

O RAP NA GRÉCIA: MENSAGENS DA CANÇÃO EM TEMPOS DE CRISE

Andressa Zoi Nathanailidis
Doutoranda em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: O presente artigo tem por escopo apresentar algumas considerações acerca de audiovisuais relacionados à *performance rap*, produzida e reproduzida a partir do contexto de crise econômica na Grécia. Após a identificação e apresentação de três desses “estratos musicais”, pretende-se lançar mão de algumas linhas reflexivas acerca de “um novo fazer musical” que, em meio à realidade da nação grega, parece estabelecer uma intensa aproximação entre estética e ética, desafiando possíveis enquadramentos e conceituações artísticas historicamente consagradas por meio de disciplinas universais como História da Música e História das Artes. Com o intuito de viabilizar essa proposta, será necessário adotar referenciais bibliográficos específicos, sobretudo, aqueles relacionados à musicologia, à comunicação e aos estudos culturais. Dentre os autores utilizados estão Francisco Bosco, Richard Schustermann, Richard Rorty, Stuart Hall.

Palavras-chave: Cultura grega contemporânea. *Performance rap* grega. *Rap* grego.

Abstract: This paper scope is to present some considerations about rap audiovisual performances, which were produced and spread in the context of economic crisis in Greece. First, it identifies and describes three "musical experiments" intending to make some reflections about a new "make-music way". Among Greek's reality it seems to establish close bonds between aesthetics and ethics. This approach challenges the artistic conceptions of performances historically established by universal subjects such as History of Music and History of Arts. In order to achieve this proposal, it will be necessary to adopt specific bibliographic references, especially those related to musicology, communication and cultural studies. Among the mentioned authors can be found Francisco Bosco, Richard Schustermann, Richard Rorty, Stuart Hall.

Keywords: Contemporary Greek Culture. Greek Rap Performance. Greek Rap.

Introdução

Desde 2009, a crise na Grécia tem sido um assunto de ampla repercussão nos veículos midiáticos de todo o mundo. A realidade tornou-se pública, quando o primeiro ministro Giorgos Papandreu (Partido Socialista-Pasok) assumiu o poder, acusando o governo anterior de não atuar dentro das possibilidades do orçamento e omitir a real situação econômica do país para as demais nações integrantes da União Europeia, além do Banco Central Europeu.

Após a denúncia, tentativas de reajustes fiscais, cortes orçamentários e demissões em massa começaram a ocorrer. Paralelamente, foi possível notar também um amplo e reacionário envolvimento da população com esse contexto. Em desacordo com a austera postura governamental e sustentando a existência de culpabilidades externas, os gregos foram às ruas, desencadeando uma série de protestos e passeatas que ainda continuam a ocorrer.

Sabe-se que, dialogando com a criticidade do momento atravessado pelo país, surgem produções artísticas peculiares que brincam, satirizam ou afrontam a ordem, através de *performances* inéditas que representam desafios em âmbito intelectual e estético. Muitas dessas *performances* envolvem produção e profusão musical a partir de instrumentos midiáticos diversos, possíveis graças ao avanço tecnológico e intensificação dos processos capitalistas responsáveis pelas dinâmicas globalizadas.

Ao longo do presente artigo, será dada ênfase à *performance* musical *rap*, “despertada” em território grego e difundida a partir de ferramentas audiovisuais convencionais ou alternativas. Com a finalidade de interpor alguns questionamentos e interpretações acerca de uma possível “canção urbana”, adaptada em território grego e dotada de amplo caráter político, histórico e ideológico, serão discorridas algumas linhas acerca de três audiovisuais, a saber: Καλημέρα Ελλάδα (*Goin Trough*), Πως να σου το πο (Ημισκούμπρια) e Atomikohtta (*Soul System*).

Paul Zumthor compreende a *performance* enquanto um todo complexo, existente a partir de uma junção de forças múltiplas e voltado a uma espécie de ato comunicativo, capaz de prever a obra e seu público. O autor analisa a *performance* como importante veículo transmissor de propósitos e passível de reconhecimento a partir de sua própria execução. Para Zumthor,

A *performance* e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da *performance* afeta o que é conhecido. A *performance*, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca (1997, p. 37).

Ao longo da história da humanidade, são várias as constatações de *performances* envolvendo letra e música. Ainda no século VI A.C, nascia na região do Peloponeso, a

chamada poesia lírica, elaborada originalmente para ser acompanhada por instrumentos musicais (CANDÉ, 2001, p. 70). A partir dessa ocorrência, viriam mais tarde outras *performances*, como a dos jograis, dos trovadores, dos recitativos idealizados por Wagner e da canção propriamente dita, tal como a conhecemos.

Segundo Marcos Napolitano (2005), no campo musical (seja ele constituído por músicas eruditas ou populares, a *performance* é um elemento imprescindível para que a obra exista. Entretanto, após o surgimento do *rap*, notam-se em âmbito acadêmico diversas polêmicas sobre o gênero. Muitas, inclusive, envolvem opiniões separatistas acerca das categorias “*rap*” e “canção”, e suas respectivas *performances*.

No Brasil, o compositor Chico Buarque desencadeou uma série de debates após considerar a possível “morte da canção”, em prol do “novo gênero *rap*”. Alguns estudiosos, como José Ramos Tinhorão, passaram inclusive a defender essa “morte”, fornecendo ao *rap* certas classificações que beiram o coletivismo, o crú, a pobreza de melodias e harmonias e, ao mesmo tempo, a dependência dos recursos eletroacústicos.

Por outro lado, coexistem também opiniões que enxergam nesse gênero novas possibilidades da canção, até então não identificadas. A título de exemplo dos que integram essa segunda vertente, é possível citar o pesquisador Monclar Valverde, que propõe a nosso ver, uma visão bastante pertinente acerca do *rap*:

A importância adquirida pela canção, bem como sua situação atual no panorama musical, pode ser interpretada como um acontecimento de história da música [...]. Analisada desta forma, tal situação pode indicar para a canção, a possibilidade de uma abertura criativa, talvez mais essencial que o declínio de sua hegemonia (2008, p. 270).

Ao analisar especificamente a conjuntura da música nacional brasileira, Francisco Bosco resgata um pouco a história da criação artística – musical presente em nosso país. Considerando a trajetória da canção brasileira enquanto algo imerso em processos ligados a encontros transculturais arbitrários e prováveis “aceitações” e “adequações” étnicas permeadas por interesses políticos e estabelecimentos de fronteiras sociais, Bosco conclui ser o *rap* um gênero inédito para os padrões de composição até então observados no Brasil. Se antes dele, a música canção exalava aceitabilidades às

segregações sociais, hoje representa uma nova forma de expressão, a reivindicar “lugares” enunciativos, voltados à busca de condições sociais mais adequadas; “busca” essa elaborada por parte das camadas estigmatizadas ou marginalizadas socialmente. O autor assume postura semelhante à de Valverde, identificando no *rap* a existência de uma nova forma da canção, até então desconhecida:

O rap é, portanto, “de certa forma”, como diz Chico Buarque, uma negação da canção. Mas essa certa forma é precisamente uma negação da canção “tal como a conhecemos”, nos planos histórico-cultural e histórico-formal. Ora, se o *rap* nega a canção de certa forma, é porque de outra forma ele não nega. Essa outra forma é a canção *tal como não a conhecemos* [...] (BOSCO, 2007, p. 61-62).

