



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

***TOO AGGRESSIVE – BEEFS, DISS TRACKS E A
REPERCUSSÃO DO DISCURSO DO RAP E DO HIP-
HOP NA IMPRENSA NORTE-AMERICANA***

WENNY MIOZZO BELFORT SANTOS

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

***TOO AGGRESSIVE – BEEFS, DISS TRACKS E A
REPERCUSSÃO DO DISCURSO DO RAP E DO HIP-
HOP NA IMPRENSA NORTE-AMERICANA***

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

WENNY MIOZZO BELFORT SANTOS

Orientador: Prof. Dr. Micael Herschmann

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Too Aggressive – Beefs, Diss Tracks e a Repercussão do Discurso do Rap e do Hip-Hop na Imprensa Norte-Americana**, elaborada por Wenny Miozzo Belfort Santos.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Micael Herschmann
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Igor Sacramento
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação -. UFRJ

Profa. Marialva Barbosa
Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense - UFF
Departamento de Comunicação -. UFRJ

RIO DE JANEIRO

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

SANTOS, Wenny Miozzo Belfort.

Too Aggressive – Beefs, Diss Tracks e a Repercussão do Discurso do Rap e do Hip-Hop na Imprensa Norte-Americana.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientador: Micael Maiolino Herschmann

SANTOS, Wenny Miozzo Belfort. *Too Aggressive – Beefs, Diss Tracks e a Repercussão do Discurso do Rap e do Hip-Hop na Imprensa Norte-Americana*. Orientador: Micael Maiolino Herschmann. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho demonstra de quais maneiras o discurso poético presente nas *diss tracks*, tradicionais práticas na cultura do *hip-hop* e do *rap*, é reproduzido pelos veículos da imprensa de caráter biográfico nos Estados Unidos. Para exemplificar isso, a pesquisa debruça sobre as reproduções midiáticas acerca de três dos mais importantes casos de *beefs* (as famosas brigas entre *rappers*) da história do movimento do *rap*. Tupac Shakur e The Notorious B.I.G; Kendrick Lamar e praticamente “*todo-e-qualquer-rapper-da-indústria*”; Kanye West e Taylor Swift, são os protagonistas de rivalidades que contribuem para a produção de memória da sociedade.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe pelas paredes para pintar;

À minha irmã pelas mãos, pela cabeça, pela paciência e pela parceria na vida;

À Marquês do Olinda, no número 61, apartamento 404, bloco três, pelo amor, pelo acolhimento e pelo teto;

Ao EGO por sonhar juntos, por fazer juntos e por conquistar juntos;

Às Manas Bruxas pela irmandade que encontrei fora de casa;

Ao Carlos por dividir sua amizade e seu amor pelo *rap*;

À Biscoito Fino por colocar a música em minha vida;

À Los Angeles que, seja em meu braço esquerdo ou na passagem em minhas mãos, me acolhe, conforta e permite sonhar. Sem limites. Como deve ser;

A 2016 e 2017 pelo aprendizado e crescimento;

A meu orientador, Prof. Micael Herschmann, por ter aceitado participar desse momento apesar do caos das horas;

Aos professores avaliadores por se permitirem ouvir meus devaneios em forma de TCC;

A Tupac Amaru Shakur pelo passado, a Kanye Omari West e Kendrick Lamar Duckworth pelo presente e a Christopher Francis Ocean e Abebe Bikila Costa Santos pelo futuro;

Ao *rap*, ao *hip-hop*, à voz das ruas, aos tambores da África e às batidas eletrônicas,

Obrigada.

“Esses prazeres violentos têm fins violentos e morrem em seu triunfo, como o fogo e a pólvora, que, ao se beijarem, se consomem [...]”¹

¹ SHAKESPEARE, William. Romeu e Julieta. Porto Alegre: L&PM, 1998, p. 77.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. DAS QUADRAS AO <i>MAINSTREAM</i>: UMA BREVE CRONOLOGIA DO MOVIMENTO <i>HIP-HOP</i>	13
2.1 O <i>gangsta rap</i> e a conquista do <i>mainstream</i>	14
2.2 Os novos <i>rockstars</i>	22
3. O <i>RAPPER</i> POETA E O <i>RAPPER</i> CELEBRIDADE	25
3.1 O rapper poeta: artista, obra e processo criativo.....	25
3.2 O rapper celebridade nas manchetes	29
3.3 O discurso midiático: ruídos e facetas na prática do “reportar”	32
4. CRIANDO CASO	38
4.1 Tupac vs. Biggie – Isso é uma <i>beef</i>.....	41
4.2 Kendrick Lamar vs. O mundo – “Control”	46
4.3 Kanye West vs. Taylor Swift – “I’ll let you finish”	51
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	66

1. INTRODUÇÃO

O *rap* cresce. Com suas batidas hipnotizantes e sintetizadores eletrônicos, o *rap* representa uma enorme fatia da produção musical de massa e isso se reflete em números. As altas somas de vendas em discos, capas de revista, produtos licenciados, etc., são apenas confirmações de que esses artistas, principalmente desde a década de 90, são uma espécie de celebridade em ascensão. Por mais que em termos de popularidade o gênero tenha tido seus altos e baixos, seus artistas, quase sempre, se mantiveram de alguma forma em destaque. Houve uma época em que quase todo artista *pop mainstream* contava com uma participação especial de um *rapper* em uma das faixas de seu álbum, ou, em outros tempos, *rappers* produziam álbuns de artistas *pop*. Da maneira que fosse, nota-se que a essência do *hip-hop*, como gênero mais abrangente que engloba o *rap*, não teve seu desenvolvimento desacelerado conforme a indústria musical se reciclou com o passar dos anos. Pelo contrário, é notório que o *rap* apenas enriqueceu ao se afiliar a outros gêneros em seus dias mais sombrios, pois só por ter passado por isso que, hoje, mais de 40 anos depois de seu surgimento, encontra-se em um momento no qual o gênero se sustenta por si com enorme influência no cenário musical.

A cena do *rap* no Brasil, apesar de se mostrar bastante solidificada e com protagonistas de talento inegável, ainda se espelha em um modelo estilístico e histórico original do movimento, que tem como berço uma realidade norte-americana. Poucos *rappers* no Brasil realmente conseguem atingir a camada *mainstream* da indústria, o que faz com que, ao comparar a cena do *rap* no Brasil e nos Estados Unidos, seja possível notar uma disparidade evolutiva, que torna a cultura do *hip-hop* norte-americana um exemplo a ser trilhado por suas manifestações em outras partes do globo.

Como toda expressão artística, o *rap* tem suas subjetividades. Fatores pertencentes ao processo criativo devem ser levados em consideração enquanto este trabalho pretende promover uma reflexão sobre a repercussão de suas obras. Apesar da música se configurar como uma forma artística um tanto quanto banal nas vidas dos integrantes da sociedade que a consome, seus representantes são antes de tudo artistas, e como tal trabalham por códigos de linguagem que flutuam entre o literal e o subjetivo. Ainda, como gênero musical, o *rap* respeita certas tradições e condições muito particulares. A forma agressiva em sua interpretação, letras que instigam rivalidade entre os *rappers* e o teor que soa extremamen-

te confessional, são aspectos essenciais para que esta pesquisa possa caracterizar essas obras do universo do *rap* e do *hip-hop*.

Porém, analisar o *rap* apenas como expressão artística não seria o suficiente para buscar entender o poder de sua influência sobre a sociedade. Como integrantes da indústria do entretenimento, os *rappers* fazem parte de uma constelação de heróis modernos que influenciam os padrões e dão significado às vidas dos indivíduos que compõem a sociedade. As celebridades que ocupam este espaço de tamanha importância frente à população têm suas vidas e obras escancaradas à opinião pública, que não mais se comporta de forma passiva ao discurso que lhe é transmitido. É de interesse do público interagir com o que lhe é reportado e, a partir disso, nota-se um número maior de vozes que se manifestam de forma a disseminar e reinterpretar os fatos que surgem à debate e um aumento da demanda por atualizações que possam fomentar a discussão. Essa última tarefa, por sua vez, fica a cargo da imprensa de caráter biográfico, que dedica sua prática a investigar essas vidas e obras em questão.

Tendo em vista essas elaborações iniciais, o objetivo deste trabalho é refletir sobre de que forma o discurso do *rap* e do *hip-hop* é reproduzido pelos novos e tradicionais meios de comunicação dentro do cenário musical e social dos Estados Unidos. Ainda, a partir de quais condições e ambientes essas notícias se sustentam e seu impacto social através da prática jornalística. Propõe-se aqui que por meio dessa compreensão é possível entender um processo de construção dos personagens da atual cultura de massas e o papel da imprensa na reprodução de discursos pessoais e poéticos.

Ao analisar um fenômeno muito tradicional da cultura do *hip-hop*, as polêmicas *beefs* (brigas entre artistas do mesmo gênero ou não), de forma mais profunda percebe-se então a manifestação de uma crítica em relação à problemática da violência que seria supostamente transmitida através do discurso do *rap*. Desde que o gênero marginal por origem atingiu as grandes massas, carrega consigo a acusação de incitar e fomentar uma cultura de violência que, principalmente nos Estados Unidos, atinge índices altíssimos e preocupa a comunidade.

