



A ASCENSÃO CONTEMPORÂNEA DA MÚSICA URBANA: entrechoques e confluências culturais no rap e no funk*



Gabriel Gutierrez*

Recibido: 2024-04-16 • Enviado a pares: 2024-04-19
Aprobado por pares: 2024-05-31 • Aceptado: 2024-07-09
<https://doi.org/10.22395/angr.v23n46a13>

Resumo

O objetivo do artigo é mapear as influências culturais que, ao longo da história, foram hibridizadas na música urbana brasileira contemporânea. Para, assim, compreender as lógicas de negociação e deslocamento que forjaram sua complexidade e heterogeneidade, especialmente ligadas ao rap e ao funk. O referencial teórico mobilizado é o dos estudos culturais latino-americanos, das pesquisas de comunicação e música no Brasil, dos African studies e das pesquisas sobre o hip hop brasileiro. Metodologicamente, nossa análise se apoia nesse levantamento bibliográfico e em pesquisa documental sobre todo tipo de prática comunicacional ligada ao rap e ao funk no Rio de Janeiro (RJ) desde o início dos anos 1990. Utilizamos também entrevistas semiestruturadas com atores da cena contemporânea de rap do RJ. Nossos achados sugerem que, de fato, a música urbana brasileira é um fenômeno intercultural que nasce do intercâmbio entre o midiático industrial e as criatividades individual e coletiva de grupos que produzem arte no cotidiano. Por isso, ela contém elementos musicais do funk carioca (do miami bass, do volt mix e do tamborzão), do eletrofunk, das cantigas de roda, do axé music, do pagode, da chamada música brega, da estética vocal das escolas de samba, do rap de mensagem afrocêntrico, do gangsta rap, do trap, do R&B e do reggae. Além de traços da oralidade afro-islâmica, da cultura dos bailes de comunidade no Rio de Janeiro, da cultura do skate, do futebol e do basquete, da pichação, do movimento hip hop (break e grafite), do cinema norte-americano de Hollywood, da estética audiovisual da MTV e das redes sociais.

Palavras-chaves: comunicação em massa; cultura latino-americana; música pop; mudança cultural; inovação cultural; estudos culturais; estilo de vida.

* Esta pesquisa foi realizada com o financiamento da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) para pós-doutorado com o projeto "Potencialidades econômicas da música jovem no Rio de Janeiro: entre a música ao vivo e a plataforma nas redes digitais", no âmbito do grupo de pesquisa NEPCOM/UFRJ, dentro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ECO/UFRJ.

** Pesquisador de pós-doutorado em Comunicação Social (PPGCOM ECO/UFRJ) pela FAPERJ (Rio de Janeiro, Brasil). Brasileiro, é doutor em Comunicação pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisador associado do NEPCOM-ECO/UFRJ e do CAC/UERJ. E-mail: gabriel.mendes34@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3575-9634>

THE CONTEMPORARY RISE OF URBAN MUSIC: clashes and cultural confluences in rap and funk

Abstract

The objective of the article is to map the cultural influences that, throughout history, have been hybridized in contemporary Brazilian urban music. In order to understand the logics of negotiation and displacement that forged its complexity and heterogeneity, especially linked to rap and funk. The theoretical framework mobilized is that of Latin American cultural studies, communication and music research in Brazil, African studies and research on Brazilian hip hop. Methodologically, our analysis is based on this bibliographical survey and documentary research on all types of communication practices linked to rap and funk in Rio de Janeiro since the beginning of the 1990s. We also used semi-structured interviews with actors from the contemporary rap scene in Rio de Janeiro. Our findings suggest that, in fact, Brazilian urban music is an intercultural phenomenon that arises from the exchange between industrial media and the individual and collective creativity of groups that produce art in everyday life. Therefore, it contains musical elements of carioca funk (from miami bass, volt mix and tamborzão), electro-funk, *cantigas de roda*, axé music, pagode, so-called brega music, the vocal aesthetics of *samba* schools, afrocenic message rap, gangsta rap, trap, R&B and reggae. In addition to traces of Afro-Islamic orality, the culture of community dances in Rio de Janeiro, the culture of skateboarding, football and basketball, graffiti, the hip hop movement (break and graffiti), North American Hollywood cinema, the audiovisual aesthetics of MTV and social networks.

Key-words: mass communication; Latin American culture; pop music; cultural change; cultural innovation; cultural studies; lifestyle.

EL ASCENSO CONTEMPORÁNEO DE LA MÚSICA URBANA: choques y confluencias culturales en el rap y el funk

Resumen

El objetivo del artículo es mapear las influencias culturales que, a lo largo de la historia, se han hibridado en la música urbana brasileña contemporánea. Para comprender las lógicas de negociación y desplazamiento que forjaron su complejidad y heterogeneidad, especialmente ligadas al rap y al funk. El marco teórico movilizado es el de los estudios culturales latinoamericanos, las investigaciones sobre comunicación y música en Brasil, los estudios africanos y las investigaciones sobre el hip hop brasileño. Metodológicamente, nuestro análisis se basa en este levantamiento bibliográfico e investigación documental sobre todo tipo de prácticas comunicativas vinculadas al rap y al funk en Río de Janeiro desde principios de los años 1990. También utilizamos entrevistas semiestructuradas con actores de la escena del rap contemporáneo de Río de Janeiro. Nuestros hallazgos sugieren que, de hecho, la música urbana brasileña es un fenómeno intercultural que surge del intercambio entre los medios industriales y la creatividad individual y colectiva de grupos que producen arte en la vida cotidiana. Por tanto, contiene elementos musicales del funk carioca (de miami bass, volt mix y tamborzão), electro-funk, *cantigas de roda*, música axé, pagode, la llamada música brega, la estética vocal de la samba escolar, el rap con mensajes afrocéntricos, gangsta rap, trap, R&B y reggae. Además de huellas de la oralidad afroislámica, la cultura de las danzas comunitarias de Río de Janeiro, la cultura del skate, el fútbol y el baloncesto, el graffiti, el movimiento hip hop (break y graffiti), el cine norteamericano de Hollywood, la estética audiovisual de MTV y las redes sociales.

Palabras clave: comunicación de masas; cultura latinoamericana; música pop; cambio cultural; innovación cultural; estudios culturales; estilo de vida.

Introdução

Nos últimos anos, temos assistido no Brasil ao crescimento exponencial da chamada "música urbana". Ao verificarmos as listas de fonogramas mais ouvidos do país, atestaremos que o funk¹ e o rap frequentemente conseguem atraparalhar a incontestável hegemonia de mercado do neossertanejo. Artistas como Anitta, Ludmila, Gloria Groove, Matuê, MC Ryan, Xamã, Kevin O Cris, Felipe Ret, Tasha e Tracie, Veigh, Kayblak e outros são sucesso de reproduções e visualizações, têm espaço destacado nas *playlists* editoriais mais disputadas do país e vêm conseguindo espaço relevante nos principais festivais nacionais e internacionais. Segundo um monitoramento da empresa Crowley, entre 2022 e 2023, o consumo de música urbana (muito ligada ao rap e ao funk) na plataforma teve um crescimento de 90%, chegando a um total de 2 bilhões de reproduções².

