lacres com backs derramo frases ataques/ Atiro charques nas bases dos meus sotaques/ Oxe! Querem entupir nossos fones a repetirem nomes/ Reproduzindo seus clones se afastem dos microfones/ Trazem um nível baixo/ Para singles fracos, astros de cadastros/ Não sigo seus rastros, negados padraos/ Cidade negada como madrasta, enteados já não arrasta/ Esses órfãos com precatas, basta, ninguém mais empata/ Meto meu chapéu de palha sigo pra batalha/ Com força agarro a enxada/ Se crava em minhas mortalhas/ Tive que correr mais que vocês pra alcançar

minha vez/ Garra com nitidez rigidez me fez monstro camponês/ Exerce influência, tendência/ Em vivência em crenças destinos/ Se assumam são clandestinos se negam não nordestinos/ Vergonha do que são, produção sem expressão própria/ Se afastem da criação morrerão por que são cópias/ Não vejo cabra da peste só carioca e paulista/ Só freestyleiro em nordeste não querem ser repentistas/ Rejeitam xilogravura o cordel que é literatura/ Quem não tem cultura jamais vai saber o que é rapadura/ Foram nossas mãos/ Que levantaram os concretos os prédios/ Os tetos os manifestos, não quero mais intermédios/ Eu quero acesso direto às rádios, palcos abertos/ Inovar em projetos protestos arremesso fetos/ Escuta! A cidade só existe por que viemos antes/ Na dor desses retirantes com suor e sangue imigrante/ Rapadura eu venho do engenho rasgo os canaviais/ Meto o norte nordeste/ O povo no topo dos festivais, toma! (RAPADURA. Nordeste me Veste [2016]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TPMosjVTroQ&t=3s>>. Acesso em: 07 out. 2018).

A luta por espaço dentro da cena do rap nacional apresenta hoje características incisivas no que tange aos conflitos entre grupos de diferentes regiões do país. Em 2016 o rapper Baco Exu do Blues, natural de Salvador (BA) lançou a música intitulada “Sulicídio”<sup>49</sup>, referência ao suicídio dos grupos do centro sul do Brasil (especificamente São Paulo e Rio de Janeiro). Nela o artista faz um ataque agressivo a alguns rappers, se expressando de maneira contrária ao que eles consideram centralização. A música repercutiu no país inteiro, causando por um lado críticas pelo modo em que Baco Exu do Blues a fez, e, por outro, foi apoiada por outros artistas que consideraram necessário esse enfrentamento. Um dos artistas a apoiar a iniciativa foi *Rapadura Xique-Chico*, que, em entrevista, expressou a seguinte opinião a esse respeito:

E essa parada da “Sulicídio” tem sua importância, porque é uma parada que eu luto há muito tempo, que é ver todo mundo com a mesma visibilidade, tendo a mesma valorização, fazendo um som junto, encurtando os limites né, por que as barreiras e as fronteiras não foram criadas pela a gente né, já existiam antes da gente existir. Então tipo assim, eu não concordo com a maneira com que foi feita, mas concordo com a iniciativa, e eu apoio essa iniciativa. Porque muitas vezes quando você chega de uma maneira mais suave, mais educada e tal, as pessoas não entendem, então eu acho que esse choque foi necessário. A maneira como foi feita pode ter sido muito chocante pra muita gente, porém foi necessária. (SANTOS. Francisco Igor Almeida dos Santos: depoimento [mar. 2017]. Entrevistador: Marcílio Gabriel. Entrevista concedida ao programa Freestyle. Disponível em: <<https://www.bocadaforte.com.br/informacao/entrevistas/mc-rapadura-e-o-novo-entrevistado-do-programa-freestyle>> Acesso em: 05 out. 2018).

Percebe-se que na fala de *Rapadura Xique-Chico* o apoio à iniciativa acontece, mas ele se mostra contra a forma com que foi feita a música. A faixa

<sup>49</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_2r0OtMxj20](https://www.youtube.com/watch?v=_2r0OtMxj20)>. Acesso em 25/09/2018.

“Sulicídio” é composta por uma letra “pesada”, em que rimam “Primórdio compassa já deu o laudo/ Sem amor pelos rapper do Rio/ Nem paixão por vocês de São Paulo/ Vou matar todos a sangue frio/ E eu tenho caixão pra caralho”. Ao analisar as falas de *Rapadura Xique-Chico*, percebemos que o mesmo se refere ao modo com que foi feita a letra, por ser ela carregada de ataques violentos. *Rapadura Xique-Chico* nas entrevistas citadas acima expõe que a luta é necessária, mas muitas vezes a culpa é dos próprios produtores e da mídia, que cria uma guerra entre os grupos. Sua visão acerca desse embate é de apaziguamento, em que o artista deseja o bem estar de todos, com igualdade e interação.

*Rapadura Xique-Chico* carrega a crítica a essas questões, que envolvem a mídia e a centralização. Porém seus ataques apresentam um jogo de conhecimento, em que a mensagem, não sendo necessariamente agressiva, carrega a profundidade. A ideia é direta, como percebemos na letra “Nordeste me Veste” citada acima, que é carregada da crítica à centralização, mas, acima de tudo, à exaltação da produção nordestina pelas suas riquezas culturais. Primeiramente, para o artista o importante é o reconhecimento da produção que segue com fidelidade seus sentidos interiores e exteriores. A expressão que contraria a mídia aparece de forma mais amena, o que não quer dizer que toque o público com menos força. Seu sucesso independente o levou a ser conhecido no exterior justamente por seu álbum, em que a maioria das músicas trata de temas que não apresentam com destaque a crítica à mídia, à indústria cultural ou à centralização do eixo, mas, por outro lado, traz à tona as tradições e costumes populares do povo nordestino, num movimento de assimilação, valorização e explicitação das raízes culturais de seu povo.

Atualmente, em 2018, *Rapadura Xique-Chico* realiza trabalhos com artistas de diferentes regiões do país, e parece estar concretizando aquilo que expõe em suas entrevistas, a união dos artistas em todo o Brasil. Em entrevista postada no *Youtube* em março de 2018, o artista conta que está trabalhando com rappers do Distrito Federal, e que logo mais lançará seu primeiro disco oficial, com participação de vários artistas influentes. Percebemos que a relação do artista com a mídia é carregada de conflitos, no mais das vezes pelo reconhecimento enquanto um rap com identidade regional e pelos interesses dos produtores que visualizam o ganho capital enquanto os grupos ficam apagados em seus trabalhos. *Rapadura Xique-Chico* segue rimando as tradições nordestinas, e expondo seus trabalhos quase

sempre pela internet, não tendo muitas aparições nas redes televisivas, o que, de certo modo, representa a resistência do artista frente aos oligopólios da música no Brasil. Estamos ansiosos para conhecer o seu novo lançamento, o que com certeza, sairá carregado de expressões do artista que rasga no peito as marcas do Nordeste.

Deste modo, as expressões de *Rapadura Xique-Chico*, demonstram uma identidade que segue uma lógica contrária dos artistas de rap de sua geração. Atualmente, em 2018, o artista é um dos poucos no rap nacional que apresenta uma música fundamentada pelas tradições nordestinas. Por um lado, a produção do artista, a partir de suas representações do Nordeste, é o principal fator que promove seu sucesso. Apesar de seus discursos e críticas referentes à região Nordeste também o estereotipar, *Rapadura Xique-Chico* segue sua carreira na dicotomia, entre a preservação das tradições, e o contato com a cena midiática em prol do reconhecimento do rap nordestino. Deste modo, as expressões identitárias do artista, são fundamentais para podermos analisar as dinâmicas do rap no Brasil, e os conflitos engendrados pelos oligopólios da música no país.

## 4 UMA ANÁLISE DA IDENTIDADE DO GRUPO CLÃ NORDESTINO E DO ARTISTA PRETO NANDO

### 4.1 IDENTIDADE, HISTÓRIA E MILITÂNCIA POLÍTICA

Este capítulo tem o intuito de analisar as expressões identitárias do grupo *Clã Nordestino*. Focarmo-nos em dois pontos centrais presentes nas expressões do grupo, sendo o resgate histórico em relação à identidade negra apresentada pelo grupo; e a militância política a partir das colocações de Preto Nando. Este capítulo é importante para esse trabalho, uma vez que o grupo se diferencia das colocações dos dois primeiros analisados (*Faces do Subúrbio* e *Rapadura Xique-Chico*). A identidade do *Clã Nordestino* é pautada em questões de cunho racial e étnico, diferentemente dos grupos acima citados, que se direcionam as tradições regionais e populares, no sentido de que esses aspectos são os fatores que possibilitam a valorização do rap que produzem. Este capítulo está dividido em três momentos: no primeiro a apresentação de Preto Nando, e algumas colocações em que o artista expõe sobre suas concepções políticas e sobre o movimento hip-hop; num segundo momento, a análise da militância política praticado por Preto Nando e pelo grupo *Clã Nordestino*; e no terceiro momento, analisaremos o resgate histórico presente nas músicas do álbum do grupo.

Só foi possível escrever este capítulo, por termos conseguido contatar o integrante do grupo Preto Nando, primeiramente fazendo contato com o artista pela rede social *Facebook*, e o mesmo nos deu total atenção e disponibilidade, passando seu número de celular e topando fazer uma entrevista. A pedido de Preto Nando formulei sete perguntas objetivas, e ele nos respondeu via áudio do *Whatsapp*. Essas informações disponibilizadas pelo artista se tornou crucial para entendermos um pouco do contexto histórico do grupo e sua passagem no cenário do rap Nacional, o qual vai de 1998 a 2010, como também entendermos um pouco das expressões identitárias do grupo e do artista. É necessário mencionar que as falas de Preto Nando refletem a realidade individual do artista, e do artista no grupo, pois não queremos generalizar suas falas a todos os outros integrantes, uma vez que não conseguimos contato com o restante do grupo.