Desta forma, é importante diferenciar, por meio de um olhar psicológico, um entendimento das diversas representações sociais dos indivíduos, que são objeto de estudo para autores como Carl Gustav Jung. Com isso, permite-se questionar os reportes da imprensa no que se apresenta como discurso que é utilizado a fim de atender a padrões de verdade e legitimidade, tão preciosos para o bom desempenho da prática jornalística. Ain-

da, diante uma matéria-prima carregada de subjetividade interpretativa, busca-se exemplificar e refletir sobre os métodos pelos quais o jornalismo biográfico se ampara em sua incessante caçada à verdade ao reportar suas notícias.

A partir de exemplos práticos, este trabalho analisará a repercussão de três *beefs* que geraram uma comoção que superou o cenário do *rap*, marcando para sempre a história da cultura *pop* trazendo a tradição das *beefs* e das faixas em que os rappers expressam sua rivalidade por meio de insultos e ameaças, o que conhecemos como *diss tracks*, a conhecimento das massas que não estavam a princípio familiarizadas com a cultura do *hip-hop* e suas manifestações. Através da primeira *beef* de grande destaque protagonizada pelos *rappers* Tupac Shakur e The Notorious B.I.G, identifica-se a estrutura de uma rivalidade do *rap* e das primeiras coberturas jornalísticas sobre o tema, que servirão de estrutura base que se repetirá de maneira mais desenvolvida nos casos mais recentes de *beefs* e *diss tracks* que ganharam maior atenção midiática, como a *beef* entre o *rapper* Kanye West e a cantora *pop* Taylor Swift e a participação do *rapper* Kendrick Lamar na polêmica *diss track* de 2013 “Control”, que disparou contra basicamente todo e qualquer *rapper* de alta relevância no momento.

A dificuldade no entendimento das diferentes representações sociais dos indivíduos enquanto artistas inseridos em uma cultura de celebridades – neste caso ponderando suas especificidades culturais visto que se tem a sociedade estadunidense como ambiente de pesquisa – e sua relação para a construção de ruídos interpretativos que se acumulam, uma vez que os meios de comunicação que trabalham em meio a esta subjetividade reproduzem notícias que se sustentam mais em discurso do que em fatos, a partir de uma análise *foucaultiana*, surgem como uma oportunidade de reflexão e entendimento propostos por esse trabalho.

2. DAS QUADRAS AO MAINSTREAM: UMA BREVE CRONOLOGIA DO MOVIMENTO HIP-HOP

“O rap é o novo rock 'n roll. Nós somos os verdadeiros rockstars.”¹ A polêmica afirmação do cantor Kanye West em entrevista para Zane Lowe da rádio londrina BBC Radio 1 em setembro de 2013, ressalta a longa trajetória dos artistas de *rap* e *hip-hop* desde o surgimento do gênero marginalizado até os tempos atuais, resultando em uma indústria que movimenta bilhões de dólares anualmente, segundo Jullie Watson para a revista Forbes em fevereiro de 2004².

O *rap* como se conhece hoje é derivado de um gênero mais amplo, o *hip-hop*, e começa a tomar forma em meados dos anos 70 nas quadras de basquete e festas de rua dos guetos de Nova Iorque e se destaca, de acordo com Bradley e Dubois (2010), pelas batidas improvisadas dos DJs e performances de dança dos *b-boys* e das *b-girls*.

Nesse primeiro momento ainda não havia a figura do MC, que logo depois se tornaria o que é conhecido hoje como *rapper*, para declamar versos que acompanhariam as batidas. Os primeiros MCs começam a arriscar tímidas rimas em apresentações ao vivo em meados dos anos 70, e apenas em 1979 a primeira gravação formal de *rap* foi lançada pelo grupo The Sugarhill Gang. O single “Rapper’s Delight” é considerado por muitos a primeira música do gênero *hip-hop* a se popularizar, apesar de ter sofrido críticas de plágio por outros artistas contemporâneos.

A competitividade para ter as rimas mais originais e divulgá-las durante a primeira era do *rap*, gravando formalmente ou apresentando em um show ao vivo, deixa claro o primeiro indício das rixas entre os artistas do gênero, as famosas *beefs* entre *rappers* que até hoje são comuns na cena.

Casas de show e discotecas da época promoviam concursos de rimas – chamados de *rap battles* –, onde aspirantes a MCs podiam subir ao palco e enfrentar seu oponente apresentando suas composições acompanhadas de batidas. Assim, ficava a cargo da plateia, ou em alguns casos de jurados presentes, a responsabilidade de determinar quem seria o vencedor do duelo. A agressividade no discurso que procurava atacar verbalmente o oponente e, dessa forma, convencer a plateia de que suas habilidades eram superiores, causava

¹ Tradução da autora. “Rap is the new rock 'n roll. We are the real rock stars.” Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p01h0cmy> Acesso em: 10 de julho de 2016.

² Disponível em: http://www.forbes.com/2004/02/18/cx_jw_0218hiphop.html Acesso em: 10 de julho de 2016.

comoção parecida com algo que se observa nas arquibancadas de uma luta de boxe. Esse tipo de evento revela artistas e declara inimigos no mundo do *rap* e do *hip-hop*.

Ainda que a rivalidade entre os artistas exista, a “guerra” só é declarada a partir de uma faixa que difame, ameace ou exponha o oponente em tom confessional. Assim, em termos mais específicos, conclui-se que as recorrentes *beefs* servem de inspiração para as *diss tracks*. (FLORES, 2010, pág. 5-6)

Com a contratação dos primeiros artistas de rap por gravadoras – sendo o *rapper* Kurtis Blow o primeiro a atingir tal feito assinando com a Mercury Records em 1979 –, o lançamento dos primeiros álbuns de rap com distribuição comercial e o nascimento das primeiras gravadoras do gênero – destacando principalmente o nascimento da Def Jam Records em 1984 que até hoje se revela como a gravadora de rap mais importante do cenário –, revelam-se os primeiros indícios de que o movimento antes marginal agora se infiltraria na indústria musical, se desenvolvendo de fato em média dez anos depois de seu surgimento.

2.1 O *gangsta rap* e a conquista do *mainstream*

A década de 80 marca a transição da era inicial do *rap*, denominada por Bradley e Dubois (2010) como “The Old School”, para a segunda fase do movimento chamada pelos autores de “The Golden Age”, que tem início em meados dos anos 80 e se estende até o início dos anos 90.

É durante essa “época de ouro” que o *rap* realmente ganha força nas rádios e surge nos *charts*, tornando natural o interesse da mídia pelos artistas do gênero que se destacavam. Como exemplo, pode-se citar a capa da edição de dezembro de 1986 da revista Rolling Stone com o grupo Run-D.M.C, quando pela primeira vez artistas do gênero foram manchete na publicação de maior importância da imprensa musical até hoje com matéria de capa escrita pelo jornalista Ed Kiersh. A chamada de capa que dizia “Run-D.M.C. esclarece a questão sobre *rap* e violência”³ já expunha a agressividade do discurso do rap e mostrava o interesse da mídia por essa característica em particular.

³ Tradução da autora. Original em inglês: “Run-D.M.C. sets the record straight on rap music and violence”. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/news/beating-the-rap-19861204> Acesso em: 03 de novembro de 2017.