A Grécia, embora também deva conservar peculiaridades históricas referentes às tradicionais formas composicionais da canção, mantém em comum com o Brasil o fato de ter “conhecido” e se “apropriado” dos ideais e práticas *rappers* à mesma época. Foi na década 1980 que os gregos conheceram o *rap* e somente nos primeiros anos da década seguinte, após a primeira turnê internacional do grupo *Public Enemy* que o país, assim como outras nações europeias, começou a se dedicar mais ao gênero (HESS, 2010), adaptando sua forma musical à cultura local.

Mencionamos anteriormente, alguns debates acerca da canção, porém em âmbito nacional. Há, entretanto, preocupações universais sobre o gênero. Sabe-se, por exemplo, que durante muitos anos o estudo da canção ficou restrito às dimensões da música ocidental grafada, privilegiando-se modelos eruditos e elementos textuais, em detrimento de outros aspectos relacionados à sonoridade, às possibilidades tecnológicas proporcionadas e às atitudes artísticas assumidas em torno do momento da execução musical.

As novas formas históricas envolvendo concepção e recepção musical, associadas à convergência de saberes e atreladas às incessantes possibilidades tecnológicas, desencadearam inéditas constatações por parte dos pesquisadores. Ruth Finnegan identifica tal realidade, explicando as razões determinantes que a originaram:

Essa importante mudança de foco teve diferentes origens. Uma delas foi o movimento transdisciplinar ao longo da última geração, em direção a um interesse na ideia do processo, de diálogo e de ação, em detrimento da

definição de objetos de estudo enquanto produtos, estruturas ou obras definitivas. Mais do que sobre “arte”, falamos agora sobre artistas e sobre como eles fazem as coisas, os recursos e limitações com os quais lidam ou os contextos e universos nos quais operam. Mais do “olhar” para obras literárias ou musicais fixadas, exploramos como elas são na prática recebidas e experienciadas, de formas variadas, talvez fragmentadas ou imperfeitas. Na mesma linha, perguntamo-nos sobre como as pessoas cantam, compõem e escutam, e sobre suas ações e emoções ao fazê-lo.

Ao lado disso, colocaram-se desafios decisivos à estreiteza dos cânones estabelecidos pela arte erudita, literária ou musical. A arte de povos colonizados e marginalizados no passado, gêneros híbridos transnacionais e a chamada “cultura popular” tornaram-se correta e inescapavelmente parte do cenário. As formas tradicionais de análise parecem cada vez mais inadequadas (FINNEGAN, 2008, p. 8-9).

Nessa nova realidade investigativa, as pesquisas envolvendo História e Música passaram a ocorrer de maneira diferenciada e, a cada dia, em maior proporção, sobretudo a partir da década de 1980.

No artigo “Música e História: desafios para uma prática interdisciplinar”, os pesquisadores Ana Cláudia de Assis, Flávio Barbeitas, Joana Lana e Marcos Edson Cardoso Filho alertam para o fato de que as pesquisas dedicadas à História da Música não se pautam mais em um “significante musical” neutro e autônomo, construído remotamente, sob a égide dos ideais oriundos do século XVIII e XIX que, por alguns anos, prevaleceram nas pesquisas da área musicológica.

A prática musical deixa de ser tratada como algo isolado e desconectado de sua realidade exterior, exigindo da musicologia a incorporação de conhecimentos desenvolvidos em outras áreas- História, Sociologia, Antropologia, Psicologia, Teoria da Literatura, Linguística e Educação- como eixos teóricos (ASSIS et al., 2009, p. 13).

Sendo a música também uma manifestação produzida a partir da cultura popular e, muitas vezes, recodificada por essa, a fim de figurar comercialmente enquanto produto elaborado e destinado às massas populacionais consumidoras, impossível compreendê-la dissociando-a de suas *performances*, de seus *hibridismos*, bem como de seus veículos midiáticos difusores.

Hoje, ao contrário de se ter o bifurcamento de uma interpretação centrada em instrumentistas e instrumentos, vive-se a era da interpretação proporcionada por múltiplos agentes, da interpretação engajada, na qual cognição, tecnologia e recepção

unem forças para fazer da arte um instrumento histórico, formador de opiniões e identidades específicas. Assim, é necessário, sempre, estabelecer um diálogo entre o produto artístico e as conjunturas das quais ele surge. Nesse sentido, afirma Marcos Napolitano:

É fundamental a articulação entre “texto” e “contexto” para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado. O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética (2005, p. 77-79).

Sem a pretensão de fornecer respostas e ao mesmo tempo, também, procurando evitar demasiados simplismos interpretativos, após algumas considerações acerca do *rap*, passaremos às interpretações dos audiovisuais acima descritos, levando em conta a época em que foram produzidos e destinados à recepção, emergindo como uma forma canção diferente daquela estabelecida pelos padrões ocidentais que durante muito tempo vigoraram nos estudos do campo das artes.

Assim, procurando oferecer um olhar múltiplo, que abrange processos dialógicos envolvendo a arte oral musicada presente no *rap* e a sociedade grega em seu momento atual, buscamos contribuir um pouco para o estudo desse possível “desdobramento da canção em tempos pós-modernos” e quem sabe, para uma melhor compreensão das dinâmicas culturais e comunicacionais existentes em nossa época.

1. O Rap e a realidade: música e imagem na construção de ideologias identitárias

Nascido a partir dos costumes e tradições jamaicanas, o *rap* tornou-se uma prática conhecida em todo o mundo, sobretudo, depois dos últimos anos da década de 80. Justamente nessa época, começam a ocorrer os primeiros processos relacionados à globalização. A intensificação dos processos globais desde então, tem proporcionado ao rap amplas difusões.

A cada dia, transformações passam acontecer em todos os âmbitos, ininterruptamente. O fluxo de imigrantes nas diversas regiões do globo é grande. Deslocamentos específicos vindos dos setores mais pobres do espaço e destinados aos centros gravitacionais de consumo urbano formam enclaves minoritários que levam à “pluralização” de culturas e identidades nacionais (HALL, 2006, p. 81). As trocas culturais surgem com mais frequência e intensão, configurando um tempo no qual são constatadas desterritorializações e reterritorializações culturais diversas, inclusive, a nível transnacional (FIETHERSTONE, 1999, p. 7).