Nesse sentido, seguiremos este capítulo analisando algumas falas do artista e também as letras do álbum *A Peste Negra* (2004), na tentativa de entender como

o grupo expressa suas posições políticas. Os posicionamentos do *Clã Nordestino* em suas músicas revelam um pouco de sua identidade política, e a política da transformação promovida por eles. Segundo o rapper Preto Nando:

A gente veio principalmente do que foi uma das maiores referências, além de Zumbi. Além de Negro Cosmo que foi um dos grandes revolucionários maranhenses, a gente também se inspirou. todos nós aqui do movimento hip-hop do Maranhão, a velha escola e a galera do old school mesmo, não foi se quer um que não foi discípulo de Malcon X, que foi um dos maiores líderes afro americanos, até mais mesmo do que Martin Luter King. Eu particularmente li o livro do Malcon X e assisti ao filme umas seis vezes, e as seis vezes eu me emocionei e chorei horrores, então essa consciência e essa militância social sempre existiram entendeu. (NANDO, Preto. Entrevista concedida a Paulo Henrique Pinto Oliveira. Via *Whatsapp* 26 set. 2018.).

Figura 4 - Foto do rapper Preto Nando.



Fonte: VANESSASERRA (2018)

Na foto de Preto Nando, percebe-se a tatuagem com o nome de seu ex-companheiro falecido, Preto Ghóez. O artista faleceu em 2004, em um acidente de trânsito fatal, na cidade de Itajaí-SC. Apesar de sua passagem rápida na cena do rap, Ghóez foi um dos artistas mais influentes do rap maranhense. Segundo Preto Nando, “o Ghóez sempre foi muito politizado, além de um puta poeta, escritor,

sempre foi um cara muito crítico e sempre buscou a consciência crítica”. Ghóez era fortemente engajado nos movimentos políticos e culturais, organizou movimentos da juventude negra e favelada, lutando contra o racismo, o sistema de desigualdade social e capitalista<sup>50</sup>.

Por outro lado, percebemos também a impregnação do pronome “Preto” nos nomes dos dois artistas. O pronome, primeiramente, indica a identificação com a “cor da pele”, a qual remete a um contexto histórico de luta racial. Também, o título do álbum *A Peste Negra*, indica tanto a mudança de valores do significante “negro”, uma vez que ao mencionar a “peste” os artistas se remetem ao contexto histórico que diz respeito ao século XIV, que foi uma das mais devastadoras pandemias da história humana. Ao contrário, “A Peste Negra do Nordeste”, tem outro propósito, não menos devastador, que é alimentar a consciência crítica e política da população, principalmente negra, organizando os movimentos e lutando por seus direitos. A identidade dos artistas é constituída pelas expressões que buscam contrariar os padrões na sociedade, através da afirmação da identidade negra, e por outro lado, na inversão de valores negativos do significado da palavra “preto”, para um significado positivo.

No final da década de 1990, a cena do rap em São Luís, capital do Estado do Maranhão, já possuía alguns grupos de rap, como, por exemplo, o grupo Navalhas Negras e a Milícia Leal Palmarina. Posteriormente, esses dois grupos com sua junção dariam vida ao *Clã Nordestino*, como conta Preto Nando em entrevista:

A história do Clã na verdade foi uma junção de dois grupos tá ligado. Existia dois grupos aqui em São Luís do Maranhão, já no final dos anos 1990, ali por volta de 1998, que era um grupo chamado Milícia Leal Palmarina, que era formado por quatro pessoas, e existia o Navalhas Negras, que era um outro grupo que era também formado por quatro pessoas. No caso eu fazia

---

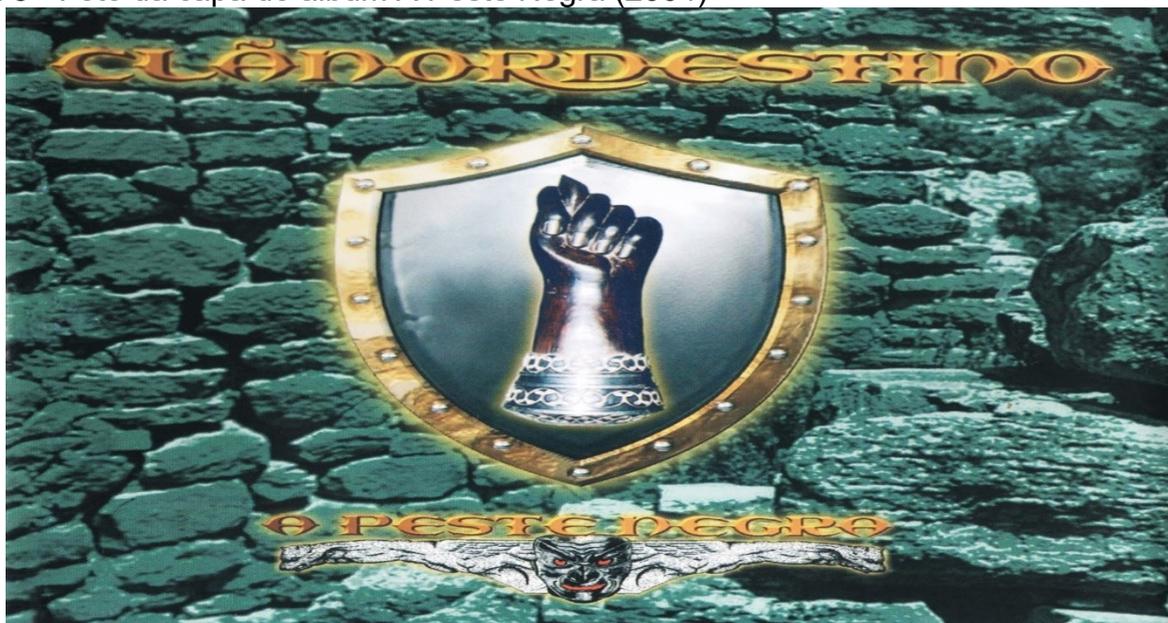
<sup>50</sup> Preto Ghóez, antes de falecer, estava finalizando o seu livro “Sociedade do Código de Barras”. Na revista Rap Nacional, Preto Ghóez ao ser citado nos demonstra o engajamento do artista para com os movimentos de militância política e social. No site está descrito: “como uma das últimas iniciativas de Ghoez, foi a participação em uma reunião com Lula e outras expressões do hip hop, no início do ano, que provocou uma série de críticas de setores contrários ao atrelamento do movimento aos projetos do governo e abriram uma intensa polêmica sobre o tema. Polêmicas que, contudo, não fizeram com que fosse esquecida sua importante atuação guerreira na construção do hip hop e na organização da juventude negra e favelada na luta tanto contra o racismo quanto contra o sistema. Preto Ghóez era ativista cultural e social e, depois de ter tido uma infância difícil e ter passado pela FEBEM, construiu um movimento a partir de sua música, o Hip-Hop.” (Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/voce-sabe-quem-foi-preto-ghoez-entao-fique-sabendo/>>).

parte do Navalhas Negras. E aí por volta de 1998, se eu não me engano, aconteceu à ideia da gente juntar os dois grupos e montar um só, para ficar mais forte né. E aí foi que surgiu a ideia de montar o Clã Nordestino, com a junção dos dois grupos. Aí a gente montou e formou um grupo de oito pessoas. Era um Dj, e tinha outro cara que trabalhava na época que também era Dj, mas acabou virando técnico de som pra gente na época, e aí ficou seis Mc (cinco homens e uma mulher). E aí virou o Clã Nordestino, que foi trabalhando em 1999, 2000, 2001, e em 2002 saiu dois integrantes, e ficou quatro Mc's (três homens e uma mulher) e um Dj, e no caso o grupo ficou resumido a cinco né. Por que o nosso técnico que estava com a gente no início saiu também e foi fazer seu vestibular, cursou na época e passou, então aderiu mais aos estudos, e aí ficou só entre cinco pessoas. E o Clã ficou aí até por volta de 2004, que foi quando o Ghoéz faleceu né, o Preto Ghoéz teve o acidente fatal com ele né, em 2004, na data do dia 10 de setembro de 2004. E aí a gente continuou: eu como Mc, Lamartini (vulgo Negro Lamar), Dj Juarez e Lilian. A gente seguiu aí junto até por volta de 2005-2006, depois o Lamartini foi morar fora, em Teresina ou Belém se eu não me engano, e aí a Lilian também teve que trabalhar muito né, passou em concursos públicos aqui e tal, e sendo que fiquei só eu e Juarez né. O Clã Nordestino se resumiu somente a Preto Nando e Juarez. E aí em seguida nos chamamos mais um Mc para integrar o grupo né, que foi o "John Ni São", grande parceiro, produtor até hoje aqui em São Luís do Maranhão, mora num município aqui ao lado de São Luís né, que é o município da Raposa. Ele é produtor musical, Mc, Rapper também e na época a gente chamou ele pra integrar o grupo. Ele se juntou a nós e aí ficamos juntos até 2009-2010 rimando e fazendo shows juntos. E aí em 2010 o Clã acabou definitivamente mesmo. Resolvi acabar com a ideia porque ficou somente eu e Juarez e a gente preferiu dar fim ao grupo. E aí de 2010 pra cá eu fiz meu trabalho solo né, eletro acústico Preto Nando com banda. Então a história do Clã Nordestino foi mais ou menos essa. (...) (NANDO, Preto. Entrevista concedida a Paulo Henrique Pinto Oliveira. Via *Whatasapp*. 26 set. 2018.)