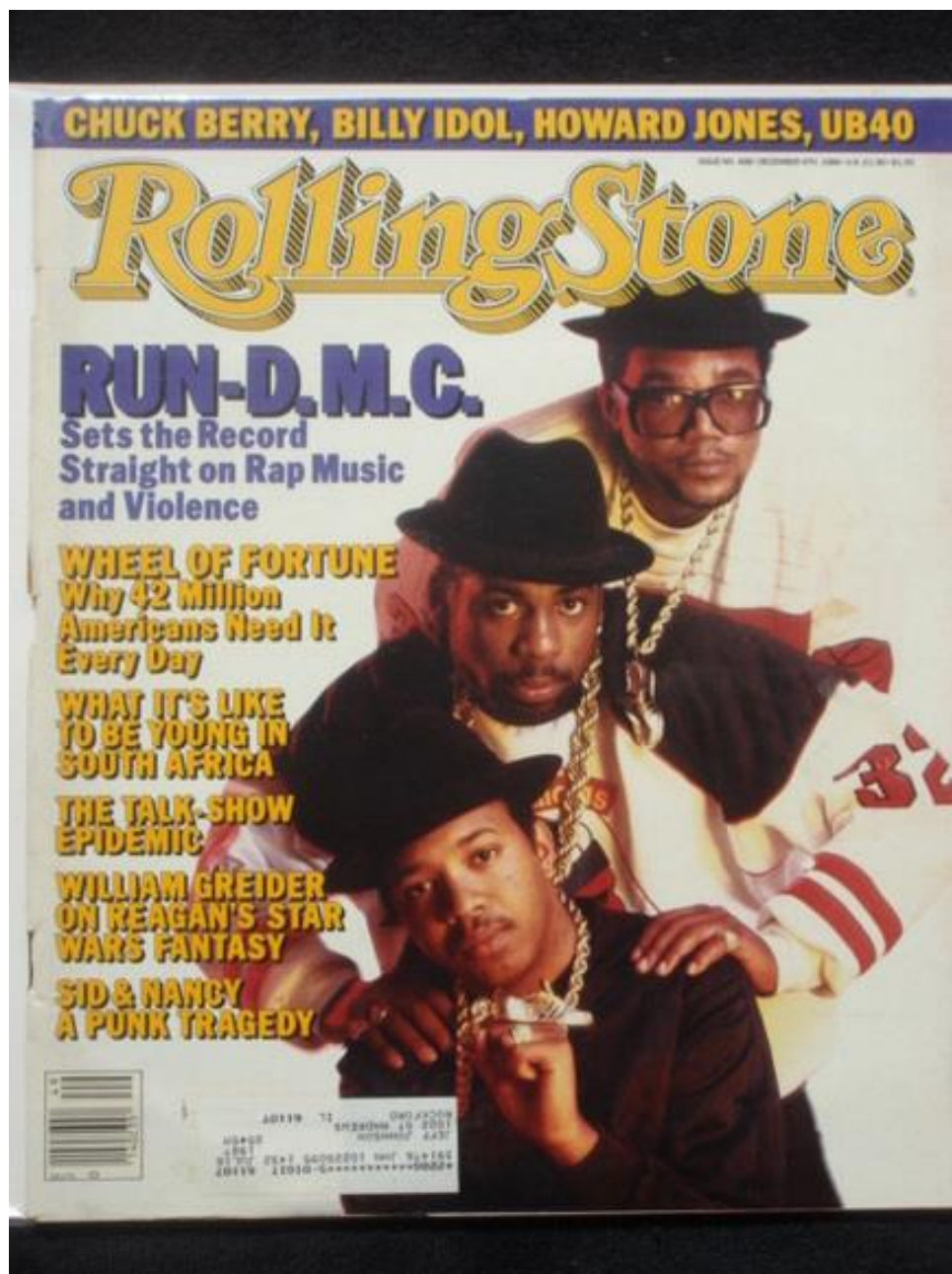


Figura 1. Capa da revista Rolling Stone de dezembro de 1986. Foto: Ioffer

Apesar do gênero já ter feito a sua primeira aparição em #1 no *Hot 100* da Billboard⁴ como “participação especial” na faixa “Rapture” da banda de *pop rock* norte-americana Blondie em 1981, em 1990 o *single* “Ice Ice Baby” do *rapper* Vanilla Ice entrou para a história do *rap* e do *hip-hop* como a primeira faixa do gênero a atingir o primeiro lugar no ranking da Billboard.

⁴ Ranking que desde 1955 é responsável por catalogar os fonogramas de maior desempenho de vendas e execução pública.

Como apontado por Bradley e Dubois (2010), em sua terceira era que se inicia em 1993, o *rap* atinge o nível *mainstream* e o *gangsta rap*, que, segundo Richardson e Scott (2002), surge entre o fim da década de 80 e o início da década de 90, tem seu primeiro marco de relevância alçado pela rivalidade das Costas Leste e Oeste dos Estados Unidos e de suas gangues, trazendo à tona a questão da violência no discurso do *rap*.

É interessante apontar comparações que levem a entender como essa realidade original dos grupos rivais se repete de forma renovada até hoje dentro da cena do *rap*. Os coletivos de *rappers* de maior destaque que antes faziam referência mais diretamente às gangues dos guetos marginalizados dos EUA, hoje são formados por artistas que buscam se reunir com um intuito diferente do contexto de violência tradicional que fortaleceu as gangues do passado.

Em um de seus maiores sucessos, a famosa *diss track* de 1996 “Hit ‘Em Up”, Tupac Shakur utiliza de uma linguagem com alto teor de violência e de alusão às gangues das costas Leste e Oeste para disparar contra seu rival, o cantor Notorious B.I.G. Como, por exemplo, quando ilustra no seguinte trecho:

Vocês filhos da puta não podem ser iguais a nós ou nos ver / Nós somos da *Thug Life*, lado Oeste até morrer! / Aqui na Califórnia, negão, nós avisamos vocês / Vamos explodir vocês, seus merdas! Fazemos o nosso trabalho! / Vocês pensam que fazem o corre? Nós somos a porra do corre! / Nada além de assassinos e verdadeiros (SHAKUR, 1998)⁵

Dentro do cenário atual destacam-se alguns dos coletivos mais famosos do *rap* nos Estados Unidos, como o A\$AP Mob e a Odd Future. Em uma busca no aplicativo Spotify, que – segundo matéria divulgada no portal da agência Reuters em 31 de julho de 2017⁶ – é a maior plataforma de streaming de música do mundo com 60 milhões de assinantes pagantes, a fim de entender de que forma o próprio coletivo busca se posicionar pode-se encontrar a seguinte descrição do coletivo A\$AP Mob:

Um coletivo de hip-hop do Harlem com um nome que tem mais a ver com os Ramones, o A\$AP Mob é conhecido por suas batidas pesadas, sua

⁵ Tradução da autora. Original em inglês: “You motherfuckers can't be us or see us / We motherfuckin' Thug Life-riders, Westside 'til we die! / Out here in California, nigga, we warned ya / We'll bomb on you motherfuckers! We do our job! / You think you mob? Nigga, we the motherfuckin' mob! / Ain't nothin' but killers and the real niggas”

⁶ Disponível em: <https://www.reuters.com/article/us-spotify-listing/music-streaming-company-spotify-has-60-million-paying-subscribers-idUSKBN1AG28J> Acesso em: 15 de novembro de 2017.

vibe vintage, sua preferência pelos simbolismos góticos e maçônicos no campo da moda, e seu membro de maior sucesso, o A\$AP Rocky. Formado por volta de 2006 por A\$AP Yams, A\$AP Bari e A\$AP Illz, o A\$AP Mob logo recrutou A\$AP Rocky para o grupo (Mob), um coletivo não só de rappers, mas também de produtores, designers gráficos e estilistas. Dois anos depois, o membro-chave e rapper A\$AP Ferg entraria no grupo, mas foi Rocky que se destacou primeiramente em 2011, com sua mixtape de Deep Purple e o single "Peso." [...] ⁷

Como a descrição revela o A\$AP Mob se assemelha a uma configuração tradicional dentro do *rap*: um grupo colaborativo de *rappers* de um gueto dos Estados Unidos. A diferença que aqui se busca apontar entre o cenário de hoje e aquele do início da década de 90, aparece quando se percebe que ao mencionarem que “[...] o A\$AP Mob é conhecido por suas batidas pesadas, sua *vibe vintage*, sua preferência pelos simbolismos góticos e maçônicos no campo da moda, e seu membro de maior sucesso, o A\$AP Rocky. [...]”, estão sendo expostos nesse trecho fatores que os mantêm unidos, que os definem como um grupo, como uma espécie de gangue moderna que não mais se baseia em um interesse comum tradicional de violência e criminalidade. Ainda que se possa perceber que muitos desses *rappers* têm como bagagem uma experiência de pobreza, violência dos guetos e segregação racial que se reflete nos versos com conotação agressiva, muito semelhante à forma pela qual os rappers da década de 90 se expressavam, o coletivo tem como principal intenção colaborar em diversas formas de arte, sem menção direta a organizações criminosas como acontecia antigamente.

A descrição do coletivo Odd Future também no Spotify deixa ainda mais clara as semelhanças e as diferenças entre os coletivos de *rap* que se destacaram na década de 90 e os coletivos da cena do *rap* de hoje ao mencionarem no trecho abaixo – extraído da descrição do perfil verificado do grupo na plataforma de streaming – uma comparação ao notório grupo de rap Wu-Tang Clan, formado em 1992 e que até hoje se mantém ativo no cenário do *rap*.

⁷ Tradução da autora. Original em inglês: “A Harlem-based hip-hop collective with a Ramones-like naming scheme, A\$AP Mob are known for their smoky beats, their throwback vibe, their preference for Gothic and Masonic symbolism when it comes to fashion, and their most successful member, A\$AP Rocky. Formed around 2006 by A\$AP Yams, A\$AP Bari, and A\$AP Illz, A\$AP Mob soon recruited A\$AP Rocky into the Mob, a collective not only of rappers but of producers, graphic designers, and fashion designers. Two years later, key member and rapper A\$AP Ferg would join the group, but it was Rocky who came to the forefront first in 2011, with his Deep Purple mixtape and the single "Peso." [...]”

Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/7yO4IdJjCEPz7YgZMe25iS> Acesso em: 15 de novembro de 2017.

Odd Future Wolf Gang Kill Them All, um coletivo de rap *cult* de dez membros de L.A., lembra um Wu-Tang Clan mais jovem e mais louco -- se o Clan andasse de skate e fizesse rimas sobre drogas e humor negro ao invés de xadrez e kung-fu. Com idades entre 16 e 20 anos, os membros principais Tyler, the Creator, Earl Sweatshirt, Mike G, Left Brain, e Hodgy Beats começaram a fazer música junto com os colaboradores Taco, Matt Martians, Domo Genesis, Syd, e Jasper the Dolphin em 2007. O senso de humor ácido e os temas polêmicos do coletivo angariaram um séquito de seguidores do underground, e os colocou nas listas de “principais artistas para observar”. Durante 2010, Tyler, Earl, Mike G, e MellowHype (Hodgy e Left Brain) lançaram mixtapes individualmente com downloads gratuitos. Um álbum oficial, *The OF Tape, Vol. 2*, foi lançado em 2012. ~ Jason Lymangrover⁸

Assim, por mais que as motivações e objetivos possam ter mudado com o tempo, nota-se que a estrutura básica do cenário do rap se mantém essencialmente a mesma desde o surgimento do movimento, o que serve de base para o fortalecimento de algumas “tradições” particulares do gênero como as *diss tracks*. A linguagem agressiva, o ambiente predominantemente formado por homens e as associações entre artistas – os coletivos – ainda mostram-se como proporcionadores de tensão e rivalidade que terminam muitas vezes por resultar nessas faixas difamatórias que ganham uma significativa atenção por parte da imprensa.