É nesse contexto dinâmico e permeado pela constância transformativa que surge o *rap*, gênero musical urbano, global e também híbrido - uma vez que ao adentrar regiões diferentes do globo associa-se às tradições localizadas, gerando sempre novas formas de expressão nas quais oralidade e música se unem. Em geral, praticado e apreciado por jovens oriundos das classes sociais mais baixas, o *rap* é uma manifestação artística comum aos grandes centros urbanos. Dentre suas principais características, está o fato de que ratifica esperanças e aspirações relacionadas à convivência ideal em sociedade e, além disso, assume como função denunciar as variadas violências físicas e morais praticadas contra seres humanos.

Sob o olhar da filosofia pragmatista, o *rap* pode ser visto enquanto arte e por um prisma especial. Ao emitir algumas linhas sobre a arte pós-moderna, Richard Schusterman (1998, p.198) nos proporciona uma conceituação diferenciada acerca do que é produzido contemporaneamente. Schustermann considera a “estetização da ética” como uma corrente pós-moderna dominante, relacionada, mais à cultura popular do que à filosofia acadêmica, fato que se justifica pelas dinâmicas do presente, voltadas ao glamour, à satisfação financeira e individual. O autor retoma os jogos de linguagem múltiplos aos quais todos estão vulneráveis e defende a arte em movimento, reflexo dialógico do meio societário, daquilo que se quer viver ou deixar de viver.

Ao retomar os dizeres de Richard Rorty, Schustermann lembra que vivemos um período desprovido de essencialismos, no qual a moral societária estabelecida (ou seja, a moral dominante) não é suficiente para dar conta dos múltiplos papéis ocupados por homens e mulheres pós-modernos, das pequenas éticas individuais, recorrentes e necessárias a

todo momento; de modo que a simples escolha relacionada ao *modus vivendi* é não só uma postura ética, mas também uma seleção formal, uma estética individual, assumida como necessidade de enfrentamento à vida.

Em outro artigo intitulado “Estética rap: violência e a arte de ficar na real”, Schustermann aborda especificamente o *rap* e a filosofia pragmatista. Segundo o autor, tem-se que

[...] Pragmatismo e rap entendem a arte não como um produto etéreo da imaginação sobrenatural, mas como uma atividade incorporada emergindo de necessidades e desejos naturais, de ritmos e satisfações orgânicas e também das funções sociais, que emergem de forma natural e reciprocamente influenciam as biológicas [...] a arte é desejada e desejável porque promove a vida, tornando-a mais interessante, mais prazerosa, fazendo com o que viver valha mais a pena. A arte intensifica a experiência por poder envolver a realidade e dar expressão às motivações [...] Insistimos na profunda conexão da arte com a vida, seu uso como instrumento para a construção da ética e estilo de vida de uma pessoa, um meio de engajamento político para aumentar a consciência e promover mais liberdade (2006, p. 67-68).

Sendo as escolhas éticas também representações estéticas da própria existência, e considerando o *rap* uma manifestação atual capaz de estabelecer permanente intercâmbio com a vida, é possível diagnosticar no mesmo certa negação ao individualismo. Isso ocorre porque as escolhas individuais (éticas/estéticas) quando transformadas no “produto artístico *rap*” compartilham de discursos próximos entre si e que fatalmente geram identificações entre coletividades que, de alguma maneira, surgem no cenário social enquanto elementos marginalizados; grupos cujos direitos humanos e civis não são assegurados por parte do Estado, tampouco, por aqueles que se encontram situados em outros degraus da hierarquia societária.

Ainda que tenha textos organizados em primeira pessoa, o discurso *raper* viabiliza identificações coletivas, uma vez que aborda problemáticas comuns vivenciadas por pessoas (geralmente jovens) que sobrevivem nas periferias de grandes cidades, ou seja, nas periferias do sistema capitalista. Os adeptos da cultura Hip-hop, assim como fazem com as letras de rap, também transmitem, a partir dos sons (frequentemente sintetizados), realidades vivenciadas pela coletividade. Trânsito intenso, buzinas, sirenes, gritos, tiros, conversas... sons que traduzem muito do que é o cenário periférico nas grandes cidades, vivenciado por muita gente (PINTO). Assim, o *rap* parece

abandonar questões centrais em prol de uma determinada coletividade, que compartilha problemas e ambições.

A esse respeito, recorremos ao teórico Michel Maffesoli (1997), que na obra *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo na sociedade de massa* realiza uma abordagem acerca da postura emergente em camadas urbanas jovens, que muitas vezes atuam como instrumento de resistência à impessoalidade e individualismo.

De acordo com Maffesoli (1997, p. 128), os jovens elegem espaços de convivência, nos quais constroem uma identidade comum que irá prevalecer sobre quaisquer vontades individuais. Sob tal identidade são reconhecidas as “tribos urbanas”, em suas roupas, hábitos e posturas sociais. Mesmo considerando o *rap* contemporâneo uma manifestação híbrida, onde as variadas vertentes do gênero aparecem mescladas entre si e, sobretudo, associadas a múltiplas sonoridades, é inegável a presença de identidades comuns, observadas a partir das roupas, das gírias, do olhar sobre o mundo, da difusão de ideologias e temáticas...

Neste trabalho, especificamente, figuram como foco de estudo três grupos difusores de ideologias políticas. A respeito do teor político notável nas letras de *rap*, alguns estudiosos se manifestaram. O autor Bill Lawson, por exemplo, afirmou sobre a “arte *rap*” em território norte-americano:

Uma grande quantidade de comentaristas da cultura Hip-Hop observou que o rap tem importantes dimensões políticas [...]. Muitos jovens negros percebem que estão presos a um *apartheid* americano e usam o *rap* como meio para resistir ao ataque racial e seu bem-estar físico e mental, em particular, e na comunidade negra, em geral. [...] algumas músicas *rap*, se prestarmos atenção, podem ser ouvidas como desafio às pressuposições filosóficas básicas subjacentes à ordem política. Particularmente, algumas músicas *rap* representam um desafio fundamental à Filosofia política liberal. (2006, p. 161).

De fato, o *rap* em algumas produções, parece conter discursos políticos contundentes. Mas, não somente o *rap* produzido em território norte-americano, não somente o *rap* que fala a partir de determinadas condições às quais, sobretudo, a etnia negra possa estar submetida.

A análise dos audiovisuais interpostos nesta pesquisa centra-se na corrente ideológica e política do *rap*, visando à contraposição de três produções gregas (nota-se no país o predomínio da etnia branca, tipicamente europeia) cuja apreciação nos leva a deduzir posturas políticas diferentes, face ao mesmo problema: a crise no país.

Considerando o entendimento da linha filosófico-pragmática, pela qual “nossas práticas linguísticas estão tão entrelaçadas com nossas outras práticas sociais que nossas descrições da natureza, assim como nossas descrições de nós mesmos, serão sempre uma função de nossas necessidades sociais” (RORTY, 1980, p. 57) e sem desconsiderar as questões interdisciplinares que se fazem emergentes e necessárias às análises da música contemporânea, daremos continuidade ao presente trabalho, na certeza de que o mesmo versa sobre uma importante e polêmica arte contemporânea que, apesar das origens históricas específicas, relacionadas à luta pelos direitos civis dos negros, parece ter abandonado seu caráter étnico homogêneo, em prol da própria absorção pelas camadas minoritárias mundiais, como instrumento destinado à apreciação e comunicação, ao combate das forças sociais dominantes e à aniquilação progressiva dos problemas relacionados à estrutura capitalista.