Percebemos na fala de Preto Nando que a primeira formação do *Clã Nordestino* tinha a estrutura tradicional de rap, com MC, DJ e técnico de som. O grupo foi trabalhando de 1998 até 2002, momento em que saíram dois integrantes, restando quatro pessoas, sendo Lamartini (Preto Lamar), Preto Nando, Juarez e Lilian. Foi com essa formação que, em 2003, lançaram o seu álbum independente *A Peste Negra*. O grupo em sua trajetória fizeram dois álbuns, porém com duas gravações diferentes. O primeiro, já mencionado, de 2003 *A Peste Negra*, e o segundo com o mesmo nome de 2004, este com participação e produção de artistas já consolidados no meio musical, como, por exemplo, Zeca Baleiro, KL Jay (grupo Racionais Mc's), Mv Bill e Rappin Hood, entre outros (ver nota de rodapé 2). A diferença entre os dois álbuns, especificamente, é a produção. O título continuou o mesmo, o que representa a identidade do grupo baseada na negritude. O que realmente diferencia o segundo álbum do primeiro, é a capa, como podemos ver na imagem abaixo. Nela, está representado um escudo, com um brasão, em que está desenhada uma mão negra fechada. A mão fechada simboliza a luta e resistência

do povo negro. Ao fundo da imagem, também percebemos um muro de pedras. A imagem, ainda ganha mais peso pelo nome do álbum, gravado em baixo do escudo. O significado da “peste negra” fica explícito ao observar a mão negra fechada dentro do escudo, essa, que indica a luta, e contraria diretamente os significados negativos à palavra “negra”.

Figura 5 - Foto da capa do álbum A Peste Negra (2004)



Fonte: YOUTUBE (2016).

Os dois álbuns têm características semelhantes, contendo em sua maioria as mesmas músicas, sendo todas elas carregadas de críticas direcionadas a condição social do povo das periferias, com ataques ao governo e ao Estado num cunho de militância política e social, e críticas fortes aos preconceitos raciais. O povo negro é retratado enquanto símbolo de luta e resistência. Nos dois álbuns há também o forte resgate de personagens históricos, como Zumbi dos Palmares, Rosa Luxemburgo, Malcon X e Emiliano Zapata<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Preto Nando, em entrevista feita por mim, conta que a principal influência que fundamenta seu posicionamento foi Malcon X. O artista conta que “A gente veio principalmente do que foi uma das maiores referências, além de Zumbi, além de Negro Cosmo que foi um dos grandes revolucionários maranhenses, a gente também se inspirou, todos nós aqui do movimento hip-hop do Maranhão, a velha escola e a galera do *old school* mesmo, não foi se quer um que não foi discípulo de Malcon X, que foi um dos maiores líderes afro americanos, até mais mesmo do que Martin Luter King. Eu particularmente li o livro do Malcon X e assisti o filme umas seis vezes, e as seis vezes eu me emocionei e chorei horrores, então essa consciência e essa militância social sempre existiu entendeu.” Preto Ghóez também foi fortemente influenciado por Malcon X. Percebe-se que os artistas frisam em uma influência norte americana, porém, a luta do negro, para os artistas, não se difere.

O *Clã Nordestino*, desde 1998, já fazia shows e se apresentava em alguns Estados do Nordeste. O primeiro grande show do grupo aconteceu em Fortaleza, capital do Ceará, no teatro Boca Rica, que segundo Preto Nando, “estava lotado”. Preto Nando conta que, na época, fizeram um CD demo e enviaram para Preto Zezé, então presidente da CUFA (Central Única das Favelas)<sup>52</sup>. Após enviarem o CD foram chamados para se apresentarem na capital cearense, como conta Preto Nando

Aí a gente lançou um CD demo com sete músicas e a gente mandou esse CD. A cultura hip-hop do Nordeste sempre teve coligada lado a lado, São Luís com Teresina, Teresina com Fortaleza, Fortaleza com Salvador, Salvador com Paraíba, Paraíba com Recife, depois veio o Norte né, Rondônia, o Acre, por isso que o movimento hip-hop do Norte Nordeste sempre foi os mais politizados nesse aspecto. Então o primeiro grande show nosso foi nesse teatro Boca Rica lá em Fortaleza, somente com esse CD demo, que o Preto Zezé divulgou em Fortaleza, lá dentro das quebradas, nas ruas, nas periferias, nas rádios comunitárias, e o teatro lotou na época pra ver o Clã. Então ali foi o primeiro grande show que a gente fez cara, onde a gente começou a escrever história. (...) (NANDO, Preto. Entrevista concedida a Paulo Henrique Pinto Oliveira. Via *Whatsapp*. 26 set. 2018.)

Pela fala de Preto Nando, percebemos que, em 1998, existiam grupos de rap em grande parte do Norte e Nordeste, e a ligação entre eles proporcionava a politização dos grupos dessas regiões através dos contatos e das “trocas de ideia”. Apesar de existirem tais grupos, como cita Preto Nando, a busca realizada on-line não revelou indícios ou registros que apontem esse intercâmbio cultural do rap no Norte e Nordeste, nem nomes de grupos de rap no final da década de 1990. Isso deve, provavelmente, ao fato de que os grupos da época não deixaram rastros nas mídias digitais. Porém, podemos perceber que as redes de comunicação entre os movimentos hip-hop do Norte e Nordeste aconteciam, por meio da comunicação face-a-face de modo independente das redes midiáticas. A internet parece ter sido um veículo crucial para que os grupos de rap nordestino tenha ganho visibilidade fora de seu contexto de relações face-a-face, principalmente com artistas de outros Estados brasileiros, mesmo sem o apoio financeiro ou de produtoras.

Na entrevista feita com Preto Nando, o rapper nos conta que, diferente dos anos de 2010, no final dos anos 1990, o hip-hop “era muito forte, e o bom de tudo é

<sup>52</sup> CUFA (Central Única das Favelas), como está descrita em seu site oficial “É uma organização que existe há 20 anos, fundada a partir da união de jovens de várias favelas, em sua maioria negros, que buscavam espaço para expressar suas atitudes, questionamentos, ou simplesmente sua vontade de viver. A CUFA promove atividades nas áreas de educação, lazer, esportes, cultura e cidadania, como grafite, DJ, break, rap, audiovisual, basquete de rua, literatura, além outros projetos sociais.” (Disponível em: <<https://www.cufa.org.br/sobre.php>>. Acesso em: 08/10/2018)

que era forte com os quatro elementos, né meu, o rap, o grafite, o break dance, B-boys e B-girls e todo mundo junto”. Segundo Preto Nando, a cena atual está com outros contrastes

Hoje a cena está sempre produzida por essa nova escola, e aí tem um equilíbrio e ao mesmo tempo um desequilíbrio, porque tem uma grande parte dessa nova escola que não aderiu, que não querem, que não preferem ser militantes políticos e culturais da cultura hip-hop. Preferem cantar ostentação, preferem falar de mulher, de álcool, de sexo, em fim, tem muitos que estão nessa pegada. Mas também tem muita gente boa que está aí fazendo o movimento, está praticando o movimento e colocando o movimento para acontecer, e que respeita a velha escola, que segue a velha escola, que tem uma certa ideologia política, que usa a cultura hip-hop como ferramenta de transformação social. (NANDO, Preto. Entrevista concedida a Paulo Henrique Pinto Oliveira. Via *Whatsapp*. 26 set. 2018.)

A partir da fala de Preto Nando podemos perceber as transformações que o artista vê no hip-hop de sua época para a atualidade, e que atualmente a cena apresenta outros contextos. Podemos notar que as representações do movimento hip-hop em 2018 e seus significados realmente fogem do contexto vivenciado pelo artista, do rap enquanto uma prática culturalmente política, e como um instrumento de transformação social. A fala do artista se refere a sua construção identitária no hip-hop, o que, para ele, difere muito do que o movimento é em 2018. Na segunda década do século XXI, vemos alguns artistas que condizem com o que Preto Nando expõe, por exemplo, o grupo 1Kilo do Rio de Janeiro, o rapper Hungria Hip-Hop do Distrito Federal, e já citado anteriormente neste trabalho o rapper Baco Exu do Blues, da Bahia. Porém, a colocação de Preto Nando, se atenta a um movimento localizado. Percebemos que muitos grupos em 2018 seguem os conceitos iniciais do hip-hop, enquanto um movimento de transformação social e de militância política<sup>53</sup>. Preto Nando expõe também, o que foi e é o hip-hop para ele, dizendo que

A história da cultura hip-hop do Norte e Nordeste, especificamente aqui em São Luís do Maranhão por si só, ela já é uma escola de militância política muito forte cara, porque por aqui a gente nunca desassociou e nunca desmembrou a cultura como diversão, como escola da política. Não é a política partidária, mas a política do dia a dia, a política cultural, a política das palavras, a política da transformação, a política da leitura, a política da consciência crítica e a política das soluções né. Ou seja, de você acolher tudo isso, aprender tudo isso e plantar tudo isso para poder depois repassar

<sup>53</sup> Como exemplo, podemos citar Drik Barbosa, rapper paulistana, que em 2018 lançou o EP Espelho, e fez maior sucesso com a música “Camélia”. A rapper é conhecida pelo seu forte discurso de militância política e social, e empoderamento feminino. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fcHyX1JYvIA>> Acesso em: 06/11/2018)

né, então é a política da transformação. Então tem todos esses detalhes. Então a militância social ela sempre teve dentro da militância cultural, da militância do lazer, da alegria, da diversão, então a gente nunca conseguiu desmembrar uma coisa da outra. (NANDO, Preto. Entrevista concedida a Paulo Henrique Pinto Oliveira. Via *Whatsapp*. 26 set. 2018.)

Pelas falas de Preto Nando pudemos notar o quão o artista se identifica com um estilo de rap que pertence a um movimento que não distingue cultura e política. Percebemos que o artista fala de sua própria percepção do movimento hip-hop, destacando, o que para ele, o movimento representou na construção de sua identidade no rap. A crítica social e a militância política, com o objetivo de atingir uma transformação social, são os principais elementos que compõe sua identidade.

#### 4.2 POLÍTICA E MILITÂNCIA: DA CRÍTICA A TRANSFORMAÇÃO.

Notamos que, na primeira parte do capítulo, Preto Nando demonstra suas identificações com o hip-hop enquanto um movimento de militância, que não distingue política e cultura. Nesse sentido, pretendemos analisar as expressões identitárias do artista e do grupo, no que tange suas atuações no rap, e suas construções a partir do movimento hip-hop.