As autoras Richardson e Scott (2002) buscam entender a violência presente no discurso do *rap*, mais especificamente em sua vertente conhecida como *gangsta rap*, a partir da definição de uma *cultura de violência* presente na sociedade estadunidense. Tendo isto em vista, “o *rap* se tronou uma maneira pela qual a juventude dá voz à sua insatisfação com a sociedade aplicando a herança da tradição oral Negra”. (SMITHERMAN apud RICHARDSON; SCOTT, 2002, p. 175-176)

Com isso, o constante interesse por parte da mídia estadunidense pela temática da violência no discurso do *rap* e suas celebridades se desenvolve à medida que entende-se a princípio essa sociedade como igualitária, constituída por indivíduos que enxergam o su-

⁸ Tradução da autora. Original em inglês: “Odd Future Wolf Gang Kill Them All, a ten-member cult rap collective from L.A., bring to mind a younger, crazier Wu-Tang Clan -- if the Clan had skateboarded and rhymed about drugs and gore instead of chess and kung-fu. Ranging from the ages of 16 to 20, core members Tyler, the Creator, Earl Sweatshirt, Mike G, Left Brain, and Hodgy Beats started making music along with collaborators Taco, Matt Martians, Domo Genesis, Syd, and Jasper the Dolphin in 2007. The crew’s crude sense of humor and confrontational subject matter earned them a huge underground following, and put them on “top artists to watch” lists. Throughout 2010, Tyler, Earl, Mike G, and MellowHype (Hodgy and Left Brain) released mixtapes individually as free downloads. An official album, *The OF Tape, Vol. 2*, was released in 2012. ~ Jason Lymangrover”

Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/5xpkLC1MxiPRiJUDEzuVm> Acesso em: 15 de novembro de 2017.

cesso como uma graça alcançada, o que resulta em um altíssimo consumo de jornalismo biográfico (HERSCHMANN; PEREIRA, 2005). Assim, essa sociedade encontra no universo do *rap* e do *hip-hop* ídolos que se encaixam nos moldes de produção de memória e referencial e que também abastecem uma demanda por conteúdo explicitamente violento, resultado de uma cultura de violência epidêmica. (RICHARDSON; SCOTT, 2002)

Como exemplo prático das tendências apontadas acima, é interessante analisar a entrevista de Ed Kiersh com o grupo Run-D.M.C. publicada na revista Rolling Stone em 1986 mencionada anteriormente.

Ed desde o início da entrevista já procura explicitar o *lifestyle* luxuoso do líder do grupo Run-D.M.C. e a característica ostentatória presente no discurso do *gangsta rap* quando menciona em uma breve descrição o quarto onde Run encontrava-se hospedado.

Olhando para uma jacuzzi dourada em sua suíte de US \$ 750 por noite no hotel Stouffer no aeroporto de Los Angeles, Run, o melhor rapper do mundo, exclama: "Se eu vou jantar no Michael Jackson? Eu simplesmente não sei se vou. Merda! Quem se importa? Por que eu deveria ir? A parada dele é realmente a minha?"⁹

A referência à banheira de hidromassagem na cor dourada, o valor da diária do quarto: fatores que constroem a atmosfera de um cenário que atende às expectativas da sociedade sobre o que deve fazer parte da rotina de uma estrela da música, no auge de seu sucesso. Realidade essa que é bem diferente daquela vivida por maior parte da população conterrânea de Run, que corresponde a maior parte de seu público. Como lembram as autoras Richardson e Scott (2002, p. 175), “os grandes centros urbanos da América em geral, e as minorias de menor poder aquisitivo em particular, estão repletos de pobreza, brutalidade policial, abuso de drogas, desigualdades educacionais, altas taxas de abandono dos estudos e violência.”¹⁰

Ao longo do texto identifica-se uma tendência já introduzida no lead da entrevista que aponta para fatores que poderiam insinuar certo atrito entre os integrantes do grupo Run-D.M.C. com o cantor Michael Jackson. Ou seja, as perguntas implícitas do jornalista,

⁹ Tradução da autora. Original em inglês: “Eyeing a gold Jacuzzi in his \$750-a-night suite at the Stouffer airport hotel in Los Angeles, Run, the deffest rapper in the world, exclaims, 'Me go to Michael Jackson's for dinner? I just don't know if I'm going. Shit! Who cares? Why should I go? Is his thing really mine?'”. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/news/beatng-the-rap-19861204> Acesso em: 03 de novembro de 2017.

¹⁰ Tradução da autora. Original em inglês: “America’s urban centers in general and low-income minority communities in particular, are replete with poverty, police brutality, drug abuse, educational inequality, high dropout rates, and violence.”

que podem ser deduzidas a partir das declarações dos artistas apresentadas na matéria, sugerem a ideia de que, nos termos da cena, haveria uma *beef* entre o grupo e o rei do *pop*.

Run, 22, que toma cuidado para distanciar seu grupo do Boy George e de seus “drogados gays”, diz, “Michael quer que gravemos com ele, e na real não queremos fazer isso. Gostamos mesmo é do Barry White.” Os rappers discutiram uma colaboração com White, o famoso soul man com uma série de sucessos sexy nos anos 70.

“Michael não tem muito a ver com a gente,” diz Jay. “Ele não combina,” afirma Darryl, 22. “Michael? Se eu encontrasse com o Michael Jackson e ele estivesse com aquilo na cara [a famosa máscara cirúrgica de Jackson], eu arrancaria aquilo. Não tenho germes não, cara.”

“Michael não se sente como eu me sinto,” declara Run, que nasceu em Hollis, um bairro de classe média do Queens, em Nova York. “Ele quer que participemos do próximo álbum dele. Quer que falemos de crack. Fazemos boas rimas sobre crack porque ainda vemos isso, ainda moramos naquela vizinhança. Ganhei muita grana, mas ainda vivo em Hollis. É tão engraçado. Eu não tenho uma mansão ou roupas bonitas. Eu vejo o crack nas esquinas. Eu preciso acabar com isso. Michael provavelmente vai querer que fale disso no álbum dele. Michael escreve músicas, mas eu escrevo o que penso. Eu vejo e sinto o dia todo.”¹¹

Depois do sucesso do single “Rock This Way”, uma espécie de *remix* da faixa que foi lançada originalmente em 1975 pela banda de rock Aerosmith, uma curiosidade sobre qual seria o próximo artista *pop* a colaborar com o trio de *rap* foi instaurada. A imprensa por sua parte tratou de especular em busca da manchete que silenciaria os rumores e revelaria então o grande nome que se uniria ao Run-D.M.C. para produzir um possível novo *hit*. Assim, Kiersh foi capaz não só de confirmar os possíveis candidatos a tal parceria, mas também arrancou declarações do grupo um tanto quanto rudes a respeito de Michael Jackson. Apesar disso, suposta *beef* nunca gerou uma *diss track*. Pelo contrário, após a publicação da entrevista o grupo colaborou com Michael na faixa “Crack Kills” que nunca chegou

¹¹ Tradução da autora. Original em inglês: “Run, 22, who is careful to distance his group from Boy George and “homo-assed drug takers,” says, “Michael wants us to make a record with him, and we don’t really want to make a record with Michael. We really dig Barry White.” The rappers have discussed collaborating with White, the rotund soul man who had a string of sexy hits in the Seventies. “Michael’s not really us,” says Jay.. “He doesn’t fit the program,” says Darryl, 22. “Michael? If I met Michael Jackson and he had that thing on his face [Jackson’s famed surgical mask], I’d rip it off. I’ve got no germs, man.” “Michael doesn’t feel the way I feel,” snaps Run, a native of Hollis, a middle-class neighborhood in Queens, New York. “He wants us on his next album. He wants to make a record about crack. We have good rhymes about it because we still see it, we live in the neighborhood still. I’ve made a lot of money, but I still live in Hollis. It’s so funny. I don’t have a big mansion and beautiful clothes. I see the crack on the corner. I need to get rid of this thing. Michael probably would like me to lay some of this on his album. Michael writes lyrics, but I write what I think. I see and feel all day.”” Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/news/beating-the-rap-19861204> Acesso em: 03 de novembro de 2017.

a ser oficialmente lançada, mas permanece no arquivo de obras inéditas de Michael Jackson.

Ed Kiresh também narra em sua matéria o incidente ocorrido meses antes da matéria ser produzida, onde duas gangues rivais compareceram ao show do grupo na Long Beach Arena em Long Beach, no estado da Califórnia, o que resultou em uma confusão violenta que, de acordo com a reportagem publicada no jornal Los Angeles Times em 19 de agosto de 1986¹², deixou feridos e um dano nas dependências da arena avaliado em 2.400 dólares. A segurança do local e as autoridades policiais cancelaram o show antes mesmo de o trio subir ao palco.

O jornalista da revista Rolling Stone relaciona a violência no discurso das músicas do grupo Run-D.M.C aos eventos de violência que se mostravam recorrentes em suas apresentações recentes, ressaltando que os jornais da época culpavam “as letras incitantes” pelo quebra-quebra nos concertos ao vivo.

Nota-se também certa preocupação em exaltar uma imagem respeitável que corresponda aos ideais de moral buscados pela sociedade como referência, uma vez que, assim como apontam os autores Pereira e Hershmann (2005), o espetáculo, os simulacros e suas reproduções midiáticas servem como agentes de construção de memória e referencial de conduta para a sociedade. E, como aponta Inglis (apud PINTO, 2016, p. 26), “celebridades são criadas para exibir em público os valores e contradições do âmbito privado”.