Conforme previamente apontado, três produções audiovisuais- Καλημέρα Ελλάδα (*Goin Trough*); Πως να σου το πω (*Imiskoumpria*) e Atomikothta (*Soul System*)- irão nortear este trabalho. Antes da análise propriamente dita dos vídeos, faz-se necessário promover algumas considerações em torno das possibilidades audiovisuais.

1.1 Audiovisuais: apropriação ingênua da cultura de massas?

A história dos videoclipes tem início ao longo dos anos 80. Importante produto relacionado à indústria fonográfica, o videoclipe é um gênero audiovisual que dura em média três minutos. Através dele, são difundidas performances fundamentadas na associação entre elementos musicais e visuais voltados à narrativa de histórias específicas. Histórias contadas não somente pela associação da linguagem imagética ao conjunto musical integrante de letra e harmonia; mas, também, adornadas por recursos estéticos específicos, como sons do meio ambiente, imagens, gestos... Componentes que

nem sempre aparecem nas gravações em CD ou MP3, mas que, surgem em audiovisual, colaborando para a determinação do sucesso (ou não) de alguma *performance*.

Ao longo dos anos, os estudos relacionados ao videoclipe sempre privilegiaram aspectos imagéticos, de modo que eram restritas as investigações relacionadas ao campo da música. Em 1992, Andrew Goodwin constatava:

A iconografia da música pop tem sido, muitas vezes, desconsiderada. As implicações do gênero da música pop são constantemente menosprezadas ou negligenciadas, desta forma, os vídeos são lidos como se sua significação genérica fosse baseada apenas nas significações cinematográficas [...] (1992, p. 4).

O autor faz referência a metodologias “surdas” e “críticos sem ouvidos” (GOODWIN, 1992, p. 5) ao identificar a unicidade dos campos conceituais dominantes no estudo do videoclipe; sugerindo a necessidade do surgimento de uma “musicologia da imagem” a se fazer presente nas investigações que versam sobre esse produto musical. Da época em que surgiram as constatações de Goodwin, até os dias de hoje, outras mudanças, temporais e espaciais, propiciaram transformações em torno não só do videoclipe, mas do gênero audiovisual como um todo. Assim, é de extrema importância considerar o fato de que música, imagem e letra caminham juntas, constituintes de uma manifestação cultural híbrida que não deve ser vista mais de maneira isolada, onde é possível preterir um de seus elementos, em relação ao outro.

Ao longo dos anos, propostas novas foram integradas ao videoclipe. Até a década de 90, o videoclipe constava praticamente de um todo “homogêneo” no qual surgiam cenários luxuosos, geralmente destinados à persuasão a partir da difusão sinestésica de sentimentos de liberdade. Apenas nos anos 90, contudo, os videoclipes passam por mudanças estilísticas que admitem outras significações em seu corpo (MACHADO, 2000). Com o tempo, esse “produto” audiovisual atravessou mudanças relacionadas tanto ao aspecto de sua produção, quanto ao aspecto de sua constituição. Hoje não só mais a beleza, mas, também, o lado grotesco da existência passa a integrar o gênero audiovisual.

Acerca de sua constituição, tais obras, se antes figuravam enquanto arbitrariedades de produção isolada por parte das grandes multinacionais: da indústria fonográfica, hoje,

graças às novas possibilidades que permeiam a Web 2.0, esses audiovisuais, podem também ser concebidos sem muito custo e de forma amadora, caseira.

Ao abordar as novas produções modificadoras da então consolidada Cultura de Massas, as pesquisadoras Ludmila Santos e Luisa Procnik relembam a importância do Youtube:

Em fevereiro de 2005 é fundado na Internet o grande facilitador da disseminação de vídeos através da rede, o *YouTube.com*. O termo inglês *tube* é usado informalmente em relação à televisão. O *slogan* do site, *Tube yourself* (algo como “televisione você mesmo”), é um exemplo da busca do receptor pelo poder da palavra, antes exclusiva das grandes empresas de mídia e veiculada exclusivamente pelos meios de comunicação tradicionais, como televisão, rádios e jornais impresso.

Do ponto de vista sonoro, há, também, importantes mudanças. Não se tem mais apenas a harmonia de sons tonais, mas também a presença de recursos tecnológicos específicos capazes de produzir efeitos cada vez mais latentes. Ruídos que, associados ao texto, parecem a oferecer certa contundência ao produto fonográfico híbrido que, acima de tudo, pode configurar também enquanto um potencial simulacro dos dias vividos por receptores e enunciadores e talvez mais que isso; enquanto um instrumento de registro de uma época, na qual todos nós estamos inseridos.

As produções abordadas neste artigo envolvem linguagens e proliferações heterogêneas, ainda pouco submetidas a investigações de caráter mais profundo. Alguns questionamentos permearão a análise das mesmas, como: Haveria na *performance* rap a incitação de “praxis libertadoras” (SANTOS, 1993, p.51) em seus ouvintes? Em se tratando de um discurso audiovisual, de que maneira se dá a articulação entre sons, palavra e imagem? Como a situação social ou talvez a intenção dos diferentes agentes enunciadores pode culminar em propostas e traduções artísticas diferentes, inspiradas em um mesmo problema? Passemos, então, à análise dos vídeos...

2. A análise dos videoclipes

2.1 Um Bom dia para a Grécia: A voz como instrumento para “ir através”

Contemplada com o título de melhor canção, pelo Prêmio Arion de Música em 2007, o single Καλημέρα Ελλάδα (que em português significa “Bom dia, Grécia”) tornou-se um dos videocliques de *rap* mais vistos no país. Ultrapassando a marca de 300 mil visualizações somente no Youtube¹, o audiovisual é uma produção do grupo Goin Trough, no qual atuam os *rappers* Nikos Vouliorti e Michalis Papathanasiou – nascidos em Pireos, região metropolitana de Atenas, caracterizada por ser a localidade que abriga o porto municipal e, também, milhares de trabalhadores pertencentes às classes sociais menos abastadas.

De narrativa não linear, o audiovisual tem início com a imagem do *rapper* Nikos Vouliorti. Trajado com boné, vestimenta preta e utilizando um crucifixo de prata, preso a uma grossa corrente pendurada no pescoço, o *rapper* aparece frente a um microfone, em cima de um palco. Ruídos semelhantes aos de uma plateia que ovaciona a figura do ídolo prestes a se apresentar, anunciam a simulação de uma espécie de *show*. A cena do teatro é rapidamente interrompida por uma outra imagem, que nos leva a um gabinete estatal, onde um deputado distraído com a leitura de um jornal impresso, atende o telefone.