Como ponto de partida para pensarmos sobre a identidade do artista frente a suas posições, tomemos a fala de Preto Nando em entrevista. Nesta, o artista maranhense expõe uma fala sobre suas considerações acerca da política:

Em 1991-1992, quando a gente fundou o Quilombo Urbano, que é uma das entidades mais antigas que tem aqui no Estado do Maranhão, não é somente em São Luís, é no Estado inteiro, que a gente fundou em 1992. Que hoje infelizmente o Quilombo Urbano é todo PSTU, todo partido político aí né vei. Uma das coisas que eu sempre fui contra na minha vida, a vida inteira. Até antes mesmo de eu ter certa consciência política é de que eu sou contra aparelhar qualquer movimento de rua, qualquer movimento cultural que vem de rua a partir do político saca. Não impede de você dialogar com os partidos, não impede de você exigir dos partidos o que você pensa, de debater com os partidos ou de somar com os partidos que você simpatiza, ou até mesmo se você se afiliar em algum partido, mas uma instituição como um todo, que é o caso do Quilombo Urbano, quando você associa, literalmente você integra todos os integrantes do Quilombo Urbano ou de qualquer instituição social a um partido político, você vai acabar tendo que ler na cartilha do partido, acatar decisões do partido, ter que seguir o rumo do partido, e tudo isso não é bom cara. O que nós fazemos já é política por si só, tá ligado. A política cultural que nós fazemos já é política por si só. Mas pra dizer que a gente tem que estar dentro do partido, respirando e lendo na cartilha do partido, isso aí eu sempre fui contra.

(NANDO, Preto. Entrevista concedida a Paulo Henrique Pinto Oliveira. Via *Whatsapp*. 26 set. 2018.).

O Quilombo Urbano<sup>54</sup>, inicialmente, não tinha vínculos com partidos políticos, e, em seu estatuto inicial “posicionam-se em relação aos partidos políticos assumindo uma atitude que atrai o apartidarismo” (SANTOS, 2007 p. 81). A fala de Preto Nando expressa as mudanças ocorridas ao longo do tempo com a organização Quilombo Urbano, sua identificação com o movimento, sendo ele um dos fundadores, e o distanciamento do que, para ele, a prática política representa dentro de movimentos culturais de rua. O artista considera que os movimentos promovidos por ele e pelo grupo já é política por si só. Essa política necessariamente não necessita estar coligada à política partidária, uma vez que, para o artista, quando se integra a partidos políticos, perde-se autonomia, tendo os integrantes que seguir as demandas impostas pelos partidos.

Por outro lado, percebe-se, ao escutar o álbum *A Peste Negra* (2004), o forte cunho discursivo político associado à identificação com o comunismo. A partir disso, percebemos uma contradição na fala de Preto Nando. O artista afirma ser contra o aparelhamento do movimento cultural hip-hop pelos partidos políticos. Porém, ao escutar o álbum, vemos que a colocação do grupo é idealizada por conceitos que se vinculam ao comunismo, tais como “mais valia” e “burguesia”, sendo estes associados aos princípios ideológicos seguidos pelo grupo. Exemplo disto é a faixa *Locomotiva da Vida* (Faixa 12), em que os artistas atestam sua identificação política ao comunismo.

A peste negra do Nordeste continua sua marcha/ Os inimigos que morreram são mais que nossas baixas/ Você que é portador desse vírus libertário/ Pode rimar agora, se prepare para o embate/ Só os loucos comunistas na locomotiva da figa aê / Clã Nordestino!/ Só os loucos comunistas na locomotiva da figa aê/ Clã Nordestino! (Clã Nordestino. *Lokomotiva da Vida*. São Luís: Independente, 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JDJw7VWbY1w&t=1s>>. Acesso em 11 de set. 2018).

<sup>54</sup> Como está descrito no Blog do Movimento Organizado Hip-Hop Quilombo Urbano, publicada em 26 de junho de 2018, “o Quilombo Urbano é o movimento maranhense de principal referência para o hip-hop (break, rap, grafite). O Quilombo Urbano se define como uma organização NEGRA, SOCIALISTA e REVOIUCIONÁRIA! O Quilombo Urbano resgata referências do passado de resistência da população negra como os quilombos e rearticula com as demandas do presente, propondo mudanças e novas estruturas societárias.” (Disponível em: <http://quilombourbano.blogspot.com/>)

Nesse sentido, percebemos o distanciamento da identidade de Preto Nando enquanto indivíduo e da identidade do Preto Nando no grupo. Apesar de no álbum não aparecer explicitamente a vinculação partidária política do grupo, percebemos que existe a identificação com esses princípios ideológicos. Estes valores estão ligados às expressões que fazem críticas severas à burguesia, ao sistema capitalista, e exaltando o socialismo. A luta do grupo é claramente a luta de classes, e segue os conceitos da teoria política marxista<sup>55</sup>. Como podemos observar na música *Todo ódio a Burguesia* (faixa 5) em que os artistas rimam

Vai, chama o padre pra me exorcizar/ Faz uma demanda, manda o tambor rufar/ Chama os crentes, faz uma corrente/ Fecha o condomínio, esconde os filhos e parentes/ Guarda os carros, esconde as jóias/ Toca o alarme das mansões luxuosas/ Gasta grana, reforça a segurança/ Blinda o teu carro, refugia as crianças/ Esconde o Roléx, cancela o caviar/ Tem medo de morrer? Parou de ostentar/ Mais-valia: a palavra mágica pra uma noite trágica/ É terror, é terror, na casa da madame/ Cena sádica, vamos comemorar/ No braço, no saque, na quadrada automática/ Na greve, no piquete, na porta de uma fábrica/ Um drink do inferno aos canalhas da capa/ No gatilho do meu ferro o flash na revista Caras/ Cê vai ter que engolir minha carteira de trabalho/ Cê vai lembrar de mim na redução de quadro/ Logo eu que não fazia, partido, sindicato/ Sempre obedeci, sempre cheguei no horário/ Agora eu sou o terror de canhão politizado/ Então segura a fuga, armadilha de desempregado/ Desemprego, desespero, filhos com medo, não é segredo não!(Refrão) Dos pretos, pelos pretos, para os pretos, com os pretos/ Todo ódio à burguesia!/ Orgulho de ser da periferia! (Clã Nordeste. *Todo ódio a burguesia*. São Luís: Independente, 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JDJw7VWbY1w&t=1s>>. Acesso em 11 de set. 2018).

O álbum do grupo, de modo geral, exerce em suas mensagens o direcionamento da luta da periferia contra a burguesia e o capitalismo, ao passo que é feita a denuncia da condição de vida da população da periferia e dos problemas

---

<sup>55</sup> Há uma aproximação feita nas letras da teoria política marxista com o mundo cotidiano contemporâneo. Por outro lado, há também uma aproximação desta perspectiva de sociedade à luta antirracista. A identidade do grupo segue uma fragmentação, em que, ao mesmo tempo, se identificam com os princípios ideológicos do comunismo marxista, e, por outro lado, com a luta racial. Esses dois posicionamentos aparecem com frequência em todo o álbum do grupo, sendo que, a luta dos “pretos” é contra a burguesia de “brancos”. Ao analisar a música, percebe-se que o grupo assimila os negros, os trabalhadores urbanos, e a periferia, enquanto uma classe unida. A burguesia, de modo geral, parece que concentra todo o capital. A burguesia é representada a partir dos bens materiais que possuem. Nesse sentido, a luta se revela entre os muitos inferiorizados, contra os poucos que detêm o poder.

sociais presentes nestes espaços<sup>56</sup>. A identidade do grupo se mostra por um fazer político, não necessariamente associado à política partidária, ao passo que também expressam a identificação com os princípios ideológicos e políticos da teoria marxista.

A prática política do *Clã Nordestino* está estritamente relacionada com o contexto de organização do movimento hip-hop no Brasil, e a formação das “posses”, fundadas na década de 1990<sup>57</sup>. As “posses” tinham como objetivo promover a divulgação dos elementos do hip-hop (grafite, break e rap), como, também, “desenvolver trabalhos sociais e políticos junto às comunidades onde estão inseridas” (SANTOS, 2007, p. 59). As primeiras “posses” surgiram na cidade de São Paulo, e influenciaram em grande escala outros Estados do Brasil. Nesse sentido, as “posses” realizavam trabalhos político-sociais e educativos em bairros periféricos em todo o país. Além das “posses”, ainda no final da década de 1990, outro meio de organização do hip-hop foi o “Movimento Hip-Hop Organizado de São Paulo – MH<sup>2</sup>O”, criado pelo produtor Milton Sales. Este movimento foi crucial para a formação política do movimento hip-hop do Nordeste brasileiro. Segundo Rosenverck Estrela Santos

O MH<sup>2</sup>O – SP não conseguiu tomar corpo e se sustentar, acabando por existir mais no plano burocrático do que com atividades concretas. No entanto, exerceu forte influência sobre os outros Estados do Brasil, principalmente no Norte – Nordeste, onde os movimentos organizados vão assumir fundamental importância na maneira como essa região observa o Hip-Hop. Com estatutos, programas políticos, reuniões ordinárias, estrutura dirigente, etc., esses movimentos assumirão o controle quase que completo do Hip-Hop em seus Estados, se tornando na década de 1990 os expoentes dessa região. Podemos citar o NRP (Nação Revolucionária Periférica) de Belém do Pará, QI (Questão Ideológica) do Piauí, MH<sup>2</sup>O-Ceará e Quilombo Urbano do Maranhão. (...) A proposta do Maranhão e do Ceará era de transformar essa federação numa organização revolucionária de cunho marxista. (SANTOS, 2007, p. 62).