Run se diz um “homem de família” expondo detalhes sobre sua relação com sua esposa Valerie e sua filha Vanessa e mostra a preocupação do grupo em ajudar a difundir um discurso contra a violência que suas músicas supostamente incitariam, diante dos recentes casos de brigas entre gangues em seus shows.

Eles dizem que nós estamos passando uma mensagem ruim para os jovens. Todas – você está ouvindo? – *todas* as nossas mensagens são boas... Nossa imagem é boa, cara. Jovens se batem todos os dias. Eles estão brigando porque estão brigando desde antes de eu nascer. Eu não sou nenhum sociologista mas nós somos exemplos, cara, grandes exemplos... Eu estou crescendo cada vez mais e não me importo com o que as pessoas pensem.¹³

¹² Disponível em: http://articles.latimes.com/1986-08-19/local/me-16897_1_long-beach-arena Acesso em: 05 de novembro de 2017.

¹³ Tradução da autora. Original em inglês: "They say we're putting out bad messages to the kids. All – you hear? – *all* our messages are good . . . Our image is clean, man. Kids beat each other's heads every day. They are fighting because they were fighting before I was born. I'm no sociologist, but we're role models, man, big-time role models . . . I get bigger and bigger, and I don't care what people think."

João Freire Filho (2013) ressalta em sua pesquisa em torno das expressões de amor e ódio por parte dos fãs das celebridades *teen*, a preocupação do público em um sentido de monitoramento da moral refletida no comportamento do artista em sua vida privada. Nesse caso, percebemos a necessidade desses artistas enquanto celebridades em “limpar” uma imagem negativa alvo de críticas, buscando corresponder aos padrões de moral impostos e monitorados por essa consciência coletiva do público, e o papel da imprensa em disseminar e reafirmar essa ideia.

Segundo Pinto (2016, p. 30), diante do *Culto à Personalidade* presente na lógica da cultura de celebridades, “o comportamento da celebridade, o posicionamento político, a moral, os gostos e outros fatores que constituem a personalidade significam uma forma de diferenciação, de poder e de 'fuga' do anonimato”.

À medida que o *rap* ganha força na indústria e se mescla com outros gêneros, ele se fortalece atingindo um nível *mainstream* e seus artistas veem seu status de figura pública ser elevado ao status de celebridade uma vez que a mídia os coloca em foco, expondo suas obras e vidas privadas, servindo de elo comunicacional entre o artista e a sociedade, em um meio altamente investigativo que atende a uma enorme demanda de consumo. Dessa forma, esses artistas se encontram inseridos em uma realidade de *espetacularização* e *teatralização* de suas vidas, termos esses cunhados por Pereira e Herschmann (2005) para caracterizar os graus de maximização presente na lógica cultural das celebridades atuantes em uma sociedade.

2.2 Os novos *rockstars*

Observa-se um ritmo vertiginoso em que o culto às celebridades vem se expandindo (PEREIRA; HERSCHMANN, 2005) assim como um aumento quantitativo acelerado de produção de conteúdo dos veículos especializados em informação biográfica dessas celebridades, como própria tendência do mercado jornalístico atual. Com isso, identifica-se um conseqüente crescimento do impacto da reprodução do discurso poético artístico e da demanda da sociedade por referencial moral, aspectos que se apresentam como procedimentos da manutenção deste mesmo culto.

De acordo com matéria publicada no site da revista Vibe em 18 de julho de 2017¹⁴, de acordo com um relatório de meio de ano da Nielsen¹⁵, o *hip-hop* é hoje o gênero musical mais popular na indústria musical pela primeira vez na história dos Estados Unidos. O relatório também aponta que estatisticamente o *hip-hop* e o *R&B* representam 25,1% da música consumida nos EUA. A matéria destaca também o grande desempenho dos artistas do gênero nas plataformas digitais de música, que, de acordo com o Global Music Report de 2017 do IFPI¹⁶, representa hoje 50% da receita das vendas globais alcançando o total acumulado de 7.8 bilhões de dólares em receita.

Com o crescimento do alcance do *hip-hop* e do *rap*, as *beefs* e as *diss tracks* características do gênero se mantiveram muito presentes tanto nos *charts* quanto como pautas para a imprensa através da linha evolutiva do movimento.

A revista Complex em matéria publicada em seu portal digital em 07 de dezembro de 2015¹⁷ aponta para a primeira indicação ao Grammy de uma *diss track* em uma categoria de *rap*. A faixa “Back to Back” do *rapper* canadense Drake – onde ele ataca o *rapper* estadunidense Meek Mill – foi indicada a Melhor Performance de Rap na 58ª edição do Grammy Awards em 2016.

Apesar de Drake ter perdido o prêmio para Kendrick Lamar com a faixa “Alright”, que também foi vencedora da categoria de Melhor Música de Rap, o jornalista Zach Frydenlund em sua reportagem chama atenção para o fato curioso do reconhecimento e atenção que uma *diss track* conseguiu alcançar neste ano, lembrando algumas *diss tracks* de grande importância para a história do *rap* e do *hip-hop* que em sua época de lançamento foram ignoradas pela academia. Talvez tamanha atenção e reconhecimento possam ser explicados pela alta representação e popularidade do movimento e crescimento da demanda por conteúdo biográfico, fatores esses apontados anteriormente.

Ao analisarmos os três casos selecionados como exemplos para essa pesquisa adiante neste trabalho, o entendimento acerca de que maneira essa relação entre celebridades e imprensa se desenvolveu ao longo do tempo se mostrará mais claro. Além disso, será possível que se ilustre de que forma o discurso do *rap* e do *hip-hop* presente nas *diss tracks* é

¹⁴ Disponível em: <https://www.vibe.com/2017/07/hip-hop-popular-genre-nielsen-music/> Acesso em: 18 de novembro de 2017.

¹⁵ Empresa germânico-americana que oferece serviços estatísticos para pesquisas de mercado.

¹⁶ Disponível em: <http://www.ifpi.org/downloads/GMR2017.pdf> Acesso em: 05 de novembro de 2017.

¹⁷ Disponível em <http://www.complex.com/music/2015/12/drake-back-to-back-first-grammy-nominated-diss-song> Acesso em: 5 de novembro de 2017

reproduzido. A partir disso, pode-se então questionar seus métodos e práticas uma vez que seus autores não são considerados somente celebridades. Tal questionamento ou crítica apoia-se diretamente na perspectiva de seus protagonistas como artistas e na identificação de incompatibilidades comunicacionais e interpretativas que se derivam dos exemplos citados e suas possíveis explicações e contextualizações.

3. O RAPPER POETA E O RAPPER CELEBRIDADE

Entendendo o *rap* a partir da construção etimológica da própria palavra, considera-se que o gênero é em essência a junção dos dois termos que compõem tal abreviação: ritmo e poesia (do inglês *rhythm and poetry*).

Pela produção artística musical, o *rapper* pode ser entendido então como autor (“Pessoa que compõe obra artística ou musical; artista, pintor, escultor etc.; compositor, músico”¹⁸), artista (“Indivíduo que se dedica às artes ou faz delas meio de vida: ator, bailarino, cantor, desenhista, escritor, escultor, fotógrafo, gravurista, músico, pintor etc”¹⁹) e/ou *performer* (“Artista performático”²⁰). Uma vez que denomina-se o *rapper* como tal, pode-se buscar entender de que forma é construído o discurso poético do *rap* a partir de alguns conceitos da psicologia apresentados por C. G. Jung acerca do processo criativo na arte poética.

A análise prática dos artistas mostra sempre quão forte é o impulso criativo que brota do inconsciente, e também quão caprichoso e voluntário... A obra inédita, ainda na alma do artista, é uma força da natureza que se impõe, ou com tirânica violência, ou com aquela astúcia sutil da própria natureza, sem se importar com o destino pessoal do ser humano que é seu veículo... Portanto, faríamos bem em considerar o processo criativo como algo vivo [itálico meu] implantado na alma do homem. (JUNG apud BARCELLOS, 2004, p. 30)

3.1 O rapper poeta: artista, obra e processo criativo.

O *rapper* como mero instrumento de expressão da sua arte e o seu discurso transmitido através das rimas exercem um grande papel de influência sobre a sociedade em que encontram-se inseridos. Jung permite enunciar o artista como “um ‘homem coletivo’, um veículo e um modelador da vida psíquica inconsciente da humanidade” (apud BARCELLOS, 2005, p. 37). Porém, o poeta não tem total controle psíquico sobre sua obra. A experiência criativa acontece para além do consciente como uma “visitação”. (BARCELLOS, 2004, p. 31)

¹⁸ MICHAELIS. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=autor> Acesso em: 24 de outubro de 2017.

¹⁹ MICHAELIS. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=artista> Acesso em: 24 de outubro de 2017.

²⁰ MICHAELIS. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=performer> Acesso em: 24 de outubro de 2017.

Dessa forma, além de determinar de que forma o processo criativo se dá e seu papel social, também se faz extremamente importante tentar compreender mais profundamente de onde se origina esse discurso poético.