A semelhança de uma introdução ou “*performance* secundária”, a filmagem retorna para o teatro, onde as cortinas se abrem e um coro infantil surge para acompanhar Vouliortis e dar início à “apresentação”. Esse momento é também o começo de “*nossa performance* principal”, dotada de acentuações irônicas e muitas críticas à organização política e social da Grécia.

A letra cantada “em cima do palco” é de certa forma encenada pelos recortes imagéticos estabelecidos. O palco é o cenário principal. De lá o *rapper* canta a letra em primeira pessoa, apresentando-se com um cumprimento de “bom dia”. O tom ressentido relembra a opressão de um tempo passado, permeado por preconceitos. São feitas críticas irônicas ao presente, que revela posturas corruptas por parte das autoridades e comportamentos vazios em relação ao eleitorado grego. O texto faz também alusões ao tempo da Segunda Guerra Mundial, quando os gregos demonstraram bravura ao resistir às invasões alemãs. A voz *rapper* desaprova contundentemente a conduta de deputados e senadores. A música começa com as seguintes estrofes²,

Bom dia, Grécia
Aqui quem fala é o Nivos
Para você digo tudo, não escondo nada
Você me humilhou muito,
Eu pensei um pouco, Grécia, em te deixar, ir embora
Não desisti, insisti, para prosperar com você
Jogar fora o meu chapéu e a minha roupa de rapper
E mudar de vida e atitudes

Bom dia, Grécia
Viva para sempre
Para honrar com marchas os anos 40
Mantenha a cabeça erguida na batalha
E eleja o governo sempre com os mesmos partidos
Salve a Grécia e todos os seus deputados
Com suas mansões ilegais nas praias
Com seus cristãos que fazem jejum
E o que sobra enviam para a Suíça

A imagem do teatro é quebrada por recortes imagéticos, nos quais alguns atores representam comportamentos específicos da sociedade grega. Dentre as imagens inseridas, intercalam-se a figura de um homem engravatado, sentado em uma espécie de escritório, demonstrando indiferença aos papéis e questões que lhe demandam atenção; além da figura de uma mulher loira, vestida de vermelho e com aparência extremamente fútil. Ambos, ao mesmo tempo em que realizam outras atividades, conversam ao telefone. Há também a imagem de um homem deitado em um sofá a assistir televisão, também com ares de apatia e indiferença.

As intersecções entre imagem e discurso ganham também interferências sonoras externas, à medida que junto a determinados intervalos temporais, surgem sons diversos, trazendo mais realidade às encenações. Nas cenas que retratam conversas telefônicas, há sempre o ruído de um telefone a tocar; da mesma forma em que nas cenas em que surge o homem engravatado, a dispensar papéis e obrigações, ele balbucia uma espécie de grunhido, que reforça seu comportamento indiferente.

Uma curta melodia constitui uma espécie de “ostinato sintetizado”³ a se repetir insistentemente enquanto as palavras do *rapper* são proferidas. O coro de crianças permanece calado até o momento de sua atuação. Há o contraste entre a harmonia da música e a contundência do texto verbal. Ao momento do refrão, entretanto, fala e música se encontram, dando lugar à melodia, cantada em conjunto por Vouliortis e

pelas crianças; de cujas presenças parece emergir um questionamento silencioso e subliminar: O que será do futuro? Através de um refrão repetitivo, o enlace da performance *rap* com o coro gera uma advertência, de acentuação grave:

Grécia, me desculpe.
Mas se você quer mudar a minha opinião
Você precisa também aprender a amar
Pare de me torturar, de me enganar
E os meus sonhos, Grécia, não jogue fora.

Ao longo da música, o *rapper* se pergunta onde estão as universidades, o Ministério da Saúde, bem como a força dos jovens. Neste momento, são feitos vários cortes no audiovisual, de maneira que, sincronicamente ao discurso proferido, surgem também imagens reais, com som ambiente, de pessoas nas filas dos hospitais e passeatas, reforçando, pois, o conteúdo da canção, na qual atuação e realidade se mesclam a fim de proferir o “recado musical”.

“Bom dia, Grécia”, que é também o nome de um dos telejornais mais populares de Atenas, traz uma voz corajosa, que fala direto ao país e suas autoridades, demonstrando a consciência de que os problemas sociais são de responsabilidade de todos.

Ao final da narrativa, a câmara volta-se novamente ao palco de onde falam/cantam Nikos Vouliorti e as crianças. Ao final da “ligação”, é desvendado o papel ocupado pela “mulher loira, de vestido vermelho”.

Boa noite, Grécia.
Deixo você e vou dormir
Enquanto você se prepara para jantar com eles
Eu farei versos e vou colocar cada pensamento no caderno
Versos que provavelmente dedicarei a você, amanhã, através do rádio.

A mulher, ao mesmo tempo em que representa o país, é também o modelo de uma prostituta. Ao passo que o homem engravatado, protótipo de todas as autoridades do nacionais, representa um cafetão. O *rapper*, apaixonado por seu país prostituto e descrente em seus representantes, insiste em dizer à nação suas verdades, através de um discurso rico em figuras de linguagem e rimas.

Embora a narrativa *de Goin' Through* venha de um grupo bastante criticado por outros *rappers* – seja através de paródias ou mesmo por meio de posicionamentos críticos explícitos –, em função de sua ampla exposição na mídia e participação em comerciais diversos, não foi, contudo, pela adesão aos interesses econômicos e à indústria de massas, que desapareceram as características de contestação, típicas do *rap*. A crise política, ainda em seu início, quando da gravação de *Καλημέρα Ελλάδα*, parece ser atribuída a uma só razão: a indiferença das autoridades e da população grega. *Καλημέρα Ελλάδα* é, sem dúvida, um grande exemplo do ímpeto ideológico e discursivo do movimento *Hip-Hop*, propagado a partir da canção *rap*.

2.2 Como dizer a crise? O rap e a paródia da vida real.

O segundo videoclipe a ser analisado nesse artigo é, também, um single- musica desenvolvida de maneira isolada e com fins estritamente comerciais. *Πως να σου το πω*⁴ (“Como te dizer”, em português⁵) é uma produção do grupo *Ημισκούμπρια*. Com a mesma formação desde 1996, *Ημισκούμπρια* conta com três integrantes: Dimitris Mentzelos, Mithridatis Hatzihatzoglou e Kostas Kostakos; *rappers* oriundos da classe média e que são extremamente criticados por integrantes do Movimento Hip- Hop grego, em função de suas produções paródicas⁶, construídas através do *rap*, e sempre adornadas por amplo caráter comercial.

Com elevado número de visitas no Youtube, *Πως να σου το πω* é um videoclipe que satiriza os tempos de crise. A letra tem como temática exatamente a crise econômico-financeira atravessada pela Grécia. Nela, um emissor explica, constrangido, à namorada sobre uma série de restrições a serem tomadas em decorrência das conjunturas da nação.