Para Preto Nando, o fazer político está relacionado com as práticas cotidianas desempenhadas pelos membros do movimento hip-hop do Nordeste. Nesse sentido,

<sup>56</sup> No álbum *A Peste Negra*, que é composto por 15 músicas, percebe-se tal ação discursiva sobre críticas ao capitalismo e afirmação política principalmente nas faixas *Leva* (3), *Ases da Periferia* (4), *Toada do Clã* (8), *Eu sou mais eu sistema* (9), *Ocupar, Resistir, Produzir* (10), *Manifesto* (11). O restante das músicas também apresenta o mesmo direcionamento, mas com menos acentuação a questão de militância política.

<sup>57</sup> Anteriormente à formação das “posses”, o hip-hop no Brasil era encarado como uma diversão, não estando ligado diretamente ao cunho de militância política e transformação social.

Preto Nando se afasta da prática política institucional, uma vez que suas ações estão estritamente vinculadas a promover o hip-hop, e, a partir dele, fomentar uma consciência política, com capacidades de transformação social. Por outro lado, como pudemos observar na citação acima, a primeira proposta do Quilombo Urbano, continha uma organização de cunho marxista, com estrutura formalizada, e uma atuação política institucional. Percebe-se, na fala a seguir, o posicionamento de Preto Nando e sua leitura sobre o que foi a cultura hip-hop no Norte e Nordeste:

A história da cultura hip-hop do Norte e Nordeste, especificamente aqui em São Luís do Maranhão por si só, ela já é uma escola de militância política muito forte cara, porque por aqui a gente nunca desassociou e nunca desmembrou a cultura como diversão, como escola da política. Não é a política partidária, mas a política do dia a dia, a política cultural, a política das palavras, a política da transformação, a política da leitura, a política da consciência crítica e a política das soluções né. Ou seja, de você acolher tudo isso, aprender tudo isso e plantar tudo isso para poder depois repassar né, então é a política da transformação. Então tem todos esses detalhes. Então a militância social ela sempre teve dentro da militância cultural, da militância do lazer, da alegria, da diversão, então a gente nunca conseguiu desmembrar uma coisa da outra. Até hoje os grandes festivais que a gente faz aqui tem oficinas, tem rodas de conversa, tem workshop, tudo de graça para a comunidade e então não tem como a gente desmembrar, e a gente cresceu com essa prática né, a gente começou com essa prática, com esse costume, com esse habito de ser músico, de fazer música e de viver com a música. Mas também de pregar o social, de proporcionar e deixar um legado social para essa juventude. Então essa militância social é isso. A gente veio dos livros, a gente veio das ruas e dos livros. (NANDO, Preto. Entrevista concedida a Paulo Henrique Pinto Oliveira. Via *Whatsapp*. 26 set. 2018.).

A política, para o artista, é uma prática cotidiana, que não necessita estar ligada a organizações partidárias. Para tanto, as letras das músicas do grupo também expressam uma percepção política influenciada por movimentos partidários, como observado nas letras logo acima. Percebemos que a identidade do grupo segue um modelo híbrido, pelos posicionamentos atuais de Preto Nando, em comparação aos posicionamentos percebidos nas expressões identitárias do álbum do *Clã Nordestino* de 2004. Este modelo está presente na vivência individual de cada membro do grupo, bem como na mensagem que pretendem passar aos ouvintes a partir dos princípios por eles compartilhados.

As falas de Preto Nando, demonstram que sua prática política, é feita através das relações interpessoais que promove, como as oficinas e as rodas de conversa. Porém também percebemos a ligação do grupo com os movimentos políticos modernos, os quais detêm uma visão ideológica que é transmitida pelo grupo com

afinidade e como um símbolo capaz de atingir uma transformação social. A dicotomia entre o individual e o coletivo expressa as percepções políticas que permeiam suas manifestações, demonstrando que a prática política frente às construções identitárias está cercada por uma rede de relações de “diferença” que projetam as vivências dos artistas no cenário do hip-hop maranhense, enquanto atuantes da política. Ainda hoje, em 2018, Preto Nando segue promovendo projetos sociais através do hip-hop, por uma prática política independente, utilizando a rima como ferramenta para atingir, como Preto Nando diz: a transformação social.

#### 4.3 A PESTE NEGRA: RESGATE HISTÓRICO E NEGRITUDE NO ÁLBUM DO CLÃ NORDESTINO

O álbum do grupo *Clã Nordestino, A Peste Negra (2004)*, composto por quinze músicas, possui em seu conteúdo críticas centradas em questões raciais, nas condições de vida na periferia e a função das políticas públicas em relação à atuação do Estado para a resolução dos problemas vinculados à periferia, tais como violência policial, preconceito racial e desigualdade social e econômica. Para tanto, o álbum enfatiza o negro como um símbolo de luta e resistência na sociedade.

A crítica voltada à questão racial aparece com mais força nas composições do grupo, e é feita a partir do resgate de personagens que representam o contexto histórico de conflitos étnicos e raciais, como Zumbi dos Palmares e Malcon X<sup>58</sup>. O direcionamento das mensagens transmitidas pelo grupo se faz pela fundamentação em tais personagens, estes como influenciadores da identidade dos integrantes. Nesse sentido, “a afirmação política das identidades exige alguma forma de autenticação. Muito frequentemente, essa autenticação é feita por meio da reivindicação da história do grupo cultural em questão.” (WOODWARD, 2011, p. 26). Para o grupo *Clã Nordestino*, o resgate da memória e dos personagens históricos propõe não só a construção identitária do grupo, mas também a legitimação de suas lutas.

---

<sup>58</sup> Zumbi dos Palmares foi uma importante figura no século XVII, símbolo de resistência da luta negra contra a escravidão. Apesar de se ter poucos relatos sobre a vida de Zumbi, ele é considerado um guerreiro e um dos personagens mais importantes da luta negra na História. (GOMES, 2016) Malcon X (1925-1965) foi um dos defensores do Nacionalismo Negro nos Estados Unidos, e um ativista e defensor dos direitos afro-americanos. É considerado uma das figuras mais importantes da luta negra.

Nesse sentido, percebe-se na música *Lokomotiva da vida* (Faixa 12) a evocação de nomes de personagens com atuação social e política cuja memória tem sido atualizada pelas gerações mais novas de militantes:

Che Guevara!  
 - Presente!  
 Emiliano Zapata!  
 - Presente!  
 Rosa Luxemburgo!  
 - Presente!  
 Rei Zumbi de Palmares!  
 - Presente!  
 Malcon X!  
 - Presente!  
 Rosa Luiz Sundermann!  
 - Presente!

Façamos a chamada dos guerreiros camaradas  
 Dos que sobreviveram ou tomaram na jornada  
 De todos aqueles que se ergueram em armas  
 De todos aqueles que mantiveram a calma  
 De todos aqueles que foram torturados/  
 A todos o respeito, de todas as quebradas/  
 A peste negra se alimenta das mentes revolucionárias (...) (Clã Nordeste.  
*Lokomotiva da Vida*. São Luís: Independente, 2004. Disponível em:  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=JDJw7VWbY1w&t=1s>>. Acesso em 11  
 de set. 2018).

Vemos, porém, que, aprecem apenas duas figuras históricas que representam a luta do negro: “Rei Zumbi dos Palmares” e Malcon X. Apesar de aparecerem na evocação apenas estes dois nomes, a colocação posterior em que dizem “A peste negra se alimenta de mentes revolucionárias”, demonstra uma identidade fragmentada, que compartilha de valores não exclusivamente ligados ao “negro”. O povo “negro” parece ser um grupo distinto, que se identifica com as ações de outros atores históricos, e que fizeram revoluções impactando a estrutura social de seu tempo, por exemplo, Emiliano Zapata e Che Guevara.

A dualidade entre a identidade política do grupo e a negritude, demonstra como colocado por Stuart Hall, uma crise de identidade (HALL, 2006). Para tanto, lateja a expressão, num segundo momento, estes nomes revolucionários, que servem de alimento e que fomentam a identidade do grupo de forma localizada pela luta do negro, e, por outro lado, de forma geral, no diálogo com as lutas de outros movimentos militantes. Primeiramente, tais atores servem como símbolos e

referências de luta para o grupo, e o que impera sobre tudo é a identidade formulada pela luta do grupo enquanto parte do povo negro.

Na música “Coração feito de África” (Faixa 6), o grupo propõe em sua composição um argumento que coloca em xeque a veracidade ou a aceitação comum da história e sua legitimação:

Zumbi Rei! Zumbi Rei! Zumbi! Vixi! Zumbi dos Palmares, Quilombo dos Palmares!/ Quebrem as algemas! Queime os emblemas, avante! Revolução, um guerreiro de antes!/ Salve, salve guerreiros, África periferia/ Clã Nordestino, a peste negra anuncia./ Referencia a rebeldia contra a burguesia, que te aprisiona/ Te deixa em coma, refém da covardia./ Lembranças causam dor, sei quem colonizou, sei quem também matou/ Quem é guerreiro é, jamais se entregou./ Aqui ficou o sofrimento em cada rosto preto/ O invasor português o burguês brasileiro/ Nos roubaram trabalho, nos roubaram a glória./ Quando vencermos a guerra resgataremos a história. A lágrima materna não cairá mais em vão./ O preto aqui que dá tiro não vai ser preciso mais matar um irmão/ Só vamos poder ser donos de nós e ter nas mãos nosso destino./ Quando a favela daqui ou de lá se rebelar/ E cantarem os célebres dos hinos (...) (Clã Nordestino. Coração feito de África. São Luís: Independente, 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JDJw7VWbY1w&t=1s>>. Acesso em 11 de set. 2018).