Renato Cohen (2002), utiliza a palavra *persona* para designar o modo como um artista-performer se coloca durante a ação performática. O autor parte da premissa de que o “performer vai representar partes de si mesmo e de sua visão de mundo” e, portanto, “na performance geralmente se trabalha com *persona* e não *personagem*”. A *persona*, por sua vez, diz respeito a algo universal, arquetípico [...]. (LABRA, 2005, p. 52)

Segundo Jung *persona* trata-se da máscara social que um indivíduo usa para causar um impacto sobre o outro e ao mesmo tempo esconder sua natureza. (JUNG, 1953, p. 190)

Cohen (apud LABRA, 2005, p. 52) trabalha a ideia de *persona* para introduzir o conceito de *self as context*, que sugere que a produção do artista é elaborada com base em sua bagagem pessoal. Logo, quando se transporta tais conceitos para a realidade do *rap* e do *hip-hop*, entende-se que o *rapper* em seu ato criativo inicial experimenta um processo que vai além do seu consciente e dá forma a um discurso que tem impacto na sociedade. Porém, tal discurso se origina e se reproduz através de uma *persona* que, por mais que utilize de um contexto pessoal como referência, não corresponde à totalidade do indivíduo, o seu *self*. Pensando nessa lógica de representação social do indivíduo mais especificamente dentro do universo do *rap*, Daniel Gilligan (2014, p. 14) identifica a presença de uma *persona* “gangsta” na poética do gênero. Caracterizando as tendências dessa *persona* do *rap*, o autor afirma que “*rappers* buscam uma imagem de invulnerabilidade que é mais evidente pelos seus conflitos com outros *rappers*”²¹. Assim, o autor conclui que a estética da rivalidade e da violência transpassada pelo discurso poético surge como mais uma manifestação de afirmação desse estereótipo de *hipermasculinidade* almejado pelos artistas do gênero, em sua maioria constituído por representantes do sexo masculino.

Gilligan também coloca em foco a questão da autenticidade desse discurso enquanto parte de uma performance e traz como argumento um conceito de Burkitt (1999) sugerindo que “através da performance física dos textos, os corpos são materializados e, assim,

²¹ Tradução da autora. Original em inglês: “rappers pursue an image of invulnerability that is most evident through their conflicts with other rappers.”

pensados para serem reais, mais do que qualquer individualidade essencial”²². (apud GIL-LIGAN, 2014, p. 15)

Diversos rappers assumem e expõem suas *personas* e, como no caso de alguns artistas como Kanye West, Kendrick Lamar, Eminem e Tyler, The Creator, esses personagens ganham nomes, vozes e até discos inteiros dedicados a sua manifestação.

Kanye West é um dos artistas mais polêmicos da atualidade e também um dos que mais incorpora diferentes *personas* em seu discurso poético. Em seu disco de estreia em 2004 “The College Dropout”, Kanye aparece na capa do CD vestido como um urso nas arquibancadas de um ginásio típico das escolas dos Estados Unidos. Também fazia parte desse ensaio uma foto em que Kanye aparece segurando a cabeça da fantasia de urso, revelando que era ele mesmo quem estava por trás da máscara. Na versão do álbum em vinil essa contraposição fica mais clara, uma vez que a foto em que Kanye está vestindo a máscara estampa a capa do disco e a foto em que ele segura essa máscara, revelando seu rosto, aparece na contracapa. O “Dropout Bear”, como esse personagem urso ficou conhecido, é entendido por muitos como a primeira *persona* de Kanye West.



Figura 2. Capa do vinil do álbum “College Dropout”. Foto: Fatbeats

²² Tradução da autora. Original em inglês: “through the physical performance of texts, bodies are materialized and thus thought to be real, rather than due to any essential individuality”.



Figura 3: Contracapa do vinil do álbum “College Dropout”. Fotos: Fatbeats

Acerca do discurso e estilo impressos no álbum mencionado, o jornalista Ryan Bassil afirma em sua crítica em homenagem aos dez anos de lançamento do álbum, publicada no portal Noisey em 10 de fevereiro de 2014:

The College Dropout não era música das ruas. Não era música de treta. Era música da vida. Nas palavras do próprio Kanye, The College Dropout gravita ao redor de “[pensar] sobre qualquer coisa que você tenha vivido na semana passada”. É uma declaração que, ao contrário do que dizem os invejosos, (“Eu tenho, tipo, poderes nucleares, sou tipo um superherói, tipo o Ciclope quando ele coloca os óculo’s) soa honesta e verdadeira. Acho que ele acordou um belo dia e teve um estalo criativo em fazer rimas sem usar palavras tipo “facas”, “cela”, “armas”, porque The College Dropout alcançou terras mais longínquas como religião (“Jesus Walks”), o falido sistema educacional norte-americano (“School Spirit”), materialismo exagerado na comunidade negra (“All Falls Down”), a família moderna (“Family Business”), e aparências (“New Workout Plan”). Aquilo soava diferente, soava bem pra caralho.

O discurso do “Dropout Bear” representava uma quebra no discurso tradicional do *rap*, trazendo uma realidade cotidiana distante da violência das ruas e da criminalidade, mas, ainda assim, não deixando de imprimir uma agressividade típica do *rap*. Como o título do disco já revela Kanye West realmente tinha abandonado seus estudos no Art Institute of Chicago e muito da temática central do “The College Dropout” e de seu álbum seguinte,

o “Graduation” de 2007, vinha de suas experiências nesse ambiente universitário e de sua trajetória na tentativa de conseguir um contrato com uma gravadora, se lançando finalmente como artista, já que Kanye havia conquistado certo reconhecimento como produtor e compositor para outros artistas já consagrados, como por exemplo, em sua participação no álbum “Blueprint” do *rapper* Jay-Z de 2001.

Assim como Kanye West assume a *persona* do “Dropout Bear”, identifica-se casos igualmente famosos na cena em que um *rapper* assume sua *persona* e deixa clara essa diferença de consciência que emite o discurso, como o Marshal Mathers de Eminem, o Kung Fu Kenny de Kendrick Lamar e o Dr. TC de Tyler, The Creator. Todos aparecem como personagens que utilizam da bagagem do *self* do artista para traduzir essa experiência em um discurso poético que advém de um personagem construído por ele mesmo, uma representação de si.

Isso se confirma, por exemplo, ao observar os últimos versos de Tyler, The Creator, em uma “conversa” com uma de suas *personas*, o psicólogo Dr. TC, na faixa “Golden” que encerra o álbum “Goblin” de 2011:

Alguém se importou Tyler / E, uh... quem se importou fui eu / Veja, você não está ficando maluco... sou eu. Eu sou seu melhor amigo, Tyler / Eu sei de tudo, eu sei tudo sobre você / Você tem se ajudado esse tempo todo / Seus amigos? Eles são apenas produtos da sua imaginação / Dr. TC... Veja, Tyler, eu sou a sua consciência / Eu sou o Tron Cat, eu sou Alice, eu sou Wolf Haley, eu sou... / Eu.²³ (TYLER, THE CREATOR, 2011)

Ainda que alguns *rappers* possuam mais de uma *persona* em seu discurso poético e até declarem e assumam publicamente seus *alter-egos*, como nos casos citados anteriormente, nem todos manifestam com tanta clareza a diferenciação dessa consciência artística que separa o artista entre seu *self* e sua *persona*. Ainda assim, como foi apontado por Gilligan (2014), pode-se considerar que existe uma *persona* “gangsta” que está presente no discurso enunciado pelos artistas do *rap* de maneira geral.

3.2 O rapper celebridade nas manchetes

²³ Tradução da autora. Original em inglês: “Someone gave a fuck Tyler / And, uh... the person that gave a fuck was me / See, you’re not, going crazy... it’s me. I’m your best friend, Tyler / I know everything, I know everything about you / You’ve been helping yourself this whole time / Your friends? They’re just figments of your imagination / Dr. TC... See Tyler, I’m your conscience / I’m Tron Cat, I’m Ace, I’m Wolf Haley, I’m... / Me”.

Dessa forma, ao identificar fatores importantes para a compreensão da origem do discurso poético e do entendimento da figura do artista enquanto o indivíduo que materializa a obra musical, e de que formas esses conceitos se aplicam na produção artística produzida pelos integrantes do cenário musical do *rap* atual, pode-se questionar como essa perspectiva de compreensão do discurso – que é replicado como fonte de conteúdo jornalístico – ameaça a noção de verdade, uma vez que, dentro da esfera da prática jornalística, compreende-se que “é da natureza da informação dizer a verdade [...]” (CORNU, 1994). Logo, poderia uma produção artística que advém do um processo acima das diretrizes da concepção de totalidade do indivíduo ser utilizada como informação que tem como função a construção dos fatos por meio da apuração da verdade?

Assim como na prática da manutenção das leis, o jornalismo tem a verdade como agente motor. Flores (2010) busca compreender em seu artigo como a vulnerabilidade do discurso artístico – apoiado pela imunidade interpretativa garantida pela Primeira Emenda à Constituição dos Estados Unidos – implica em uma dificuldade na execução das leis quando se tem o discurso do *rap* como fonte de argumentação e análise, mais precisamente nas *diss tracks*, enquanto músicas que se enquadram em uma noção de “Discurso Comercial”.

Ao pensar nesse questionamento dentro da realidade do jornalismo, é proposto então por esse trabalho tentar entender de que forma a mesma dificuldade interpretativa se apresenta ao longo da análise do impacto dessa vulnerabilidade do discurso poético na replicação das *diss tracks* na imprensa musical e biográfica nos Estados Unidos.