O crescente interesse na música urbana é um fenômeno brasileiro e global. Passa pela consolidação do *reggaeton*, gênero de Porto Rico, como música pop em todas as Américas (nas vozes de Bad Bunny e Maluma, por exemplo), pela predominância do rap/trap nos EUA³ e pela exportação do funk carioca. No Brasil, seu crescimento tem relação direta também com o surgimento de empresas criadas pelos próprios artistas do segmento para agenciar outros artistas. Gravadoras e produtoras como a G6, Hitzada, K2L, Medelin, Main Street e Nada Mal tornaram-se agentes econômicos decisivos para a ascensão da música urbana contemporânea.

Criada nas periferias dos grandes centros urbanos, a partir de tecnologias digitais de produção de áudio (as DAWs⁴), e com incontestável vinculação afro-diaspórica, a música urbana brasileira vem estabelecendo articulações também com diversos setores econômicos, como as maiores empresas do setor fonográfico, o segmento de vestuário e bebidas e com outras indústrias criativas, como a televisão. Basta lembrar que os paulistas MC Hariel e Livinho têm parcerias com a marca Lacoste e a cervejaria Itaipava, respectivamente, o carioca Lennon é patrocinado pela Red Bull, e MC Cabelinho e Xamã tornaram-se atores de novelas da TV Globo em horário nobre.

1 Optou-se, no presente artigo, por não destacar os nomes dos gêneros musicais de origem estrangeira em itálico com o fim de facilitar a leitura.

2 Edição 3 da revista Billboard, 2023.

3 Em 2017, a pesquisa de mercado apresentada pela Nielsen (2017) corroborava essa informação ao demonstrar que o rap se tornara o gênero musical mais consumido nos Estados Unidos em termos gerais, superando inclusive o rock (<https://www.nielsen.com/pt/insights/2018/2017-music-us-year-end-report/> acessado em 10/6/2024). Assim, como música global, o rap experimenta hoje a condição de ter importantes cenas nacionais em diversos países, em todos os continentes, reunindo grupos formados por artistas de diferentes etnias, gêneros, nacionalidades e línguas (Negus, 1999).

4 Na sigla em inglês, DAW significa *digital audio workstation*, o que pode ser traduzido livremente como "estação de trabalho de áudio digital".

O propósito deste artigo é investigar o processo de constituição da música urbana brasileira, especialmente aquela vinculada ao rap e ao funk do Rio de Janeiro, analisando suas influências culturais e seu caráter bastardo (Rincón, 2016). Nosso objetivo fundamental é mapear as influências estéticas e comportamentais que foram hibridizadas nessa musicalidade ao longo da sua história, compreendendo as lógicas de negociação e deslocamento que forjaram sua heterogeneidade. Localizando a música urbana entre a pluralidade das matrizes culturais populares, o pós-moderno global, a música afro-diaspórica e a música pop, buscaremos analisar a complexidade do seu processo de formação e de seus componentes originários.

Nossa abordagem intercultural visa colaborar com as pesquisas sobre comunicação e música no Brasil contemporâneo, num contexto de crescente interesse acadêmico e mercadológico acerca dessas sonoridades. O trabalho debruça-se sobre a música urbana valorizando sua potência comunicacional e sua força econômica, e contribui, assim, para uma maior compreensão do seu crescente impacto cultural no mercado de música das Américas.

O artigo está estruturado da seguinte maneira: depois da apresentação do instrumental teórico metodológico, começamos nossa argumentação debatendo o crescente reconhecimento oferecido às práticas populares tanto em termos estéticos quanto no que se refere aos estilos de vida que propagam. Depois disso, discutimos a gestação do popular/massivo como ambivalência e impureza cultural. A seguir, avançamos nossa análise aproximando a comunicação e a cultura por meio da noção de *mediação* para verificar como os sujeitos criam e recriam circuitos de significação a partir dos conteúdos recebidos pelo massivo. Por últimos, utilizamos o conceito de interculturalidade para inventariar as influências culturais que estão fundidas naquilo que chamamos aqui de “música urbana”.

Metodologia

Nossa abordagem teórica parte dos Estudos Culturais Latino-Americanos, das pesquisas de Comunicação e Música no Brasil, dos *Africana studies* e dos estudos sobre hip hop para refletir de maneira transdisciplinar sobre a recepção dos fluxos informacionais e sua relação com a comunicação da música em espaços urbanos. Em termos metodológicos, baseamo-nos nesse levantamento bibliográfico e numa vasta pesquisa documental acerca de práticas de gravação fonográfica, eventos públicos, encontros comunitários, festas e shows em equipamentos culturais, produtos midiáticos, modalidades performativas e ainda outras dinâmicas comunicativas ligadas ao rap e ao funk no Rio de Janeiro.

A partir da observação de documentários, entrevistas, críticas musicais, notícias, videografias de todo tipo, material fonográfico, relatos, artes gráficas, fotografias, produtos audiovisuais e até *playlists* de música, propusemos algumas hipóteses acerca da constituição daquilo que chamamos aqui de “música urbana”. Para realizar essa tarefa, estamos adotando uma postura teórico-metodológica que encara a comunicação da música como algo em relação direta com territórios, dispositivos midiáticos, performances ao vivo, ativismos culturais e institucionalidades.

Além disso, tivemos acesso na íntegra aos depoimentos em vídeo de 63 entrevistados, ligados ao rap e funk do Rio, registrados como fonte primária pelo cineasta e pesquisador Arthur Moura⁵. São relatos de artistas, produtores, DJs, *beatmakers*, promotores de eventos, organizadores de rodas culturais, cineastas, pesquisadores e outros atores da cena espalhados por todo território do Rio de Janeiro. Realizamos também entrevistas semiestruturadas com atores da cena contemporânea ligados aos dois gêneros. Nesse procedimento, trabalhamos com perguntas abertas e fechadas, deixando os entrevistados elaborarem em cima da questão que lhes foi feita sem maiores restrições⁶.

A “música urbana” como música pop periférica

A expressão “música urbana” é um conceito guarda-chuva que aprendemos com alguns de nossos entrevistados e utilizamos aqui para nos referir, em termos bem objetivos, a diversos gêneros musicais relativamente contemporâneos, nascidos nas grandes cidades globais, geralmente, em áreas economicamente periféricas e com uma forte presença afro-diaspórica. As estéticas musicais que estão dentro desse guarda-chuva são todas de base eletrônica e contemplam a variedade interna do rap (com seus subgêneros, como o trap, o grime, o drill etc.), do funk carioca (com seus subgêneros, como o miami, o tamborzão, o mandelão, o mtg etc.), do R&B, do reggaeton, do dancehall, do afrobeat etc.

Nos países americanos de língua espanhola, o termo está estabelecido e é amplamente utilizado por diversos setores. Está presente no mercado da música, como nas premiações Latin Grammy Awards e Premio Billboard de la Música Latina, e na

5 Moura é o diretor do documentário “O Som do Tempo”, uma das principais reflexões audiovisuais sobre a cena contemporânea de rap no Rio de Janeiro.