O discurso alude às camadas marginalizadas, fazendo com que o enunciador se iguale às mesmas em função das dificuldades que atravessa. No trecho abaixo, o emissor enfatiza a gravidade da situação a partir da lembrança à Anna Paula Hitler (Eva Braun) e pede à namorada que esqueça as regalias com as quais estava acostumada, como a estação de esqui, Arachova. Além disso, ironiza a figura dos religiosos “testemunhas de Jeová”, conhecidos na Grécia (país cuja preferência religiosa, em sua maioria é Ortodoxa) como pedintes.

Amor, escute a situação
Agora, por necessidade, faço rastafari no cabelo
Eu tinha cartão e crédito para tudo
Agora a Eva Braun me ameaça em cobranças
Sua bunda não vai mais sentar no meu Cherokee
Vou arrumar um pangaré e dar uma de apache doido
Não faça perguntas sem resposta
Estou travado, preciso de um novo emprego.
Esqueça piqueniques, esqueça Arachova.
Estou de porta em porta me passando por “testemunha de Jeová”.

Ao longo da letra, é interessante a maneira como são mencionados elementos ligados ao “universo capitalista”. Ao prosseguir em seu discurso, o emissor relembra dois personagens, *Gollum* e *Snigkel*, da trilogia cinematográfica *The Lord Of Rings* (O senhor dos anéis). Além disso, “metonimicamente”, retoma o império alimentício Mac Donalds, como uma espécie de entretenimento arbitrário aos casais enamorados. Rimas e figuras de linguagem, dão corpo à estrofe musical, refletindo a persistência do enunciador, que insiste nas novas diretrizes voltadas à retenção de despesas. Novamente, a religião aparece. Dessa vez, deixando claro que diversões materiais serão retiradas do dia a dia do casal, o emissor menciona *Hari Rama*, vocativo presente em conhecidos mantras, relacionados às meditações típicas do movimento *Hari Krishna*.

Talvez te pareçam desculpas
Mas o Euro está no preço a que se referia Gollum.
Menina, na nossa relação tem restrição.
Por isso vou tirar muito da nossa diversão
[...]

Agora, para diversão, banco de praça, amendoim torrado e pipoca;
Não vais mais comer macarrão com molho de lagosta;
Agora é um Big Mac semanal, tomando um chop na escada.
Queimava à vontade o petróleo, para nos aquecer.
Agora o calor va’i ser o do cobertor.
Uma vez eu disse “Come o pastel”
Agora com a crise, não me importo.
Não tem mais novidades, corto excessos
Interações somente com o Hari Rama.

Quanto à viagem para Dubai
Agora com o atlas escolar “Longe você vai”
Esqueça a nova casa com vinho
Com a economia veio a retenção
Sei que com tudo isso vou acabar só
Mas o euro é precioso, diz o Snigkel
Não restou uma nota, nem meio Euro
Vão para o inferno que eu vou encontrar vocês.

Ao juntar-se às bases sonoras e à imagem editada, a letra integra um videoclipe que assume ares dinâmicos, muito próximos às produções cinematográficas de ação. Uma atmosfera de suspense abre o videoclipe. Amparados por um sintetizador a reproduzir sons repetitivos de tímpanos, associados a um pequeno motivo melódico em tom menor- sugerindo a “presença auditiva” de instrumentos de cordas-, a imagem dos cantores (vestidos de calça jeans, blusa de malha e mascarados) dá início à encenação de um assalto ao Banco Nacional da Grécia. Notam-se também os ruídos do ambiente, sons de carro arranhando pneus, revólveres engatilhados e outras sonoridades relativas à “preparação do assalto”. A cena propriamente dita é interrompida com o “surgimento de uma criança” que, ao dizer para a mãe “Μαμάε, ολθε! Σαο ο Ημισκούμπρια”⁷, representa o fechamento de uma espécie de “epígrafe sonora e imagética”, que dá início à performance da palavra cantada.

A edição do videoclipe de certa forma interpreta bem o conteúdo musical. Nos momentos nos quais há velocidades nítidas na mixagem sonora, são usados diferentes planos de câmera, com *takes* muito curtos. Chama atenção, em determinados momentos, o congelamento da imagem, através de recortes, máscaras, envolvendo os personagens/cantores. As imagens selecionadas permanecem em relevo e em tons de preto e branco, parecendo simular fotos, presentes nas páginas dos jornais. A encenação do assalto ao banco é motivo de praticamente todo o clipe. Um outro momento interessante se dá enquanto os *rappers* cantam, à altura de 2’18”, quando a imagem surge com qualidade reduzida, como se houvesse sido captada por uma câmara de segurança. Nesse ponto a edição sugere a presença de programas específicos, voltados à produção de tais efeitos, como o "Flicker" “TV Simulate” ou “Time Code Generator” (TCG).

Ao final do “assalto”, à minutagem de 3’28”, os cantores aparecem em outro cenário. Fugidos, vão para a danceteria “267”. O videoclipe apresenta imagem e som a ironizar o cenário burguês de uma discoteca... “desestimulante” discoteca, na qual todos dançam ao som de música eletrônica, alienados, desperdiçando dinheiro e alheios à crise... Aos 3’47” a música eletrônica é interrompida bruscamente pelo refrão do *rap*. Os cantores acompanham com palavras, os graus sonoros difusos via sintetizador e repetem o refrão cantado: “Como te dizer/Como te dizer/ estou sem saída econômica”.

A palavra cantada é contínua, enquanto a edição de vídeo permanece. A cena da discoteca é interrompida com outra “fuga” do grupo. Há ruídos ambientes que sugerem uma possível perseguição: sirenes, helicópteros e o “cantar de pneus no asfalto”.

A fuga termina com mais um recurso de edição de imagem...Surge uma animação. Nela um pequeno jatinho atravessa o mapa, rumo a Porto Rico e sugere o “escapar dos ladrões de banco” para outro país. Mais uma vez, os recursos tecnológicos nos surpreendem. Ao fim do videoclipe, em um plano mais aberto, os receptores percebem que toda a história narrada pelo filme, não passa de uma grande brincadeira, um embuste bem humorado. É possível perceber que todos os cantores estão em um estúdio. Surge, inclusive, a estrutura de iluminação do mesmo, no canto direito do vídeo; onde um *cámara man* é classificado e criticado, via edição de imagem, por sua postura inerte (και και κάθεται/ em português, “e ele, sem reação nenhuma”).

2.3 Ατομικότητα: a crítica às individualidades por meio da palavra cantada

A ideia de promover a análise desse terceiro e último audiovisual surgiu após a oportunidade de assistir uma matéria veiculada no *RT. Com*, canal digital multilíngue, cujo título dispunha da seguinte manchete: *Hip Hop: la nueva arma en las protestas en Grécia*⁸).

O conteúdo da notícia dizia respeito ao posicionamento “hip-hop” frente aos protestos realizados no país, em função da crise econômica. Segundo o telejornal, um grupo denominado *Soul System*, formado por três jovens Agglos Kloukas, Manos Zahariadis e Achileas Tozikean, tem dedicado suas músicas ao envolvimento com a conjuntura social, oferecendo respostas proferidas musicalmente, a partir de uma série de apresentações em protestos e passeatas contra à crise .