Na letra, há o intuito de reescrever a história do povo negro, que por muito tempo foi escrita, segundo o grupo, de forma incorreta. Percebe-se que a todo o momento as expressões do grupo se direcionam a um conflito dual, entre o sujeito negro e afrodescendente que sofre no cotidiano e que têm sua história manipulada, contra aquilo que o grupo considera como o “burguês”. Antes da denuncia feita na música, vemos Zumbi dos Palmares aparecer como um símbolo de luta e resistência, este como o “guerreiro de antes”. A história é resgatada como forma de legitimação da luta do grupo, a mesma luta que é travada há séculos pelo mesmo povo, ou seja, os negros. Zumbi dos Palmares é tanto um símbolo que impõe e legitima o conflito travado entre o branco que oprime e os negros que lutam, como também é exaltado pelo contexto histórico em que o personagem está inserido e é representado.

A identidade do grupo é constituída a partir da representação da luta do negro na história, essa que remonta os conflitos raciais e étnicos da escravidão. Os significados de suas expressões partem da representação de tais personagens, sendo o que possibilita atestar os conflitos fomentados pelo grupo na atualidade, estes em relação às vivências cotidianas na periferia. Nesse sentido, Francismar

Alex Lopes de Carvalho, analisa o conceito de representação, formulado por Robert Chartier, e aponta que:

As representações são entendidas como classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real. As representações são variáveis segundo as disposições dos grupos ou classes sociais; aspiram a universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. O poder e a dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas. (...) nas lutas de representações tenta-se impor a outro ou ao mesmo grupo sua concepção de mundo social: conflitos que são tão importantes quanto as lutas econômicas; são tão decisivos quanto menos imediatamente materiais. (CARVALHO, 2005, p. 149)

Assim, como exposto no conceito de representação citado acima, o grupo *Clã Nordestino* detêm uma crítica que se refere à percepção de sua realidade, impondo sua visão de mundo social juntamente com seus princípios ideológicos. Desta maneira, através da apropriação de figuras históricas, associam sua luta a um passado histórico, envolvendo não só seu grupo, como também outros que participam de conflitos distintos.

O grupo, em seu álbum procura reescrever a história. As representações que fazem se referem tanto à identidade de ser negro na periferia quanto à afirmação de uma classe social inferiorizada pelo sistema baseado na dominação da burguesia. É explícita a luta de classes exaltada pelo grupo, entre o negro da periferia e os burgueses, um confronto que está no cotidiano dos integrantes e também cravado na história. Podemos perceber esse conflito na música *Clã Nordestino Afro* (Faixa 2), em que os artistas rimam:

A justiça só entende a linguagem da violência/ Em pedrinhas infinitas sentenças./ Preto pobre aliado é competência/ O bate papo com os malucos, o choro eu escuto./ A lágrima que desce de quem quer mudar/ No peito a saudade de quem quer retornar./ Tomar a benção aqui fora, aos orixás/ Voltar a ser um membro ativo da maior periferia do Brasil/ Nordeste, pode crê moleque/ Vê se não concede não, abre mão de nenhuma vírgula/ Um povo de atitude pro sistema é problema/ Clã Nordestino em cena/ Pode crê, o pesadelo é real/ Longe da tela da TV Preto Nando na moral/ Poeta negro periférico, bélico/ Na recruta de soldados pro exército/ Sou desentende de um pai analfabeto/ Hoje ao inverso eu escrevo a história de um jeito mais correto/ Confronto aberto, sempre existiu/ Periferia versus burguesia no Brasil (...) (Clã Nordestino. *Clã Nordestino Afro*. São Luís: Independente, 2004. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=JDJw7VWbY1w&t=1s>>. Acesso em 11 de set. 2018).

A letra do grupo é direcionada ao que eles consideram como burguesia. Esta classe é representada de modo negativo e como sendo causadoras da miséria da população das periferias, essas que são historicamente subjugadas por esse sistema de poder. Busca-se na reescrita da história a inversão de valores impostos na sociedade. Percebe-se na letra que os artistas vão ao encontro de suas origens, propondo a organização dos “pretos” para a atuação na “maior periferia do Brasil”, o Nordeste.

Se, por um lado, a expressão identitária do grupo apresenta agressividade frente ao sistema de dominação e na luta pela reescrita da história, por outro, os artistas propõem uma mudança imediata para o presente. O grupo busca a união entre os povos para a resolução dos problemas sociais por eles denunciados. Isso sem abandonar os valores ideológicos e políticos que se identificam. Na última música do álbum, “Regando as flores” (Faixa 15), os artistas cantam

Hasta la victoria, siempre, siempre!/ Se a revolução fosse um jardim/ Clã Nordestino é uma flor/ Se a revolução fosse um jardim/ Clã Nordestino é uma flor/ Vamos todos cantar esse linda canção/ Regar a vida e entender porque somos todos irmãos/ Um só planeta, uma só família/ Amizade, poesia, resistência nossa trilha/ Sonhar o sonho dos loucomunistas/ E embarcar na locomotiva da figa/ Temos um sol, somos um só/ A soma do que somos há de transformar tudo num mundo melhor/ Desde as planícies do Serengeti na Tanzânia/ Aos pequenos rios da floresta amazônica/ Dos casebres que escrevem a saga nordestina/ Aos prantos das mães palestinas/ O inimigo é o mesmo/ Então não atire a esmo/ O bem contra o mal, o riso contra a mais-valia/ Uma sociedade livre contra o modo de produção capitalista/ Se a revolução fosse um jardim/ Clã Nordestino é uma flor/ Aê, de pé raça poderosa/ Que permeia todo esse planeta/ De pé todos juntos, mais uma vez/ Uma vez mais/ Dizem que somos poucos/ Mas somos poucos em muitos lugares. (Clã Nordestino. Regando Flores. São Luís: Independente, 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JDJw7VWbY1w&t=1s>>. Acesso em 11 de set. 2018).

A partir das análises das músicas do Clã Nordestino, podemos concluir que as expressões de identidade do grupo propõem a reconstrução da história. Essa é feita através do resgate de contextos historiográficos e personagens que fundamentam a luta que travam em seu cotidiano. Em primeiro lugar, o grupo se identifica com profundidade do ser “negro” enquanto um grupo distinto, que luta

contra a burguesia e o sistema capitalista (apresenta a dualidade do “outro”). Outro ponto é a identidade política do grupo, essa que aparece sob forma geral, na pregação de princípios ideológicos marxistas. Para tanto, a agressividade das mensagens supõe uma luta contra o sistema de poder que provoca a miséria das periferias. Essa luta é travada a qualquer custo, e as representações dos personagens históricos incitam tanto a transformação quanto a guerra. O objetivo central do grupo ao resgatar a história é primordialmente a inversão dos valores sociais visíveis ainda hoje (2018) em nossa sociedade.

Deixaremos aqui uma questão em aberto, que se refere aos modos de influência da história na constituição das identidades. Por outro lado, essa questão se liga aos modos de apropriação da história pelos indivíduos, esses que podem gerar inúmeros significados, para podermos pensar um pouco na complexidade tanto da construção das identidades, quanto das expressões identitárias. A partir da fala de Preto Nando podemos perceber como as influências históricas são sensíveis para essas construções, e o quanto a história pode transformar as vidas, perdurar no tempo e construir identidades.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O rap é uma manifestação artística e musical, que faz parte do movimento hip-hop, tendo como características centrais, e, constantemente estereotipadas, a crítica e a denúncia social. Nesta pesquisa, buscamos analisar as expressões identitárias dentro do rap produzido no Nordeste do Brasil, especificamente a partir da análise de três grupos de rap distintos, assim como foi observado nos capítulos anteriores.

Ao longo do trabalho, foi considerado como expressão identitária as manifestações discursivas (música, entrevistas, letras) e interações que os indivíduos têm com o movimento hip-hop, particularmente com rap, e, com outros seguimentos musicais. Estes aspectos se apresentam tanto nas produções dos artistas nordestinos, por exemplo, as tradições populares e as referências da música norte-americana, como também em suas falas, em que o posicionamento frente ao cenário do rap nacional emerge em alguns conflitos.

A interação dos artistas com o rap reflete múltiplos significados. As expressões dos artistas e dos grupos fundamentam uma luta pelo reconhecimento de suas produções musicais e artísticas na cena do rap nacional, assim como a identificação com os contextos históricos do negro no Brasil e as referências acerca das tradições populares nordestinas. Sendo assim, o interesse desta pesquisa, foi tentar entender os conflitos que rodeiam os sujeitos que produzem um tipo de rap que foge aos padrões das produções no país, assim como a formação de identidades específicas e múltiplas no rap nordestino.

As fontes para essa pesquisa foram extraídas principalmente da internet, uma vez que, como visto nas análises dos grupos, suas produções musicais iniciaram de forma independente e tinham a internet como principal ferramenta de divulgação de seus trabalhos. Porém, isso após os anos 2000, pois, no início de suas carreiras na música, a internet ainda era uma ferramenta pouco acessível no Brasil, e tinham como principal meio de divulgação de seus trabalhos o face-a-face. Já no início do século XXI, a internet se tornou, porém ainda com muitas limitações para esses artistas, a principal ferramenta capaz de expandir a sua arte por todo país.

Nesse sentido, a produção independente dos artistas do rap nordestino aponta para os conflitos por legitimação e reconhecimento de suas produções. Os

três grupos analisados expressam a dificuldade de sua ascensão na cena do rap nacional, uma vez que, segundo eles, existe um oligopólio da produção musical no Brasil, controlado pelas produtoras e a indústria fonográfica, as quais dão suporte para a visualização de alguns grupos de acordo com seus interesses de venda, enquanto outros ficam apagados e sem possibilidades de ascensão.