Percebe-se que essa dificuldade parece esbarrar no entendimento da diferenciação entre o artista e a sua obra, uma vez que esse discurso carregado de subjetividade poética é reproduzido como suposta fala literal do indivíduo completo. Ou seja, para tentar compreender a verdade sugerida no discurso midiático que replica o discurso poético como notícia, é necessário que seja considerada a condição *artista-personagem* (LABRA, 2005) e a dificuldade na completa dissociação entre artista e obra, como fator que colabora para a construção da noção de que a produção artística se trata de um conteúdo biográfico legítimo, advindo do *self* do indivíduo, deixando cair em esquecimento a natureza supraconsciente da obra em questão.

Ainda que o discurso do *rap* – mais especificamente presente nas *diss tracks* que são objeto de análise desse trabalho – represente uma fala advinda de um lugar para além

da consciência, ou seja, ameace o sentido de verdade, de alta relevância na prática jornalística, ele passa a pertencer a essa esfera de verdade – quando nota-se a fusão da figura pública e privada do artista sob o olhar da sociedade – e de legitimidade – quando é detectado o uso dessa fala poética como ferramenta da manutenção da construção em sociedade da figura da celebridade.

No rastro da fragilização ou da crise de uma noção de verdade absoluta, atemporal e a-histórica, as narrativas que se apoiam sobre interpretações, atualizando versões, com fortes e evidentes marcas retóricas, se fortalecem e adquirem maior e mais visível legitimidade (HERSCHMANN; PEREIRA, 2005, p. 24).

Como Herschmann e Pereira (2005, p. 51) definem, “as tecnologias de transporte e comunicação, aliadas ao processo de globalização, têm alargado a nossa experiência socio-cultural.” Explica-se assim a divulgação a nível maximizado da figura da celebridade e a força que tal divulgação adquire – ressaltando principalmente a velocidade da viagem desta informação, por meio da Internet. Hoje, em um espaço de tempo muito curto, um boato sobre uma celebridade pode passar de um continente ao outro, porém, o *lost in translation* (perdido na tradução, em livre versão) pode ocorrer e aí nota-se o que é chamado pelos autores de “fragmentação da identidade”. A fragmentação nada mais é do que a criação de múltiplas versões de um mesmo objeto, a partir de diversas interpretações e retratações, por onde os indivíduos constroem “a noção de *self* e um sentido para suas trajetórias de vida a partir de recursos cujas conexões eles mesmos devem estabelecer” (HERSCHMANN; PEREIRA, 2005, p. 54).

Dessa forma, o problema interpretativo que é apontado neste trabalho se origina não somente da dificuldade de entendimento do discurso poético do *rapper* em sua condição como *artista-personagem* (LABRA, 2005), mas também de um problema já inerente à produção de jornalismo biográfico, de dissociação e fragmentação de identidade deste artista enquanto celebridade aos olhos da audiência (HERSCHMANN; PEREIRA, 2005).

O discurso midiático analisado aqui se apoia justamente na configuração do artista como celebridade. Segundo Graeme Turner, pode-se identificar que uma figura pública atinge o status de celebridade a partir do momento em que existe um interesse por parte da mídia não somente pela investigação e divulgação do seu trabalho, mas também pela sua vida privada (apud SIMÕES, 2012, p.3).

3.3 O discurso midiático: ruídos e facetas na prática do “reportar”

Com o intuito de analisar a prática jornalística dos veículos que tratam de atualizar a sociedade acerca da vida profissional e privada das celebridades, deve-se diferenciar e relacionar as práticas dessa vertente jornalística em seus espaços de atuação. Uma vez que esse trabalho procura refletir sobre um fenômeno musical que ocorre com maior força nos Estados Unidos, será analisada aqui sua repercussão através de veículos de notícias originais dessa mesma localidade.

Maria Aparecida Pinto (2016) pondera sobre essa diferença afirmando que:

Identifica-se o jornalismo de celebridades em discursos diversificados em países diferentes, uma vez que há características desse tipo de jornalismo que são elementares e que se confundem com o próprio saber-fazer. Não são ignoradas as idiosincrasias entre o jornalismo de celebridades americano (mais agressivo em relação às celebridades) e o brasileiro (que se mostra condescendente e amável em relação aos famosos), entretanto a diferenciação entre essas duas formas de abordar a vida dos célebres constituir-se-ia enquanto outra perspectiva analítica. Não se considera uma forma ou um modelo universal para a especialidade, mas são identificadas características que dizem da identidade, do ethos e dos imaginários sociodiscursivos desse modo de abordar a realidade. (PINTO, 2016, p. 16)

Dessa forma, por mais sejam levados em consideração os distintos territórios de análise dos autores mencionados nessa pesquisa, as bases de referência para a prática do que é essencialmente produzido pelos veículos de notícia utilizados nesse trabalho são as mesmas ainda que sejam aplicadas em diferentes realidades sociais e culturais.

As *diss tracks* enquanto matéria-prima para notícia nem sempre terminam por desencadear eventos que tornem realidade as ameaças ali decretadas. A notória *beef* entre os rappers Tupac Shakur e Notorious B.I.G., que será analisada de forma mais ampla no capítulo 4.1, é um dos casos mais famosos dentro da história do *rap* em que tragicamente o discurso poético terminou por inflamar atos de violência que tiraram a vida dos protagonistas desse duelo. Porém, nem sempre a história se desenrola desta forma. Muitas vezes a rivalidade entre os artistas não ultrapassa os limites de um contexto artístico em que esse discurso poético foi gerado, como no caso das “ameaças” de assassinato contra alguns dos *rappers* mais famosos do momento, disparadas por Kendrick Lamar em seu verso na faixa “Control”, lançada em agosto de 2013. Como será retratado a diante no capítulo 4.2, por mais que a construção do verso sugira intenção na materialização do discurso em fatos, as

declarações de Kendrick ao ser procurado pela imprensa para comentar a polêmica causada pela faixa, revelam a intenção original do discurso emitido por ele enquanto artista em seu ato de criação. Intenção essa que exclui qualquer possibilidade de concretização da agressividade de sua fala.

Com isso, nota-se hoje, não só uma maior amplitude de motivações para as *beefs*, mas também o distanciamento de um ambiente de violência sugerida pela agressividade do discurso, o que parece materializar em menor escala o acerto das suposições que adquirem importância maximizada sob os holofotes da voraz mídia especializada em celebridades nesse cenário norte-americano.

Segundo Quevedo (2009, p. 14), a sobreposição do discurso sobre os acontecimentos como fonte para apuração dos fatos, das notícias, resulta em um problema para o exercício da prática jornalística, uma vez que expõe seus profissionais ao engano, resultando em um trabalho de reprodução de “verdades não legitimadas ou coercivas”. O discurso, assim, se mostra como território incerto, com subjetividades e perigos interpretativos, pois, segundo Foucault (1999, p. 9), o discurso também seria um lugar de exclusão social, partindo de um processo de produção baseado em controle, seleção e distribuição. Para o autor, a manifestação de alguns procedimentos que fundamentam a produção do discurso seria capaz de adquirir poder de influência e, dentro desses procedimentos, pode-se apontar principalmente o desejo pela verdade como destaque, por se relacionar mais diretamente ao fundamento motor da prática jornalística.

Foucault (1999, p. 24) identifica a importante função do comentário como ferramenta interpretativa de um discurso original. O comentário seria então articulador interpretativo acerca de um discurso original e sua reprodução indefinida “é trabalhada do interior pelo sonho de uma repetição disfarçada: em seu horizonte não há talvez nada além daquilo que já havia em seu ponto de partida, a simples recitação” (FOUCAULT, 1999, p. 25). A partir dessas elaborações *foucaultianas* acerca do discurso e de suas reinterpretações, pode-se então questionar o modo de produção das próprias matérias jornalísticas que fazem uso desse discurso poético das *diss tracks* como comentários. Assim, a produção jornalística biográfica que utiliza desse discurso poético presente nessas faixas de tom confessional, além sua faceta de agente de construção de memória social (PEREIRA; HERSCHMANN, 2005), pode também ser compreendida como agente de exclusão por um processo de manipulação interpretativa (FOUCAULT, 1999).

Também se faz necessário refletir sobre o que, segundo Glynn (2000, p. 113-114) seria uma das maiores críticas a respeito da cultura de tabloides: a fofoca. Segundo o autor, apesar de pejorativamente ser atrelada ao universo feminino, a fofoca matéria-prima dos tabloides, é usada como ferramenta de integração social, por meio de sensações de identificação e intimidade.

Fofocas e rumores são formas bem antigas que, entretanto, não são adequadas às condições pós-modernas. Sua escassez e instabilidade são equivalentes às manifestações contemporâneas de incerteza e debate sobre bases epistemológicas e a natureza da “verdade. Sua dispersão social e mutação constante conferem uma plurivocalidade distinta que denota distinção dos discursos monológicos produzidos por uma ou mais autoridades como forma de controle da multiplicidade.”²⁴ (GLYNN, 2000, p. 114)

Beefs e diss tracks podem adquirir conotação de fofoca quando se entende que dentro dessa prática popular “trabalha-se, inevitavelmente, com a reputação de outros ao serem abordados aspectos de vidas alheias” (PINTO, 2016, p. 44). Assim, quanto mais claro for o insulto, quanto mais direta for a ameaça, maior parece ser a comoção por parte da mídia que, por sua vez, identifica nessa produção conteúdo que abastece uma necessidade de consumo e atualização, e busca influenciar na construção da opinião pública.