6 Segundo Cardoso Filho & De Oliveira (2013), essa metodologia que se volta para o discurso do entrevistado como história oral precisa estudar as versões fornecidas pelos atores, tendo em vista que aquele relato é a forma como o entrevistado enxerga os eventos e não a própria “realidade”. O que ele apresenta ali é uma interpretação a respeito do contexto histórico e cultural que experimentou. Em paralelo a isso, portanto, segue sendo fundamental a consulta a outras fontes primárias ou mesmo secundárias para confirmar informações ou relativizar algumas dessas narrativas. Dessa forma, torna-se viável elaborar uma reconstrução, a mais consistente possível, sobre o “entorno contextual” (p. 9) do tema em questão.

academia⁷. No Brasil, o termo é menos comum, mas começa a ser utilizado pelo mercado, principalmente para descrever gêneros como rap, trap e funk⁸. A expressão vem ganhando espaço nas discussões musicais e nas plataformas de *streaming* (o Spotify, por exemplo, reconhece o gênero "música urbana"), assim, como em festivais e na crítica musical. Na academia, o termo ainda é uma novidade, a não ser pelo uso, totalmente diferente do nosso, feito pela Musicologia⁹.

O uso que fazemos dessa nomenclatura, em termos acadêmicos, está em diálogo direto com o trabalho de Sá (2021), no qual a autora organiza um debate acerca da expressão "música pop periférica" para nomear fenômenos associados aos gêneros musicais que nos interessam. Para a autora, o termo "periférica", usado no âmbito do debate mais amplo sobre música urbana e música pop, não deve carregar nenhum sentido geográfico ou econômico para ser efetivo, sob o risco de cair na permanente armadilha do essencialismo. Num contexto global de relativo descentramento, em que se torna cada vez mais difícil definir onde está exatamente o centro dos processos contemporâneos, e por contraste, a própria periferia, a autora prefere apostar num uso estratégico do termo. Segunda ela, a noção de "música periférica", portanto, deve remeter a alianças simbólicas instáveis, repletas de ambiguidades e pluralidades no âmbito da encenação do popular.

Nosso debate com Sá (2021) estabelece-se nessa dimensão terminológica, na medida em que buscamos uma aproximação expressa com o que o mercado vem chamando de música urbana. Num momento em que as fronteiras entre rap/trap/funk estão inquestionavelmente nubladas, especialmente no que se refere ao diálogo com a música pop, a abordagem de Sá (2021) nos é útil também por conta da ênfase dada à cultura digital no agenciamento dessa "música pop periférica", cada vez mais articulada com produtos midiáticos cuja criação está orientada para o grande público, a partir da submissão à lógica de mercado que orienta o funcionamento das indústrias da cultura (Soares, 2015).

A crescente visibilidade das culturas urbanas

A ascensão da música urbana que nos propomos a estudar está relacionada a um contexto mais amplo de transformações nas possibilidades da cultura oriunda das periferias do planeta, em que "o pós-moderno global registra mudanças estilísticas na

7 Sarah Platt (2018), por exemplo, associa a música urbana aos estudos de gênero para debater como o cantor porto-riquenho Bad Bunny está redefinindo noções estabelecidas de masculinidade. Nesse trabalho, a autora usa a expressão "música urbana" praticamente como um sinônimo de trap, o subgênero no rap.

8 A produtora que trabalha hoje com Kevin O Cris, um dos maiores nomes do funk, e que já trabalhou com Anitta, tem um selo chamado "*urban pop*".

9 Nesse caso, utiliza-se a expressão para discutir sonoridades que emergem no Brasil do século XIX e XX a partir da intensificação dos processos de urbanização em oposição ao Brasil rural.

dominante cultural” (Hall, 2003b, p. 337). Essa transformação abriu espaços para a expansão da visibilidade de culturas urbanas marcadamente afro-diaspóricas, que podem ser observadas como um tipo de (pós) modernismo das ruas. Em sintonia com narrativas locais, essas formulações aproveitam-se do crescente reconhecimento oferecido às práticas populares para ganhar espaço tanto em termos estéticos quanto no que se refere aos estilos de vida que propagam.

Esse tipo de valorização está intensamente condicionado pelo descentramento de antigas hierarquias e grandes narrativas (Hall, 2003a). Nesse processo, essa musicalidade urbana emerge como uma “importante oportunidade estratégica para a intervenção no campo da cultura popular” (Hall, 2003b, p. 337). Assim, podemos dizer que gêneros como o rap, o funk, o reggae e o reggaeton são expressões daquilo que Hall (2003b) chama de uma “vida subalterna específica, que resiste permanentemente a ser reformulada como baixa e periférica” (p. 341).

Como forma híbrida, essa sensibilidade cultural vive de maneira instável, simultaneamente entrando e saindo das convenções e prerrogativas estéticas da modernidade eurocêntrica. Por isso, a crítica artística hegemônica ainda associa tais práticas culturais a algo perto do primitivo (Gilroy, 2001). Reagindo permanentemente a esse estigma, podemos dizer que o rap e o funk vivem a ambivalência de invadir espaços hegemônicos representando, de alguma maneira, os explorados de todas as periferias do capitalismo, e, ao mesmo tempo, estando disponível para expropriação por parte do circuito do poder e das forças econômicas de mercado (Hall, 2003b). Especialmente quando passa a se aproximar de formas dominantes da cultura global, nos parece que a música urbana pode tornar-se também um espaço privilegiado de mercantilização e homogeneização (Hall, 2003b), o que faz com que estereótipos e fórmulas interfiram cada vez mais em suas narrativas e representações.

O popular massivo e a música urbana

Nesse debate, a noção de uma música que é popular e massiva ao mesmo tempo é central. Como nos mostra (Hall, 2003a), as bases deste debate assentam-se sobre dois pilares. O primeiro associa o popular aos processos de mercantilização de bens simbólicos agenciados pela indústria cultural nacional e transnacional. O segundo, por sua vez, associa a cultura popular exatamente ao conjunto de práticas culturais que resistem ao assédio permanente da cultura das corporações midiáticas hegemônicas. De acordo com essa visão, o popular estaria nas práticas que se configuram como “formas de fazer” a partir das quais as classes populares supostamente conservam o que têm de mais íntegro e autêntico. Ou como experiência pré-capitalista ou como criatividade social que se protege da capacidade ímpar de sedução das estéticas do capital.

Para nós, não há como compreender o popular sem essas duas camadas, pois é do choque entre elas que nasce o popular/massivo, imprecisamente como ambivalência e impureza (Hall, 2003a). É fato que gêneros como o rap e o funk são conteúdos originários dos EUA que foram internacionalizados para a periferia do capitalismo global como mercadoria cultural. Contudo, isso não significa que a mediação local dessas músicas possa ser lida simplesmente como “manipulação” das consciências ou “aviltamento” (Hall, 2003a, p.253) da cultura popular nativa.

Antes disso, está claro que a recepção é mediada pelas constituições culturais, sociais e psicológicas dos indivíduos. O público é atravessado por suas circunstâncias e gramáticas e oferece réplica e resistência perante conteúdos disseminados pelas mídias empresariais. E, conseqüentemente, propõe-lhes intercâmbio. Portanto, estamos diante de um fenômeno comunicacional em que o popular e o massivo encontram-se, e produzem muito mais do que rebaixamento, e muito mais do que formas integralmente corrompidas ou completamente autênticas (Hall, 2003a). O que encontramos, na verdade, são ambiguidades e disputas acerca da constituição dos sentidos (Martín-Barbero, 1997).