Dedicados à produção caseira de materiais fonográficos e audiovisuais, os três jovens (todos com idade inferior a trinta anos), divulgam amadoristicamente o trabalho produzido e, mesmo assim, já são bastante conhecidos no país.

Ao decidir conhecer de uma maneira mais aprofundada o trabalho de *Soul System*, deparei-me com ampla escassez de materiais. Não havia letras para a análise, os vídeos no Youtube eram poucos, assim como os mp3 disponíveis para *download*. A única referência escrita que encontrei foi uma entrevista, veiculada pela versão digital do jornal inglês *The Guardian*⁹, publicada em 03/08/2011. Na matéria, os rappers explicam como se dá a atuação do grupo, enquanto formação artística voltada ao ativismo social. Agglos Kloukas (27), Manos Zahariadis (26) e Achileas Tozikean (28) afirmaram, respectivamente¹⁰:

Tentamos cantar sobre a maneira como vivemos hoje na Grécia. Falamos sobre racismo e muitas outras questões sociais cotidianas, que as pessoas estão enfrentando (KLOUKAS).

A crise ajudou a música de protesto. Surgiram letras políticas que acabaram inseridas no pensamento social dominante no país (ZAHARIADIS).

As pessoas pararam de apenas ficar e assistir à televisão. Tem ido para as ruas (TOKIZEAN).

Com a finalidade de estabelecer talvez um dos primeiros apontamentos acerca do grupo, voltei-me à tradução literal e tentativa de interpretação da *performance* contida no vídeo amador Ατομικότητα, produzido em uma apresentação de *Soul System*, durante uma manifestação ocorrida no mês de julho de 2011, contra o racismo e o neonazismo no mundo.

O audiovisual amador transmite uma *performance* onde a palavra parece atuar enquanto elemento principal de toda a apresentação. Vozes de acentuação grave acompanham um motivo melódico repetitivo e quase imperceptível em volume, produzido por um baixo elétrico e um DJ, com a finalidade de dar suporte ao conteúdo dito. Em conjunto com o baixo elétrico, os efeitos do sintetizador reproduzem som curtos semelhantes aos de instrumentos de sopro.

Vestidos com calças *jeans*, blusas de malha e bonés, os *rappers* praticamente gritam seu recado. Ατομικότητα (que em grego quer dizer individualidade), traz um conteúdo menos literário e mais real, pautado em críticas sociais diversas, aos meios de comunicação, à escola e ao governo... Com aparência de pessoas insatisfeitas, os *rappers* se afirmam enquanto trabalhadores acostumados à ausência dos direitos

fundamentais, porém, conscientes do não cumprimento das obrigações do Estado. Em *Ατομικότητα*, *Soul System* usa de uma letra agressiva e extensa, destinada às denúncias sociais:

Máquinas de engrenagem não recuso
Assumo o amor ao meu país
À cadeias eu não pertença
Denuncio materialistas e não escondo
Eu trabalho sem parar
Me contento com pouco
Aprendi a perder
[...]

A individualidade se perde com o tempo
Onde está a clareza das ideias e do espaço?
A massificação cerca toda a unidade
Talento, inteligência e cérebro
Sistema inteligente quer experiência
Propõe que a gente sente nos bancos escolares
Que aprendamos primeiro o que nos oferecem
E que façamos nosso destino,
Permanecendo satisfeitos com toda essa merda
[...]
Esses mentirosos me chamam de opositor
Para obter seguidores e boas colocações
Enquadram os meus erros e os meus sofrimentos
Nunca devo me esquecer para não fazer o mesmo
Minha cabeça gosta de confusões
E do que me incomoda, faço história
[...]

Gravado por alguém que estava na plateia, o audiovisual capta a reação do público como um todo. O espaço preenchido em sua totalidade revela pessoas persuadidas pela apresentação. A plateia repete o conteúdo dito, reproduzindo “falas musicais, danças e gestos”, realizados pelos *rappers*. Trata-se de uma abordagem artística na qual o discurso gera identificação e receptividade imediata do público, embora não esteja construído a partir dos padrões relacionados às conhecidas “artes maiores”.

Considerações finais

Os estudos acerca da produção audiovisual são ainda muito incipientes. Entretanto, é impossível desconsiderar a funcionalidade pragmática desse produto híbrido e performático que ao unir música, imagem e ruídos em manifestações estéticas repletas

de “marcas da enunciação”, estabelece um efetivo acompanhamento da arte pelo seu próprio tempo.

Os vídeos analisados nesse trabalho representam manifestações de uma “nova arte”, elaborada e proferida em tempos e espaços atuais. Produtos feitos artesanalmente ou mesmo a partir da indústria fonográfica, os *raps* gregos nos mostram que há muito o que se considerar.

A música não é mais somente aquela produzida a partir de instrumentos acústicos. Sejam os recursos tecnológicos, capazes de inserir ruídos; o conteúdo imagético-cênico apresentado nos vídeos; ou mesmo a forma como o discurso é proferido e sustentado em bases sonoras específicas, nos sugerem algo diferente: uma música que se vale de diversos instrumentos a fim de traduzir o mundo e ao mesmo tempo ser traduzida por este.

Vivemos uma época de conflitos, crises e transformações no entorno de nós mesmos e das circunstâncias que nos envolvem dia após dia. Há que se dizer, também, que a dinamicidade dos tempos globais implica em isolamentos pessoais e reduções das comunicabilidades em âmbitos externos. A escassez de trocas informativas inter-humanas sugere comportamentos de inércia social. Geralmente vulneráveis aos acontecimentos, adotamos “rostos” instituídos pelo sistema capitalista e simplesmente absorvemos o que este tem a nos oferecer: sons, imagens, informações, modismos, culturas. Assim, talvez a emergência de uma “arte multimídia” possa sugerir a exaustão do “tempo das absorções”, figurando como uma tentativa de resgate da atitude humana, culminando no abandono das “práxis repetitivas” (alienantes), em prol de uma “práxis libertadora” (cidadã) (SANTOS, 1993, p. 51).

Assim compreendemos os audiovisuais analisados; chamados ao povo grego. Constatações de que a crise só será vencida, caso as pessoas abandonem comportamentos passivos, assumindo, se não a gestão, ao menos o controle dos atos de quem está à frente dela. Os vídeos levam recados subliminares, perceptíveis a partir da *performance* como um todo: gestos, metáforas, ironias e animações. Trata-se de

produções que nos fazem refletir inclusive acerca das mudanças atravessadas pelo próprio *rap* ao longo dos tempos.

Se, quando nasceu, o *rap* fora compreendido enquanto produção marginal, música empobrecida”, guetizada e “própria de pobres negros”, hoje transcende fronteiras com o auxílio do próprio sistema capitalista, consolidando-se enquanto arte-manifestação conhecida em todo o mundo, via cultura de massas ou mesmo de maneira amadora, a partir de novas ferramentas como o Youtube.