O ponto que se liga a não aceitação, ou estranhamento das produções do rap nordestino, é provocada pelos modos de produção híbridos desses sujeitos. As identidades dos grupos de rap nordestino analisados neste trabalho demonstram a diversidade de referências em suas produções, que, conseqüentemente, fogem de um tipo de rap estereotipado, este, marcado sempre pela crítica e a denúncia social, se direcionando na maioria das vezes a questões raciais, sobre a base de *beats*, e no formato de DJ e MC. Diferentemente, notou-se que o grupo *Faces do Subúrbio* e o artista *Rapadura Xique-Chico* se referenciam principalmente nas tradições populares nordestinas, assim como, utilizam também instrumentos comuns em gêneros musicais do exterior. Apesar de que o grupo *Clã Nordestino* expressar um discurso que se vincula a questões raciais, o cunho de crítica política do grupo toma destaque, assim como, a fundamentação em personagens históricos tanto brasileiros como internacionais. Assim como o artista Preto Nando, que conta em entrevista que sua maior referência para a construção de sua identidade foi o militante negro Malcon X.

Nesse sentido, os fatores primordiais das identidades dos artistas do rap nordestino se voltam para as tradições regionais e as influências norte-americanas, sejam elas musicais ou marcadas por personagens que são símbolos da luta negra. Também pudemos ver que ocorre a identificação dos grupos acerca de uma produção sonora diversificada, em que utilizam, frequentemente, instrumentos das tradições populares nordestinas, assim como, instrumentos de banda, por exemplo, guitarra elétrica e bateria, e momentos em que mesclam ambos os instrumentos e criam uma sonoridade autêntica.

O regionalismo presente nas construções musicais dos grupos, também demonstra uma dualidade. Se por um lado, os conflitos fomentados pelos grupos acerca de seus modos de produção e as referências que fundamentam suas identidades os proporcionam visibilidade, por exemplo, as tradições populares, como o repente e a embolada, por outro, os artistas fazem uma representação que leva ao

estereótipo dessas tradições. Por exemplo, o artista *Rapadura Xique-Chico*, que remonta em suas músicas um Nordeste rural, distante da realidade do Nordeste urbanizado. Já o grupo *Faces do Subúrbio*, demonstra um conflito pela autenticidade de sua produção, se apropriando das tradições nordestinas, para demonstrar sua originalidade, e, seu valor dentro da cena musical rap. Nesse sentido, o artista repentista e o embolador, se tornam um símbolo que dá peso à rixa entre os grupos de rap do sudeste do Brasil (especificamente de São Paulo e Rio de Janeiro) e do Nordeste. A autenticidade musical através da tradição, ao tempo que cria espaço para o sucesso do *Faces do Subúrbio* na cena do rap nacional, também é utilizado pelos artistas para fomentar um conflito entre grupos de rap de outras regiões do país. Por último, o grupo *Clã Nordestino*, e mais pontualmente o artista Preto Nando, expressam identidades marcadas na luta pela transformação social. Porém, nas músicas de 2003, o grupo expressa um discurso politizado, pela identificação com os princípios marxista, e posteriormente, em 2018, o artista Preto Nando apresenta a contradição, ou uma mudança de posição, por expressar o apartidarismo. Apesar de que o artista, em entrevista, também nos conta que sempre foi contra em “aparelhar qualquer movimento de rua com partidos políticos”.

No entanto, pudemos ver que, ao longo das produções musicais de cada grupo, e do artista *Rapadura Xique-Chico*, suas posições foram se transformando, assim como os aspectos que constitui suas identidades. Se, num primeiro momento o grupo *Faces do Subúrbio* era centrado na produção do rap com banda, ao longo de sua carreira, expressou em sua produção a exaltação das tradições populares do Nordeste. O rapper *Rapadura Xique-Chico* também demonstra as transformações no que tange ao seu processo de construção identitária. Em seu primeiro e único álbum, o contexto de disputa na cena do rap nacional e a crítica a grupos da região sudeste do Brasil, assim como o apego as tradições populares nordestinas acontece frequentemente. Posteriormente, como observamos nas entrevistas de 2015 a 2018, assim como em suas músicas mais recentes, por exemplo, “Quimera”, o artista se posiciona de uma maneira diferente, em que busca a conciliação entre os grupos de rap em cada região do Brasil, assim como os elementos regionais aparece com menos frequência em suas produções<sup>59</sup>. E também o grupo *Clã Nordestino*, em seu

---

<sup>59</sup> Por exemplo, na música “Quimera”, lançada por Rapadura Xique-Chico em dezembro de 2017. Nessa produção o artista não utiliza nenhum elemento regional, tanto sonoro quanto discursivo, e as

álbum *A Peste Negra*, apesar das críticas severas à burguesia e ao sistema capitalista, na última música do álbum, expõe outro posicionamento, em que faz o chamado a todos os “outros” a se unirem e lutarem juntos. Já o artista Preto Nando, expôs em entrevista um posicionamento em relação a suas considerações sobre o rap, praticamente igual ao que tinha no final da década de 1990 e início dos anos 2000.

Nesse sentido, a partir dos resultados obtidos nas análises, percebe-se que as identidades dos sujeitos do rap nordestino acompanham um quadro de transformações, que ora apresenta os contrastes das tradições populares, ora, das influências internacionais, e momentos em que a expressão identitária dos artistas revela a apropriação de ambos os elementos. O elemento comum entre esses artistas é a prática por escolhas de referências para a produção de suas músicas. Porém, os elementos que constituem as identidades do rap nordestino, não se limitam apenas aos aspectos analisados neste trabalho, apesar de que eles latejam com mais força em suas expressões. Portanto, a “prática” por escolhas de referências, está intimamente ligada às realidades socioculturais dos artistas e ao espaço em que estão inseridos, porém, elas vão além desse espaço e de suas realidades de vida.

As análises feitas neste trabalho giraram em torno de aspectos presentes nas expressões identitárias expostas pelos artistas. Nesse sentido, optamos por analisar os aspectos que apareceram com mais frequência em suas produções e falas. Para tanto, este trabalho possibilita aprofundar, futuramente, os olhares acerca das identidades do rap nordestino. Atualmente, em 2018, com a ascensão da internet e sua acessibilidade, outros grupos e artistas estão ativos divulgando seus trabalhos de forma independente, e com maior alcance de público e visualização. Também, é necessário analisar outros aspectos das identidades dos artistas e dos grupos com mais profundidade, como, por exemplo, a relação entre a indústria fonográfica e os conflitos entre os grupos das variadas regiões do Brasil. Para, além disso, ao fazer este trabalho pudemos perceber o quão a música se desloca, sendo ela híbrida, e aponta para a contestação acerca da generalização das práticas de fazer rap, o qual, por muito tempo e ainda hoje, em 2018, é frequentemente enquadrado em uma estrutura fechada, vinculados sempre ao negro marginalizado e empobrecido.

---

críticas apresentam outro direcionamento, não apontando para aspectos regionalistas. (Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=gJa\\_D\\_keN-k](https://www.youtube.com/watch?v=gJa_D_keN-k)> )

Essa perspectiva não percebe os modos criativos de construção, identificação e expressão, e acaba por estigmatizar tanto o seguimento musical rap quanto os sujeitos que fazem desta arte o veículo para a transformação de suas vidas.

Por outro lado, ao fazer esse estudo sobre as expressões identitárias do rap nordestino, podemos expandir o campo de abordagens na história do rap, uma vez que os estudos sobre essa arte, em grande maioria, segue a perspectiva que aponta para questões raciais e da construção discursiva, num sentido que generaliza as expressões dos sujeitos que inventam e reinventam este estilo musical. Estudos como o de Ricardo Teperman (2015), apesar de fazerem críticas ao sentido de “origem” do movimento hip-hop, comungam da ideia que aponta um local determinado de seu surgimento, e contraria os estudos que demonstram a dinamicidade híbrida musical feita por cada sujeito que dela se apropria.

Assim como se determina que o hip-hop e o rap nascessem no bairro do Bronx (EUA), o mesmo acontece com os discursos que apontam a cidade de São Paulo como o berço do movimento no Brasil. Porém, alguns dados revelam que os indivíduos que começaram a fazer rap em São Paulo eram, em sua grande maioria, oriundos da região Nordeste do país, e migraram para São Paulo nas décadas de 1980 e 1990<sup>60</sup>. Esses dados são importantes para não inferiorizar a atuação dos sujeitos no rap, que, apesar de o movimento ter se constituído com mais solidez na capital paulista, os indivíduos que se envolveram com essa arte vieram de diversas regiões do Brasil. Também, não podemos deixar despercebidas as falas dos artistas que afirmam que o rap, antes de surgir em São Paulo, já era praticado no Nordeste pelas tradições populares, como, por exemplo, o *repente*, este que segue uma estrutura parecida com a do rap, baseada na construção de versos rimados e improvisados.

Este trabalho também se torna relevante para a História de Santa Catarina, e, especificamente, para a história regional, uma vez que se possibilita um olhar para as expressões de sujeitos num contexto local. Nos últimos cinco anos, se vê o desenvolvimento do rap na região oeste do estado de Santa Catarina, mais precisamente na cidade de Chapecó. Jovens, em sua maioria, oriundos de bairros pobres do município passaram a ocupar os espaços públicos da cidade para promover eventos de rap, e, eventualmente, estão transformando os contrastes da

---

<sup>60</sup> Ver: YOSHINAGA, Gilberto. **Nelson Triunfo: Do Sertão ao Hip-Hop**. São Paulo: Literarua, 2014. 368 p.

cidade. A região, que é marcada por uma cultura dominante, baseada no coronelismo e no tradicionalismo gaúcho<sup>61</sup>, apresenta na atualidade, outros contextos. Os jovens de bairros marginalizados, os quais eram vítimas de preconceito e tinham pouco acesso aos bens artísticos e culturais na cidade, a partir do movimento hip-hop e do rap estão transformando suas vidas e a cidade através dessa manifestação cultural, fazendo da rua um espaço para rimar suas vivências e achar saída para seus problemas cotidianos.