Das práticas comunicacionais ligadas à música urbana brota permanentemente uma produção heterogênea, em que há traços da dominante cultural e, ao mesmo tempo, demandas ligadas ao imaginário dos atores em ação nas esquinas, nas praças e em outros espaços da cidade. Trata-se da construção de uma “racionalidade expressivo-simbólica e informativo-instrumental” (Martín-Barbero, 1997, p. 315) através da qual setores jovens das camadas populares instrumentalizam uma espécie de revanche contra os discursos instituídos, que serão embaralhados, e desorganizarão aquilo que o autor chama de “tecido simbólico”, desarmando, assim, o oponente.

Nessa lógica de entrelaço e confluência cultural, há também imprevisto e sentidos de prazer que se emolduram como resto e estilo (Martín-Barbero, 1997). Um resto de experiência que encontra mais expressão no relato do que no discurso, e restos de saberes marginalizados que “carregam simbolicamente a cotidianidade” (p. 115) e transmutam a dominação ideológico-midiática em território de “criação muda e coletiva” (p. 115). A música urbana — especialmente o rap e o funk — pode ser definida, portanto, precisamente nestes termos: restos de experiências da rua, saberes alternativos e estilos de fazer na cidade, sintetizados brilhantemente em forma de música. Assim, a criação artística transcende a dimensão da sobrevivência pelo trabalho e, através do corporal e do simbólico (Rincón, 2016) configura-se como campo, sujeito e agência (Canclini, 2010).

Pensando a comunicação desde a cultura

Nessa dinâmica, a cultura e a comunicação estão epistemologicamente amarradas (Bastos, 2008). Considerando-se seu caráter de processo continuado, pensamos a comunicação desde a cultura (Navarro, 1989), tanto como produção e circulação de bens simbólicos, mas também como usos e apropriações acerca dos materiais comunicados. Assim, consolidamos a comunicação como "domínio privilegiado para a produção de sentido da vida" (Lopes, 2014, p. 66). Domínio este estabelecido num cenário subcontinental em que percebemos que a cultura da música é fortemente hibridizada e propicia múltiplas mediações na recepção das mensagens (Berger, 2001).

O conceito de mediação tem aqui um papel decisivo, consolidando a comunicação como este espaço de entrecruzamento das contradições do capitalismo contemporâneo (Martín-Barbero, 1997). Como nos mostra Berger (2001), pensar as mediações entre a comunicação e a cultura significa investigar as "ambiguidades da gestação do massivo a partir do popular, os modos de presença/ausência, afirmação/negação, confisco e de-formação da memória popular" e os usos que as camadas populares fazem do massivo, tanto no sentido de sua assimilação quanto no de sua ressemantização (p. 267). Por isso, localizamos nossa pesquisa sobre a música urbana exatamente nas injunções entre as práticas de comunicação e a pluralidade das matrizes culturais (Bastos, 2008), usando a noção de *mediação* como um "conceito síntese" que nos ajuda a ver os nexos e os nós das práticas comunicacionais (Lopes, 2014, p. 68).

A mediação pressupõe a comunicação como uma dinâmica processual em que a recepção é a questão-chave (Berger, 2001). Fundamentalmente, é preciso enxergar a recepção através de uma lógica de negociação e deslocamento, em que os sujeitos criam e recriam circuitos de significação a partir dos conteúdos recebidos pelo massivo (Lopes, 2014). Ou seja, a recepção é uma dinâmica de recodificação dos sentidos sociais, dentro da qual encontramos as apropriações e ressignificações particulares operadas pelos receptores (Bastos, 2008).

Entre a lógica da criação e a lógica dos usos, a mediação nos ajuda a compreender as imbricações entre os formatos industriais e as matrizes culturais no "invisível da trama social" (Bastos, 2008, p. 87). Onde as classes populares negociam os sentidos que consomem, sem necessariamente aderir ao consenso social e à identificação direta com o que lhes é comunicado. Com esse aporte teórico-epistemológico, os estudos sobre comunicação e cultura podem desenvolver formulações sobre as mediações e as hibridizações (Berger, 2001), exatamente o que nos propomos a fazer aqui. Parece-nos próspero, portanto, analisar as movimentações em torno da música urbana a partir dessas balizas teórico-conceituais, encarando-a como uma espécie de saber estético (Navarro, 1989) forjado na cidade, e cujos sentidos são individualmente codificados, mas socialmente produzidos (Bastos, 2018).

Por uma abordagem intercultural da música

Assim, podemos dizer que o propósito de nossa pesquisa é analisar de maneira intercultural o processo de constituição histórica da música urbana brasileira. Segundo Canclini (2003), a interculturalidade pode ser vista nos processos de hibridação que embaralham os sistemas culturais estabelecidos e desterritorializam os processos simbólicos que se dão nos espaços. Desse embaralhamento e dessa desterritorialização nasce um *mescla* que abastarda as culturas e “degenera” sua natureza e origem (Rincón, 2016). Aproximando o conceito de “cultura bastarda” ao conceito de “cultura híbrida” de Canclini (1998), Rincón (2016) nos ajuda a compreender a constituição da música urbana. De acordo com esses termos, ela pode ser entendida como um “diálogo e confrontação entre os diferentes” (Rincón, 2016, p. 32), que incorpora a divergência e a transação como elementos centrais da abordagem. Assim, conseguimos ir além da ideia de multiculturalismo, abandonando sua dimensão segregadora e convertendo-a em “interculturalidade” (Canclini, 1998).

Na música, a hibridação processa-se como fusão. Segundo Canclini (2003), a hibridação pode ser definida como o encontro entre práticas que existem separadamente, mas que se combinam para gerar novas estruturas, objetos e fazeres. Nesse sentido, a hibridação, como interculturalidade, deve ser vista como uma possibilidade de leitura aberta, plural e desinteressada de purezas e unidimensionalidades, ao falarmos das misturas culturais que se processaram ao longo da história. Aqui podemos atentar para o que Canclini (2003, p. 5) chama de “alianças fecundas”, quando estéticas e práticas, associadas simultaneamente ao étnico e ao global, fornecem à mistura um especial poder de inovação (Canclini, 2003).

Nesses processos, destaca Canclini (2003), o mais importante é o próprio processo de hibridação. A mistura nasce precisamente do intercâmbio entre o midiático industrial e as criatividades individual e coletiva de grupos que produzem arte no cotidiano. Mais do que o hibridismo em si, o que interessa é a dinâmica de reconversão e o funcionamento incessante das trocas culturais que questionam as identidades fixas e unidirecionais e reduzem as possibilidades de se pensar uma cultura enclausurada em si mesma. Assim, mesmo que uma cultura queira opor-se ao nacional ou ao global, por exemplo, é improvável que ela consiga bases sólidas de diferenciação perante a instabilidade dos fluxos comunicativos da cidade e perante a dimensão policêntrica (Canevacci, 2009) que caracteriza os processos culturais de comunicação e consumo contemporâneos.

Por isso, quando falamos das linguagens musicais que estão dentro do guarda-chuva da música urbana, não podemos defini-las a partir de uma conceituação abstrata, que ignore a complexidade do seu processo de formação, a heterogeneidade de seus componentes originários (Canclini, 2003) e as incorporações e exclusões

que aconteceram durante o desenvolvimento ulterior do gênero em diferentes partes do mundo. As formas culturais estão sempre se misturando e o que nossa pesquisa nos sugere cada vez mais é que na música urbana esse é um fenômeno central.