Ante as considerações apresentadas, por que não admitirmos a existência de uma nova canção, a propor estratégicas desterritorializações da modelagem de seu próprio público? Foi o que percebemos nos vídeos referentes à crise na Grécia. Uma arte feita para despertar. A “nova” canção narrativa descreve a realidade de maneira literal ou conotativa, usando de hermetismos e posições intertextuais de difícil compreensão. Tal realidade é simulada pelo conteúdo cênico-imagético. A arte, traduzindo o tempo presente, coloca-se também enquanto elemento virtual. Grito a clamar por posicionamentos outros, sejam eles artísticos ou não.

Sempre será necessário que as imagens geradas na mente emirjam à superfície, não importa se traduzidas em som, palavras, cores, volumes, objetos, desenhos, o que importa é que elas venham à tona para se transferir para outros, para vincular, para criar pontes com outros seres. Uma vez transmitidas, recebidas por outros, importa que elas alcancem uma caixa de ressonância interior e profunda, gerando novas imagens, retornando às entranhas, reverberando novamente em múltiplas dimensões (JUNIOR, 2005, p. 71).

Se o *rap* tornou-se conhecido mundialmente a partir da arbitrariedade de conteúdos vinculada pela hegemônica indústria cultural, contraditoriamente, é a partir dela que se coloca perante o mundo enquanto veículo de contracultura¹¹, a denunciar as falhas do sistema, as segregações e os racismos do mundo. Embora ainda visto com ressalvas por muitas pessoas, o *rap* é um discurso artístico que se coloca contra os preconceitos, sobretudo, o preconceito econômico. Relembremos as palavras de Slavoj Zizek:

O novo racismo do mundo desenvolvido é, de certa forma, mais brutal que os anteriores: sua legitimação implícita não é naturalista (a superioridade natural do Ocidente desenvolvido) nem culturalista (nós, ocidentais, também queremos preservar nossa identidade cultural), mas um desavergonhado egoísmo econômico – o divisor fundamental é o que existe entre os que estão

incluídos na esfera de (relativa) prosperidade econômica e os que dela estão excluídos (2003, p.171-172).

Longe de intencionar respostas, deixa-se apenas a constatação dessa nova música discursiva, global, integrada às plataformas multimídias, capazes de traduzir e serem traduzidas por contextos de atrito, como no caso do contexto grego, atualmente em crise.

Música voltada à formação de opinião, o *rap* sugere que “é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento – que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento” (BHABHA, 1998, p. 240).

O estudo do *rap* é, hoje, a análise do tempo passado e do tempo presente; a comprovação de que a própria história se encarregou de fornecer vozes aos historicamente emudecidos; e, sobretudo, a instauração da dúvida acerca do futuro da realidade social nas metrópoles do mundo.

Referências

ASSIS, A. Música e História: desafios da prática interdisciplinar. In: _____. *Pesquisa em Música no Brasil: Métodos, Domínios, Perspectivas*. Organização de R. Budász. Goiânia: ANPPOM, 2009.

BAITELLO JR., Norval. Incomunicação e imagem. In: _____. CONTRERA, Malena Segura; MENEZES, José Eugênio de O. (Org.). *Os meios da incomunicação*. São Paulo: Annablume, [s.d.]. p. 71-78.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOSCO, Francisco. Cinema Canção. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

CANDÉ, Roland de. *História universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. 2.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a *performance*? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GOIN Trough. Kallimera ellada. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rc9jcwTSOpE>>. Acesso em: 30 jul. 2011.

- GOODWIN, Andrew. *Dancing in The Distraction Factory: Music, Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota, 1992.
- GREEK Debt Activists Move to a Hip-Hop Soundtrack. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/world/2011/aug/03/greek-debt-activists-hip-hop>>. Acesso em: 11 nov. 2011.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- HESS, Franklin L. From American Form to Greek Performance: The Global Hip-Hop Poetics and Politics of the Imiskoumbria. In: TERKOUFARI, Marina (Ed.). *Languages of Global Hip-Hop*. New York: Continuum International Publishing Group, 2010.
- HIP-Hop: la nueva arma en las protestas en Grecia. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=T01ek9mafNU>>. Acesso em: 10 nov. 2011.
- IMISKOUBRIA. Pos na su to po. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kPiJ8415FH0>>. Acesso em: 30 nov. 2011.
- LAWSON, Bill E. Comandos do microfone: Rap e filosofia política. In: IRWIN, William. *Hip Hop e a filosofia*. Tradução de Martha Malvezzi Leal. Madras: São Paulo, 2005.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- PINTO, Mercia. *Conhecendo as músicas do mundo: aprendizado informal em grupos da periferia de Brasília*. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Pinto.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2008.
- PROCINICK, Luísa; MATOS, Ludmila Santos. *Vídeos amadores, poder e vigilância em Foucault*. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2231-1.pdf>. Acesso em: 1º dez. 2011.
- RORTY, Richard. Um mundo sem substâncias ou essências. In: MAGRO, Cristina; PEREIRA, Antônio Marcos (Org.). *Pragmatismo e filosofia da criação e da mudança*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Groove de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SANTOS, Milton. Sociedade e espaço: a formação social como teoria e como método. In: _____. *Espaço e sociedade: ensaios*. São Paulo: Vozes, 1982. p. 9-22.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: 34, 1998.
- SOUL System. Atomikotita. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6bdC1c5mRU8>>. Acesso em: 26 nov. 2011.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre 11 de setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- ZUMTHOR, PAUL. *Tradição e esquecimento*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Recebido em 31/03/2012
Aprovado em 26/07/2012

¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rc9jcwTSOpE>>. Acesso em: 30 jul. 2011.

² Tradução nossa.

³ *Ostinato*: Termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas. Um *ostinato* pode ocorrer no baixo [...], como melodia numa voz superior, ou simplesmente como uma sucessão de alturas repetidas [...] (SADIE, 1994, p. 687).

⁴ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kPiJ8415FH0&feature=related>. Acesso em: 30 nov. 2011.

⁵ Tradução nossa.

⁶ A atuação cômica almejada pelo grupo reflete-se, inclusive, em sua própria nomenclatura. Ημισκούμπρια quer dizer “meio peixe”. Chamamos atenção para o fato de se tratar de um alimento bastante consumido no país.

⁷ Tradução nossa.

⁸ Hip-Hop: la nueva arma en las protestas en Grecia. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=T01ek9mafU>>. Acesso em: 10 nov. 2011.

⁹ Greek debt activists move to a hip-hop soundtrack. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/world/2011/aug/03/greek-debt-activists-hip-hop>>. Acesso em: 11 nov. 2011.

¹⁰ Tradução nossa.

¹¹ Sobre as possibilidades e a importância da mídia de massa, bem como suas relações estabelecidas junto às camadas sociais, Herschmann (2000) argumenta que, embora forneça maiores proporções aos estigmas relativos às populações marginalizadas, é ela o instrumento que por meio de suas propriedades dialógicas, fornece certa visibilidade a grupos específicos, como os formados por *rappers* e *funkeiros*.