Nesse sentido, o estudo sobre as identidades no rap nordestino, possibilita para os artistas de Chapecó um reflexo, referente ao contexto de desenvolvimento dessa arte no oeste catarinense. A maioria dos grupos de Chapecó, por exemplo, o “FORJA”<sup>62</sup>, atuam de maneira independente, com poucos recursos financeiros, e utilizam a internet como a principal ferramenta para divulgação de seus trabalhos. Assim como percebemos alguns tipos de preconceito no rap nordestino, por exemplo, com o sotaque, as gírias, e a produção do rap através das tradições populares, o mesmo acontece com os artistas chapecoenses. A construção discursiva dos rappers da cidade carregam características semelhantes, e o direcionamento das críticas se baseiam nos contextos sociais e culturais em que esses indivíduos estão inseridos. Atualmente, em 2018, o rap em Chapecó, se expressa, fundamentalmente, através das batalhas de rima, denominadas como *Freestyle*, batalha de sangue ou batalhas de conhecimento.

No que se refere ao curso de História da Universidade Federal da Fronteira Sul, esse trabalho possibilita pensarmos, assim como, fazer uma crítica, ao direcionamento dos estudos do curso. Não temos no curso de História nenhuma disciplina que aponte para o estudo da música num sentido cultural, social e político que inclua a atuação, por exemplo, dos jovens da cidade e dos contextos de desenvolvimento de suas artes e expressões. Das vezes que aprecem a música como tema de estudo na universidade, ela está sempre relacionada a contextos

---

<sup>61</sup> O oeste de Santa Catarina foi colonizado no início do século XX, majoritariamente por famílias descendentes de alemães, italianos e poloneses, em sua maioria vindas do Rio Grande do Sul. Percebe-se que o povoamento da região foi acompanhado pelas práticas culturais desses povos, como, por exemplo, a música gaúcha, as comidas típicas, o chimarrão e as festas tradicionalistas.

<sup>62</sup> O “FORJA” é um grupo desenvolvido pelos artistas de rap Gustavo Gripp e Lucas Lottin. Atuam na cena do rap catarinense de forma independente, promovendo trabalhos de cunho social e educativo. Em 2017 lançaram a música “CAIS”, e, em 2018, a música “CAOS”, ambas disponíveis para acesso no [Youtube](https://www.youtube.com/watch?v=CS2UZCFvA2k). (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CS2UZCFvA2k>><<https://www.youtube.com/watch?v=ntlgCT0tW>  
Kk>).

históricos direcionados a Ditadura Militar, ou à música de protesto. Nesse ponto, este trabalho possibilita-se ter outros olhares acerca das perspectivas sobre a História da Música, e nos proporciona, a partir dessa abordagem, perceber contextos históricos que remetem a construção identitária de sujeitos, em grande parte vítimas da marginalização social, mas que são atuantes na sociedade, porém, muitas vezes se encontram tapados na História regional. Nesse sentido, este trabalho também abre as portas para analisar os processos de construção das identidades do rap no oeste catarinense, assim como, dar atenção a outros pontos relevantes, como dar voz aos jovens rappers de Chapecó, dentro e fora da universidade.

O rap, para além de uma expressão artística e cultural, também é uma ferramenta de transformação social. A música enquanto meio de comunicação, também é uma forma de educar e aprender. Ao longo dos anos que estive como discente na universidade, e com o envolvimento no projeto PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência), tivemos a possibilidade de trabalhar com a música rap nas salas de aula de algumas escolas de Chapecó<sup>63</sup>. Geralmente, as escolas que atuei, eram de bairros pobres, recebendo alunos das periferias, e que, apresentavam contextos sociais marcados pela marginalização e a criminalidade. Ao trabalhar com rap, desenvolvemos um olhar crítico nos alunos, tanto da sociedade em que estamos inseridos como de suas próprias vidas. Os resultados foram positivos, e a partir da música, foi possível transformar, mesmo que em uma pequena parcela, as realidades destes alunos, e o olhar sobre si mesmos, assim como demonstrar as possibilidades de ascensão através da arte, que podemos ocupar e, para, além disso, temos direito ao acesso aos espaços públicos e aos bens culturais.

Nesse sentido, o rap enquanto uma manifestação artística e cultural proporciona aos sujeitos um meio de transformação de suas vidas. Percebemos que algumas dinâmicas presentes no rap nordestino dialogam com as lógicas presentes na manifestação do rap em Chapecó. Tanto os preconceitos relacionados a essa expressão, por exemplo, a atuação da polícia sobre esses indivíduos, que os enxergam como um incômodo ao “bem estar público e social”, e por vezes, são vítimas de violência policial. E, pelo o contrário, os pontos positivos possibilitados

---

<sup>63</sup> Especificamente nas escolas E. E. B. Lurdes Lago, E. E. B. São Francisco e a E. E. B. Irene Stonoga, no período de fevereiro de 2015 a fevereiro de 2018.

pelo rap e o movimento hip-hop, como, por exemplo, a ocupação dos espaços públicos, e a presença desses sujeitos em tais lugares. Acredito que dessa maneira possamos realmente incluir, e não mais trabalhar a partir de sistemas de exclusão. Enquanto professor, podemos pensar que a música é uma ferramenta capaz de nos fazer enxergar os processos de construção das identidades na História, e a partir disso transformar as realidades que vivenciamos. Através da música e, principalmente do rap, temos possibilidades de aplicar metodologias com mais dinamicidade, assim como, fomentar um interesse maior nos alunos, para que realmente possamos aprender.

Este trabalho propõe a abertura para visualização dos sujeitos no rap, que tanto no Nordeste, como em outras regiões do Brasil, ainda são vistos com preconceito, e, na maioria das vezes, se tornam vítimas da marginalização social e cultural. Sendo assim, esta pesquisa teve o intuito de dar visibilidade e atenção para as formas de manifestação artística, e de expressão das identidades a partir do rap, assim como, possibilitar pensarmos a música de uma maneira multicultural, pluralizada. Espero que, a partir dessa escrita, possamos enquanto sujeitos históricos, dar atenção a diversidades sociais sobre a ótica das expressões identitárias.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fábio Chang de. O historiador e as fontes digitais: Uma visão aceca da internet como fonte primária para pesquisas históricas. **Revista do Corpo Discente do Ppghistória da Ufrgs**, Santa Maria, v. 3, n. 22, p.1-22, jun. 2011.

ALVES, Valmir Alcântara. **De Repente o Rap na Educação do Negro: O Rap do Movimento Hip-Hop Nordestino como prática educativa da juventude negra**. 2008. 134 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

ASSEN, Wagner Pavarine; GOMES, Natanael dos Santos. Arriégua! ... O Oxente invadiu o Rap: A nordestinidade configurando o Rap. In: XVIII CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA E GEOGRAFIA LINGÜÍSTICA, 18., 2014, Rio de Janeiro. **Anais...** . Rio de Janeiro: [s.i], 2014. v. 12, p. 166 - 175.

BARROS, Lydia Gomes. **O Alto do José do Pinho por trás do punk rock**. 2005. 177 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

BLOGDOCENTRAL. **Clipe da música o nordeste me veste**. Disponível em: <[http://acervobf.bocadaforte.com.br/acervo/site/?url=noticias\\_detalhes.php&id=2825](http://acervobf.bocadaforte.com.br/acervo/site/?url=noticias_detalhes.php&id=2825)> Acesso em: 12 de setembro de 2018.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo/RS: Editora Unisinos. 2003.

CARVALHO, Francismar Alex Lopes de. O Conceito de Representações Coletivas Segundo Roger Chartier. **Diálogos**, Maringá, v. 9, n. 1, p.143-165, 2005. Mensal.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**. 14. ed. Petrópolis: Todas As Vozes, 2008. 351 p

DOSSE, François. HISTORIA DO TEMPO PRESENTE E HISTORIOGRAFIA. **Revista Tempo e Argumento**, [s.l.], v. 04, n. 01, p.05-22, 1 jun. 2012. Universidade do Estado de Santa Catarina. <http://dx.doi.org/10.5965/2175180304012012005>.

GAMA, Felipe Brito. A música no documentário O Rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas. In: III CONGRESSO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL, 3., 2012, Córdoba. **Anais...** . São Carlos: [s.i], 2012. p. 1 - 16.

GENIUS. **Fita embolada do engenho**. Disponível em: <<https://genius.com/Rapadura-fita-embolada-do-engenho-lyrics>> Acesso em: 08 de setembro de 2018.

GOMES, Flávio dos Santos. **De olho em Zumbi dos Palmares**. São Paulo: Claroenigma, 2016. 119 p.

GRECCO, Anderson da Costa Silva. **Racionais Mc's: música, mídia e crítica social em São Paulo**. 2017. 229 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Puc, São Paulo, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Dp&a, 2006. 102 p.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. 1. ed. atual. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2011. 410 p.

HIPHOPCOZINHA. **Entrevista Rapadura Xique-Chico**. Disponível em: <<http://hiphopcozinha.blogspot.com/2015/04/entrevista-rapadura-xique-chico-baiao.html>> Acesso em: 10 de setembro de 2018.

MARQUES, Camila da Silva; ROSA, Rosane. Mídia e Movimento Hip-Hop: uma relação pautada por tensões e conflitos. **Interiun**, Curitiba, v. 16, n. 2, p.56-69, jul. 2013. Mensal.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 117 p.

(ORG.), Tomaz Tadeu da Silva; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. 133 p.

TÁVORA, Adérito Schneider Alencar e. O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS: AS PERSONAGENS NO CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO. **Revista Outras Fronteiras**, Cuiabá, v. 2, n. 1, p.100-116, Não é um mês valido! 2015. Mensal.

TEPERMAN, Ricardo. **Se Liga no Som: As transformações do rap no Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2015. 177 p.

VANESSASERRA. **Preto Nando**. Disponível em: <<http://vanessaserra.blogspot.com/2017/01/preto-nando-comemora-25-anos-de.html>> Acesso em: 09 de setembro de 2018.

YOSHINAGA, Gilberto. **Nelson Triunfo: Do Sertão ao Hip-Hop**. São Paulo: Literarua, 2014. 368 p.

YOUTUBE. **Capa do álbum A Peste Negra**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JDJw7VWbY1w>> Acesso em: 14 de setembro de 2018.