Entretanto, é importante frisar que quando construímos uma análise intercultural da formação dessa musicalidade urbana, valorizando fusões e mesclas, não podemos ignorar as contradições e hierarquias existentes nos processos de hibridização. Tanto no que se refere àquilo que não pode ser hibridizado (Canclini, 2003) quanto a consideração das assimetrias econômicas brutais que afetam as cidades latino-americanas e que, de alguma forma, criam limites para os processos de mistura cultural. Por isso, é central, como afirma o autor, “reconhecer a natureza contraditória dos processos de mistura intercultural” (Canclini, 2003, p. 8), indo além da descrição e evitando o tom celebratório das composições e alianças. Antes, trata-se de verificar os casos em que as combinações são produtivas e incorporar à pesquisa a dimensão conflitiva que existe no hibridismo.

Pensar de maneira intercultural, portanto, é perceber onde estão as exclusões e subordinações, e como se dá o contato entre as formas que são irreconciliáveis entre si e não podem ser harmonizadas. Aqui a perspectiva intercultural deve ser vista como uma “teoria não ingênua” (Canclini, 2003, p. 9) que conhece seus limites e não ignora o exercício do poder por parte das forças hegemônicas ligadas ao grande capital, aos mecanismos de aquisição de prestígio e às consequências culturais da desigualdade econômica. E que por isso sabe que nos processos de hibridação há confronto, tensão e diferença efetiva. Dessa forma, valorizamos na nossa abordagem uma maneira de pensar não-dualista e não essencialista (Rincón, 2016).

RESULTADOS: A constituição da música urbana no Rio de Janeiro

Para entendermos a constituição da música urbana, especialmente em sua vertente carioca, precisamos nos debruçar sobre a formação do funk e do rap na cidade. Fundamentalmente, trata-se de compreender como uma comunidade de artistas, músicos, produtores, comunicadores e simpatizantes de todo tipo, reformulou gêneros musicais afro-estadunidenses a partir do consumo das mídias hegemônicas de então e das diversas referências estéticas presentes na cidade.

Esteticamente, o que chamamos de funk carioca se origina de uma apropriação do eletrofunk e do miami bass — ambos subgêneros do rap estadunidense dos anos 1970/1980 — e de sua hibridização com práticas culturais locais dos atores. O que significa dizer que aquilo que chamamos de funk carioca nasce como uma primeira mediação do rap dos EUA. Por isso, podemos afirmar que o funk é o primeiro rap carioca e talvez o primeiro rap brasileiro. Ao mesmo tempo, aquilo que chamamos

efetivamente de rap feito no Brasil nasce de uma segunda mediação de outras vertentes do rap estadunidense, que chegam no país um pouco depois do miami bass e do eletrofunk (Gutierrez, 2021). Essa origem comum do rap e do funk do Rio de Janeiro foi discutida por Herschmann (2000), que, ao estudar os dois gêneros conjuntamente nos seus primeiros anos de desenvolvimento, matizou semelhanças e diferenças entre eles¹⁰.

No que se refere ao funk, o miami bass nasce nos anos 1980 nos guetos negros de Miami, em regiões como Liberty City, Gouds e Overtown, como um tipo de rap com conteúdo lírico muito ligado à sexualidade e extremamente dançante. Criado numa cidade litorânea com intensa presença cubana, este subgênero, também conhecido como *booty music*, tem como característica marcante as batidas criadas na máquina de ritmo Roland TR-808, com seu bumbo sustentado, suas frequências graves subsônicas e uma síncope intermitente. Além disso, essa vertente do rap é conhecida pela estridência no uso do hi-hat, pela sonoridade de videogame e os riffs feitos com vozes robóticas. Todas essas camadas de som ecoam com potentes frequências graves dos alto-falantes que os habitantes de Miami interessados nesse tipo de rap costumam instalar nas carrocerias de seus automóveis (Baldwin, 2004).

As raízes do miami bass podem ser encontradas no álbum *Planet Rock*, de 1986, trabalho seminal de Afrika Bambaataa, responsável por lançar as bases daquilo que depois seria codificado na música eletrônica como um subgênero chamado de eletrofunk. Mesmo com essa filiação originária ao hip hop de Nova Iorque, o miami bass nunca encontrou muita aceitação no *mainstream* estadunidense e foi estigmatizado pelos artistas do rap nova-iorquino como cafona e menos sofisticado (Baldwin, 2004). Segundo o autor, o estigma de brega muito se deve ao fato dessa vertente musical estar mais interessada na questão rítmica do que na dimensão discursiva, tão cara ao que costumamos chamar de "rap de mensagem".

Atores ligados aos "bailes black" do Rio de Janeiro dos anos 1970, onde se tocavam os gêneros soul, disco e funk, reprocessam especialmente o *miami bass* e o batizam como nome de "funk". Essa criação está ligada a uma complexa gama de processos culturais e práticas musicais que já ocorriam no contexto desses bailes promovidos e frequentados pelas classes populares do Rio. Nessa dinâmica, nos mostra Lopes (2011), a música afirma uma identidade a partir do consumo cultural, e essas identificações, configuram políticas de estilo. Assim, forjam-se possibilidades de mobilização através de vinculações sociais que giram em torno do lazer e do entretenimento popular (Xavier, 2016).

10 Cada um desses subgêneros de rap dos EUA tem características próprias, fortemente determinadas por uma maneira local de vivenciá-lo, a partir dos padrões societários que organizam aquele determinado espaço urbano (Forman & Neal, 2004).

Esteticamente, esse funk nasce em um ambiente extremamente hibridizante, onde, o *miami bass* originário é atravessado pelas cantigas de roda, pelo que ficou conhecido nos 1990 como *axé music*, pelo pagode e pela chamada música brega (Herschmann, 2000). Com instrumentação essencialmente eletrônica, entre baterias e sintetizadores que fazem colagens de samples, o funk estabelece uma relação orgânica com o território, o que sugere também uma forte ligação com o samba, que contemporaneamente pode ser vista na poderosa síntese que Marcelo D2 produziu entre os dois gêneros.

Na época de sua pesquisa, Herschmann (2000) atesta uma origem social e geográfica comum entre sambistas e funkeiros, já que o samba e o pagode eram práticas muito presentes nas localidades de origem do funk. Esse tipo de aproximação tem consequências estéticas, como se pode ver na intensidade da fala cantada do funkeiro, que, segundo o autor, emula a energia dos puxadores de escola de samba, e no paralelo entre o ritmo extraído dos instrumentos eletrônicos e a força percussiva dos tambores. Por isso, o autor chega até a sugerir que o funk pode ser encarado como uma espécie de herdeiro do samba (Herschmann, 2000).

Como diz MV Bill, um dos maiores nomes do rap carioca e nacional, o funk encontrou uma “brasilidade musical” de maneira muito consistente, conseguindo tornar-se rapidamente algo mais do que uma simples apropriação local do miami bass. Isso pode ser visto nos seus desdobramentos, com a emergência da batida do tamborzão (oriunda diretamente do maculelê), do funk 150 BPM e do mandelão em São Paulo. Normalmente, no meio do funk, costuma-se fazer o paralelo do gênero com a música eletrônica, caracterizando-o como a “música eletrônica brasileira”.

Através dos bailes black, chegou no Brasil também o movimento hip hop. Em termos bem objetivos, podemos definir o hip hop como o movimento que engloba práticas culturais de rua, notadamente, a dança (com o break), as artes visuais (com o grafite) e música (com o rap, que, dentro de si, contém dois elementos, o DJ e MC). O hip hop nasce quando esses atores que dançavam, pintavam e rimavam nas ruas do Bronx do Sul (em Nova Iorque, EUA) começaram a fazer festas centradas nessas práticas na primeira metade dos anos 1970 num momento de profunda transformação da cidade de Nova Iorque. Chama nossa atenção o forte caráter híbrido e intercultural do hip hop no seu momento de gênese, em sintonia com a diversidade étnico-cultural encontrada na população do Bronx do Sul.

Dentro desse movimento, encontramos inúmeras referências culturais. Uma delas é o islamismo (Mohaiemen, 2008). O autor, inclusive, salienta a escassa atenção dada a essa influência pouco documentada e até mesmo ignorada. O pioneiro fundador do hip hop, o DJ Afrika Bambaataa, era atraído pela ação comunitária da Nação do Islã (NOI, na sigla em inglês), seita negra militante que prestava assistência social nas

comunidades negras. Hebdige (2004) afirma que Bambaataa começa a se interessar pela politização das questões raciais exatamente por causa dos muçulmanos negros da NOI, a qual se filiaria posteriormente.

Mohaiemen (2008) argumenta que podemos encontrar as raízes do rap também em artistas muçulmanos negros anteriores a ele, que trabalhavam com a palavra cantada/falada e a rima já nos anos 1960. Nesse sentido, o autor relembra o papel do grupo *The Last Poets*, que tinha como alguns de seus membros fundadores homens afro-islâmicos. Além do grupo, o autor menciona a influência do boxeador campeão Muhammad Ali, que, num certo momento, tornou-se o muçulmano mais famoso dos EUA e uma espécie de herói do mundo islâmico afro-asiático. Ali tinha especial habilidade para compor rimas, o que faz com que ele seja frequentemente qualificado como uma espécie de proto-rapper. Como figura de destaque ao lado de Ali, Malcolm X, o mais notório porta-voz que a Nação do Islã já teve, também se tornaria uma referência consolidada. Ali e Malcom X são duas figuras inequivocamente ligadas ao Islã que compõem o imaginário da masculinidade negra dentro do hip hop (Mohaiemen, 2008).

Mais especificamente em conexão com o que se tornaria a musicalidade do rap, Mohaiemen (2008) destaca também a influência de outra seita muçulmana, conhecida como a "Nação de Cinco por Cento" ou a "Nação de Deuses e Terras". Essa organização, fundada em 1964, nasce de uma dissidência da Nação do Islã e, segundo o autor, tem impacto relevante no aspecto musical do hip hop. Isso acontece porque as práticas da "Nação de Cinco por Cento" davam atenção especial às habilidades retóricas de seus membros, valorizando a fala eloquente vinculada às gírias afro-americanas utilizadas nas grandes cidades (Mohaiemen, 2008).

Usando a potência e a vitalidade do dialeto, diz o autor, essa Nação trabalhava com a ideia de criar outras lógicas de pensamento para perceber o mundo de forma original, valendo-se essencialmente da palavra. A própria origem da numerologia que batiza a organização remete à ideia de que "85% das massas são ignorantes, 10% são 'sugadores de sangue dos pobres' e apenas 5% sabem a verdade" (Mohaiemen, 2008, p. 16). É inevitável não ver aqui uma relação com o rap na sua formulação associada à força da palavra (religiosa) que liberta da ignorância e conduz ao conhecimento¹¹.

Entretanto, talvez a principal influência política do rap estadunidense em suas primeiras formulações seja o Nacionalismo Negro. De acordo com Bonnette (2015),

11 A presença do islamismo é muito marcante na geração do rap afrocêntrico de Nova Iorque. Como mostra Mohaiemen (2008), Professor Griff, membro original do grupo Public Enemy, era membro da NOI. Além disso, há adeptos do islamismo em grupos como A Tribe Called Quest (como os sunitas Q-Tip e Ali Shaheed Muhammad), no Digable Planets e no Wu-Tang Clan. E em outros artistas mais, como Brand Nubian, Paris (que tenta misturar a ideologia sunita com a dos Panteras Negras), Busta Rhymes, Big Daddy Kane, Nas, Gang Starr, Mobb Deep, Queen Latifah, Ladybug Mecca, Kool Moe Dee, Ice Cube, Mos Def e The Roots. Segundo Mohaiemen (2008), a capacidade do islamismo de se fazer presente no rap foi auxiliada pelo antagonismo que o cristianismo dos EUA sempre ofereceu ao hip hop ao longo de sua história.

o Nacionalismo Negro é uma ideologia que defende a independência cultural, política e econômica dos afro-americanos. Em termos de valores, a literatura revisitada pela autora aponta a autodeterminação, a autoconfiança, o orgulho negro, a unidade e a consciência como elementos centrais dessa ideologia. Há, no entanto, vertentes distintas dentro do Nacionalismo Negro. Entre elas, Bonnette (2015) destaca: (1) solidariedade racial, que se baseia em organizações fundadas apenas na raça, (2) o nacionalismo econômico, que defende a criação de um capitalismo negro e (3) o Nacionalismo Negro revolucionário, que advoga a derrubada das instituições políticas e econômicas dominantes como condição para a libertação dos afro-americanos¹².

Uma última grande influência cultural do rap que merece nota é a cultura caribenha. Segundo Hebdige (2004), grande parte dos falantes de espanhol do Bronx é original de ilhas do Caribe, como Porto Rico, Cuba e Jamaica, ou são filhos de imigrantes vindos dessa região. Ou seja, o território onde nasceu o rap é muito negro também num sentido latino. O que significa destacar a participação de gêneros como a rumba, a salsa e o reggae nas origens do hip hop.

Além disso, Hebdige (2004) enfatiza um paralelo entre o rap e o reggae, o que reafirma a influência jamaicana no hip hop, para além da atuação pessoal de Kool Herc (também um DJ pioneiro). Segundo o autor, o rap fez pelos negros pobres dos Estados Unidos nos anos 1980 exatamente o que o reggae havia feito pelos negros pobres da Jamaica uma década antes, criando neles um senso de identidade e orgulho comunitário. Se alguns anos antes, Bob Marley havia conduzido a juventude negra marginalizada a migrar das gangues para o rastafarianismo, Bambaataa criava o hip hop na tentativa de estimular os membros das gangues a terem uma visão mais social e construtiva dentro da sua realidade.

A música urbana e o rap feito no Brasil

No Brasil, o hip hop começa a despontar, no início dos anos 1980, especialmente através da dança (o *break*) nos bailes black¹³. Mas, além dos bailes, a indústria cultural brasileira (Ortiz, 1994) do início dos anos 1990 foi fundamental para trazer o rap para o país e para o Rio de Janeiro. Seja como trilha sonora de uma matéria telejornalística sobre o basquete da NBA, numa apresentação de Thaíde no programa do Faustão ou numa reportagem sobre os praticantes de rap na cidade em meio ao noticiário sobre a chacina da Candelária, os relatos dos pioneiros são unânimes quanto a isso.

12 Historicamente, as organizações nacionalistas negras mais populares em termos de oposição ao supremacismo branco dos EUA foram a Associação Universal para o Progresso Negro (UNIA, por sua sigla em inglês) de Marcus Garvey, a Nação do Islã (NOI, por sua sigla em inglês) de Elijah Muhammad, e o Partido Pantera Negra para autodefesa (BPP, por sua sigla em inglês) de Huey Newton e Bobby Seale.

13 Ao som de equipes como Cashbox, A Cova, Saturno, Furacão 2000, Scorpion e Soul Grand Prix.

Como mostra Rose (1994), no final dos anos 1990, o rap de Nova Iorque já estabeleceu relações com a publicidade e o cinema comercial nos EUA, o que o transformou em um bem cultural exportável para o mercado brasileiro. Por isso, signos do hip hop dos EUA ocupavam espaços nas TVs, revistas e jornais naquele momento. Formatando, assim, um "referencial cultural transnacional difuso" (Herschmann, 2000, p. 266), que criava as condições para colocar a cultura urbana local em diálogo franco com o que o autor chama de uma cultura urbana global.

Esses referenciais estrangeiros, no entanto, seriam ressignificados na cidade. O rap costuma ter a cara do lugar onde ele é feito, em forte sintonia com a mistura de pessoas e culturas que aquele território é capaz de lhe apresentar. No Rio de Janeiro, o rap foi mediado como espaço de entrechoque, confluência e encontro, para, enfim, ser ressignificado localmente como música urbana. Um exemplo disso é uma das principais instituições do rap carioca dos anos 2000, a festa "Zoeira". A Zoeira consolidou uma nova estética própria para o rap carioca através da ação de artistas que se aproximaram do gênero a partir das sociabilidades geradas por aquela parte específica da cena.

"Zoeira" significa algo como galhofa e brincadeira, e isso já sinaliza, em alguma medida, um contraste com a seriedade e o realismo crítico do rap nacional paulistano, também muito presentes nas primeiras gravações do rap do Rio de Janeiro, como nos álbuns coletâneas "Tiro Inicial" e do "Hip Hop pelo Rio"¹⁴. Nomes como Marcelo D2, Marechal, Black Alien, Speed e DJ Negralha podem ser, mais ou menos, associados à "Zoeira" e aos processos através dos quais um coletivo de pessoas cultiva valores comuns, num ambiente que é claramente multidimensional, e, decerto, repleto de sobreposições e contradições (Peterson, & Bennett, 2004). Além disso, na "Zoeira", o gênero se aproximou de vertentes do rock, do reggae e do dub.

O rap do Rio de Janeiro foi também influenciado por rappers da cidade de Niterói. Rio de Janeiro e Niterói são municípios vizinhos, separados por uma imensa ponte sobre a Baía de Guanabara. E foi de Niterói que vieram dois dos principais artistas da geração do final dos anos 1990: a dupla Black Alien & Speed, além do grupo Quinto Andar. Artistas únicos por sua intensa mistura entre rap, eletro-funk e dancehall, Black Alien & Speed introduziram, na estética do rap, elementos do drum & bass e do ragamuffin¹⁵.

14 Para ver essa historicização de forma mais detalhada, consulte Gutierrez (2021).

15 Com o fim desse duo, Speed construiu uma carreira solo em que lançou sete álbuns: "Expresso" (2001), "Sangue Sob o Sol" (2003), "Só o Começo" (2006), "Meu Nome é Velocidade" (2008), "De Volta No Jogo" (2009), "Remixxx-Speedfreaks Featurings Vol. 1" (2009) e "Freakland" (2010). No mesmo ano do seu último lançamento, o artista foi encontrado morto em Niterói.

Segundo Neiva (2012), Black Alien & Speed foram a “pedra de toque” do rap produzido no Rio de Janeiro na época. A produção poética dos dois está atravessada por uma incessante formulação de imagens do cotidiano, que é expressa através de um “ritmo cômico” (p. 55), como diz o autor. Valendo-se dos bpm’s acelerados do funk, o trabalho de Black Alien & Speed tem nessa dimensão cômica um de seus elementos centrais. Segundo o autor, muitas das vezes, a comédia é feita através da aceleração dos ritmos de ação e, de fato, essa é uma boa chave para pensar a música da dupla: uma forma de arte urbana talhada pela velocidade e pela irreverência. Uma música com sonoridade frenética e texto fragmentado, remetendo a um imaginário da rua videografado e ultraclipado.

Ao analisar o trabalho de Black Alien isoladamente, o rapper BNegão, costuma dizer que Gustavo é o Mc mais influente do Brasil, depois de Mano Brown, dos Racionais Mc’s. A força de sua música deve-se ao estilo lírico e vocal original que Gustavo Black Alien consegue imprimir no seu rap, extrapolando fronteiras estéticas e temáticas convencionais dentro do gênero. Em termos de hip hop, Gustavo é muito filiado à velha escola do rap de Nova Iorque, de artistas como De La Soul, Jungle Brothers, A Tribe Called Quest, Run DMC e o onipresente Public Enemy. Mas agrega a isso uma forte influência de música jamaicana, especialmente do reggae e do dance hall, de artistas como Peter Tosh e Burning Spear, retornando à Jamaica para oxigenar o rap nas suas próprias origens e, assim, fechar o círculo musical que movimenta o Atlântico Negro (Gilroy, 2001).

Dessa maneira, podemos dizer que Black Alien conduz o rap carioca para caminhos pavimentados por uma musicalidade imaginativa e repleta de cores variadas, muito distintas daquelas que foram canonizadas pelo rap paulista. O rap é dinâmico, é cultura de rua, é cotidiano. É atravessado pelo popular massivo, mas, acima de tudo, é organicamente constituído pelos agenciamentos concretos realizados pelos atores de onde ele é cantado. Assim, o que percebemos é que a cidade, com sua diversidade de práticas e signos, atuou de forma decisiva nos processos locais de absorção e reformatação do rap.

Essa reelaboração permanente do gênero é uma construção coletiva e histórica que foi, aos poucos, gestando um rap local, atravessado por estéticas e práticas ligadas aos modos de viver encontrados no cotidiano da cidade. Estejam eles ligados também ao jogo do bicho, ao futebol ou à pichação. Nesse sentido, a heterogeneidade de artistas, os usos e as camadas de sentido que desenvolvem vão se sobrepondo e criando a mediação carioca do rap. Essas tramas se dão como realidades “supra-singulares” ou “supra-individuais” (Maffesoli, 2000) resultantes da espontaneidade vital dos encontros na cidade, em conexão direta com práticas musicais minoritárias e transgressivas que podem ser ouvidas no espaço urbano (Fernandes & Herschmann, 2018).

Mais contemporaneamente, podemos encontrar no rap, e na música urbana, ideias musicais inspiradas pela estética gospel dentro da qual muitos rappers começam suas carreiras como cantores. Essa constatação serve para relativizar a propalada monotonia melódica do rap, pelo menos quando estamos falando do rap carioca. Além disso, percebemos como precisamos trazer a música evangélica para a lista das influências estéticas que formatam alguns novos artistas da música urbana, pois essa menção à formação musical religiosa é frequentemente encontrada na fala de artistas contemporâneos.

Por último, podemos citar o trap e o R&B como influências decisivas do rap que transbordam para a música urbana contemporânea. O trap é um subgênero do rap oriundo da cidade de Atlanta, no sul dos EUA, pouco interessado no "rap de mensagem". Sua estética faz um uso diferenciado do *hi hat* (instrumento percussivo conhecido no Brasil como "contratempo" ou "chimbal") e um uso exaustivo do *autotune* (efeito na voz) nas suas faixas. Além do trap, o rap vem sendo cada vez mais assediado e hibridizado também pelo rhythm & blues (R&B) (conhecido previamente no Brasil como "charme"), como podemos constatar pelo trabalho de artistas como Delacruz e Luccas Carlos.

Ambos são cantores que associam o rap a uma tradição de soul music cantada em português, herdeira de Tim Maia, Cassiano e Hyldon, e tocada com banda de forma muito melódica. Com muito sucesso de público, esse tipo de aproximação vem alargando o universo estético do rap carioca e colaborando para transformar ainda mais o perfil da audiência, especialmente em termos de conquista de um público feminino para o gênero. Segundo os atores da cena, muito desse êxito se deve à proliferação de *lovesongs* defendidas na forma *soul*, como canções de amor que começaram a se multiplicar no universo lírico do rap.

CONCLUSÕES

Nossa análise da constituição intercultural do rap e do funk buscou contribuir para a uma maior compreensão acerca da ascensão contemporânea da música urbana no mercado de música do Brasil. Como vimos, a música urbana nasceu da cultura de rua atravessada pelo popular massivo. A partir desse encontro, o midiático foi mediado pelo território e reformulado com a cara da cidade em que ele está sendo performado. Em sua gestação, os gêneros que deram origem à música urbana foram criados pelos segmentos populares racializados e empobrecidos dos guetos multiétnicos dos EUA. Ultramidiatizados, esses gêneros foram mercantilizados como oferta cultural para o consumo planetário. A partir dessa disseminação, foram ouvidos por audiências latino-americanas que o ressemantizaram tendo em vista seus contextos próprios: as grandes cidades ao sul do continente. Foram decisivamente hibridizados pelas

pulsantes culturas presentes nessas localidades e convertidos naquilo que o mercado de música chama hoje de “música urbana”.

Nossos achados sugerem que, de fato, a música urbana brasileira é um fenômeno intercultural que nasce do intercâmbio entre o midiático industrial e as criatividades individual e coletiva de grupos que produzem arte no cotidiano. Nessa musicalidade encontramos elementos do funk carioca (do miami bass, do volt mix e do tamborzão), do eletrofunk, das cantigas de roda, do axé music, do pagode, da chamada música brega, da estética vocal das escolas de samba, do rap de mensagem afrocêntrico, do gangsta rap, do trap, do R&B e do reggae. Além disso, podemos perceber também traços da oralidade afro-islâmica, da cultura dos bailes de comunidade no Rio de Janeiro, da cultura do skate, do futebol e do basquete, da pichação, do hip hop (break e grafite), do cinema norte-americano de Hollywood, da estética audiovisual da MTV e das redes sociais.

Todas essas influências se fundem nas esquinas e praças, nas batalhas de rap e nos bailes funk. Nesses espaços, trabalhadores precarizados em sua maioria performam estilos de vida ligados ao imaginário da música pop global, mas são decisivamente atravessados por modos de viver do cotidiano das periferias das grandes cidades brasileiras. Nesse contexto, produzem um tipo de música que ainda precisa ser mais analisado para que consigamos compreender efetivamente sua complexidade. Pois parece que a heterogeneidade de artistas, práticas e sentidos é exatamente uma das causas mais notáveis do seu sucesso.

Referências

- Baldwin, D. L. (2004). Black empires, white desires. *That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal, 159-176.
- Bastos, M. T. (2008). Do sentido da mediação: às margens do pensamento de Jesús Martín-Barbero. *Revista Famecos*, 15(35), 86-89.
- Berger, C. (2001). A pesquisa em comunicação na América Latina. In *Teorias da Comunicação* (pp. 241-277). Vozes.
- Bonnette, L. M. (2015). *Pulse of the people: Political rap music and black politics*. University of Pennsylvania Press.
- Canclini, N. G. (1998). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (H. P. Cintrão & A. R. Lessa, Trans., 2ª ed.). Edusp.
- Canclini, N. G. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista transcultural de música*, (7).
- Canclini, N. G. (2010). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Editora UFRJ.
- Canevacci, M. (2009). Comunicação entre corpos e metrópoles. *Signos do Consumo*, 1(1), 8-20.

- Cardoso Filho, J., & De Oliveira, L. X. (2013). Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (17), 1-21.
- Fernandes, C. S., & Herschmann, M. (2018). *Cidades musicais: comunicação, territorialidade e política*. Editora Sulina.
- Forman, M., & Neal, M. A. (Eds.). (2004). *That's The Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge.
- Gilroy, P. (2001). *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Editora 34.
- Gutierrez, G. (2021). *É o Rap RJ: A cultura da música e as práticas comunicacionais da cena de rap do Rio de Janeiro* (tese de doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Hall, S. (2003a). Que "negro" é esse na cultura negra? In L. Sovik (Org.), *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* (pp. 335-349). Editora UFMG.
- Hall, S. (2003b). Estudos Culturais: dois paradigmas. In L. Sovik (Org.), *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* (pp. 131-159). Editora UFMG.
- Hebdige, D. (2004). Rap and Hip-Hop. In M. Forman & M. A. Neal (Eds.), *That's The Joint!: The Hip-Hop Studies Reader* (pp. 223-232). Routledge.
- Herschmann, M. (2000). *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Editora UFRJ.
- Lopes, A. C. (2011). Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca. *Bom Texto/Faperj*.
- Lopes, M. I. V. (2014). Mediação e recepção. Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. *Matrizes*, 8(1), 65-80.
- Maffesoli, M. (2000). *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Forense Universitária.
- Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações*. Editora UFRJ.
- Mohaiemen, N. (2008). Fear of a Muslim planet: Hip-Hop's hidden history. In P. D. Miller (Ed.), *Sound unbound* (pp. 313-336). The MIT Press.
- Navarro, R. F. (1989). Pensar la comunicación desde la cultura. *Signo y pensamiento*, 8(14), 119-128.
- Negus, K. (1999). *Music genres and corporate cultures*. Routledge.
- Neiva, G. (2012). *Desde Niterói: Hip Hop e zuação na experiência criativa do De Leve* (dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Ortiz, R. (1994). *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. Editora Brasiliense.
- Peterson, R. A., & Bennett, A. (Eds.). (2004). Introducing music scenes. In *Music scenes: Local, translocal, and virtual* (pp. 1-15). Vanderbilt University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv17vf74v>
- Platt, S. (2018). *Nociones de género, música urbana y cultura popular: Cómo el fenómeno Bad Bunny está redefiniendo la masculinidad*. Primer Coloquio sobre hombres y masculinidades. Recinto de Río Piedras.
- Rincón, O. (2016). O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities. *Revista ECO-Pós*, 19(3), 27-49.

- Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Sá, S. P. (2021). *Música pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital*. Editora Appris.
- Soares, T. (2015). Percursos para estudos sobre música pop. In J. Janotti Jr. (Ed.), *Cultura pop* (pp. 19-33). EDUFBA.
- Xavier, L. (2016). *A cena musical da Black Rio: mediações e políticas de estilo nos bailes soul dos subúrbios cariocas dos anos 1970* (tese de doutorado). Universidade Federal Fluminense.