Encontra-se hoje uma pluralidade de meios de reprodução de conteúdo muito mais ampla do que no passado. Herschmann (2005, p.4) ressalta que a mídia atual se apresenta em múltiplas versões e formatos, o que permitira um entendimento não mais dicotômico sobre sua relação na construção de sentidos e representações para a sociedade. Ou seja, segundo o autor, a ideia de que a comunicação se dá apenas na troca entre um veículo de massa emissor e de uma sociedade receptora, não representa a totalidade da realidade social da dinâmica da comunicação hoje, pois esse conceito dicotômico não contaria com uma *lógica de hipertexto* permitida principalmente por mídias interativas.

Dessa forma, é interessante apontar como exemplo o caso do site Genius²⁵, originalmente conhecido como Rap Genius, popular fonte de acesso a letras de *hip-hop* desde sua criação em 2009, que oferece uma ferramenta de comentário interpretativo chamada de

²⁴ Tradução da autora. Original em inglês “Gossip and rumor are very old forms that are both nevertheless quite well suited to postmodern conditions. Their slipperiness and instability match contemporary manifestations of uncertainty and debate over epistemological foundations and the nature of “truth. Their social dispersion and constant mutation lend them a distinctive plurivocality that differentiates them from those monological discourses produced by one or another officialdom as a way of controlling multiplicity.”

²⁵ Ver: www.genius.com

annotation (em português, anotação), onde o site reúne anotações de usuários a respeito de sua interpretação dos versos da letra selecionada na seção de catalogação e banco de letras de músicas disponível no portal virtual.

O resultado que se tem nada mais é do que uma condensação de uma revisão original, atualizada com revisões de outros usuários e então reorganizada pela equipe do site em uma *annotation* oficial, carregando o título de “Genius Annotation”, que é publicada à direita do verso em que se deseja obter uma apuração do discurso. O site ainda permite que os próprios artistas possam disponibilizar *annotations* verificadas, fortalecendo ainda mais um ideal de busca por fidelidade à verdade interpretativa do discurso poético, uma vez que essa modalidade de comentário especial viria do próprio autor da obra investigada. A *annotation* verificada pode aparecer como uma espécie de conteúdo exclusivo, quando o próprio artista/autor envia para a equipe do site anotações explicando os versos, ou por meio de replicação, quando a equipe do site busca em outras plataformas de reprodução de discurso declarações dos autores sobre os fatos supostamente mencionados nos versos objetos de análise.

The screenshot displays the Genius website interface for the song "Famous" by Kanye West. The top section features the song title, artist name, and production credits. Below this, the lyrics are presented with a "FAMOUS LYRICS" heading. The lyrics are color-coded: yellow for the main verses and blue for the chorus. A "Genius Annotation" is visible on the right side, providing context for the lyrics. The annotation discusses the interpolation of Nina Simone's "Do What You Gotta Do" and the meaning of the line "I don't blame you much for wanting to be free." The annotation is attributed to "jeanLuuc" and has received 165 upvotes.

FAMOUS LYRICS

[Intro: Rihanna + Kanye West]
 Man I can understand how it might be
 Kinda hard to love a girl like me
 I don't blame you much for wanting to be free
 I just wanted you to know
 Swizz told me let the beat rock

[Verse 1: Kanye West + (Swizz Beatz)]
 For all my Southside niggas that know me best
 I feel like me and Taylor might still have sex
 Why? I made that bitch famous (Goddamn)
 I made that bitch famous
 For all the girls that got dick from Kanye West
 If you see 'em in the streets give 'em Kanye's best
 Why? They mad they ain't famous (Goddamn)
 They mad they still nameless (Talk that talk, man)
 Her man in the store tryna try his best
 But he just can't seem to get Kanye fresh
 But we still hood famous (Goddamn)
 Yeah we still hood famous

[Chorus: Rihanna + Swizz Beatz]
 I just wanted you to know
 I loved you better than your own kin did

Genius Annotation [8 contributors](#)

Rihanna interpolates parts of the first verse of Nina Simone's "Do What You Gotta Do." The verse is sampled in the outro of the song.

The line "I don't blame you much for wanting to be free," feels like an answer to Kanye's bridge in both "Father Stretch My Hands Pt. 1" and "Pt. 2":

“ Just want to feel liberated, I, I, I
 I just want to feel liberated, I, I, I
 If I ever instigated I'm sorry
 Tell me who in here can relate, I, I, I

These parts are a back and forth between Kanye and "fame." During his early days as a producer, all Kanye wanted to be was famous, but no one would give him a chance. Now, he's at the opposite end of the spectrum and his creativity is being held back because he's a "celebrity."

👍 Upvote: +165 🗨️ 4.3 📄 Share

Suggest an improvement to earn IQ

jeanLuuc 2023
 Marked this as [missing something](#) 9 year ago

In "Waves" he says "sun don't shine in the shade" and "bird can't fly in the cage" also expressing how he wants to be free to do and create whatever he wants. Like Rihanna/Nina say in

Figura 4. Captura de tela do site Genius.

Em uma busca no site pela letra da *diss track* “Famous” do cantor Kanye West, peça de extrema importância na construção da *beef* entre o *rapper* e a cantora *pop* Taylor Swift que será analisada no capítulo 4.3, encontra-se a sinalização de *annotations* verificadas sobre a faixa. O comentário em questão se tratava de uma extração original de um *tweet* da conta pessoal de Twitter do próprio cantor em que dizia:

KANYE WEST via Twitter

Eu não desrespeitei a Taylor Swift e eu nunca fiz isso em momento algum... Primeiramente eu sou um artista e como artista eu vou expressar como eu me sinto sem censuras. Em segundo lugar, eu pedi a minha esposa sua benção e ela ficou de boa com isso. Em terceiro lugar, eu liguei para a Taylor e tive uma conversa de uma hora com ela sobre o verso e ela achou aquilo engraçado e me deu a benção dela. Em quarto lugar, “vadia” é um termo carinhoso no *hip-hop* como a palavra “negão”. Em quinto lugar, eu não vou nem tomar crédito por essa ideia... isso foi na verdade uma ideia da Taylor... Ela estava jantando com um amigo nosso, cujo nome eu vou manter fora disso, e disse a ele “Eu não posso ficar brava com o Kanye porque ele me fez ficar famosa!” #FATOS²⁶

De forma não tradicional e desconstruída, o site Genius fornece mais do que catalogação e armazenamento de letras, fornece em essência o mesmo tipo de conteúdo reproduzido pelas publicações jornalísticas quando essas se dispõem a transformar um discurso poético em notícia: comentários acerca da interpretação de um discurso original, nesse caso de natureza artística, seguidos da completude do conhecimento acerca da verdade que valida a importância social desse acontecimento por meio da identificação dos fatos. Além disso, percebe-se como a *lógica do hipertexto* se manifesta dentro do cenário do *rap* e do *hip-hop* atual, viabilizando, por meio dessa interatividade com a produção da notícia, uma voz para as minorias.

O *rap* enquanto pauta jornalística, conta com seus protagonistas, verdadeiros “marginais mediáticos” (HERSCHMANN; BENTES apud HERSCHMANN, 2005, p. 8), ala-

²⁶ Tradução da autora. Original em inglês: “I did not diss Taylor Swift and I’ve never dissed her... First thing is I’m an artist and as an artist I will express how I feel with no censorship. 2nd thing I asked my wife for her blessings and she was cool with it. 3rd thing I called Taylor and had a hour long convo with her about the line and she thought it was funny and gave her blessings. 4th Bitch is an endearing term in hip hop like the word Nigga. 5th thing I’m not even gone take credit for the idea... it’s actually something Taylor came up with ... She was having dinner with one of our friends who’s name I will keep out of this and she told him I can’t be mad at Kanye because he made me famous! #FACTS” Disponível em: <https://genius.com/Kanye-west-famous-lyrics> Acesso em: 20 de novembro de 2017.

vancados à espetacularização de suas vidas e realidades periféricas, disseminando por meio de sua obra um discurso que representa “um enorme potencial de luta para os grupos minoritários na esfera mediática” (HERSCHMANN, 2005, p. 6).

Porém, essa representatividade está sujeita a ruídos interpretativos, pois:

O discurso mediático, portanto, oscila entre a demonização e certa glamourização dos excluídos, na medida em que a mídia os torna “visíveis” e permite-lhes, de certa forma, denunciar a condição de “proscritos” e reivindicar cidadania, trazendo à tona, para o debate na esfera pública, a discussão do lugar do pobre, ou melhor, o direito ao discurso, ao lazer e de “acesso” à cidade, colocando em pauta as contradições do processo de “democratização” do país e suas tensões sociais. (HERSCHMANN, 2005, p. 9)

A fragilidade nesse processo reprodutivo midiático, principalmente dentro dos acelerados métodos de operação dos meios de produção de notícias na era digital, se apoia na configuração de um “disse-me-disse” por conta da trama de retalhos de discursos, que tem origens de falas muitas vezes advindas de locutores que representam níveis questionáveis de consciência do *self* do indivíduo enquanto autor do discurso e dos fatos. Porém, essa reprodução, como manifestação de uma lógica do espetáculo, assume um papel de extrema importância em meio à sociedade.

É preciso reconhecer que o espetáculo hoje, como advertem Hardt & Negri, pode estar a serviço do “biopoder globalizado imperial”, promovendo experiências não só de fruição e escapismo, mas também reiterando e legitimando idéias, ações, valores e códigos sociais. (HERSCHMANN, 2005, p. 3)

Os exemplos que veremos no capítulo seguinte refletem acerca dos ruídos interpretativos causados por um amontoado de comentários sobre um discurso de natureza abstrata, que buscam replicação e ressignificação através da prática jornalística moderna. Lógica essa que influencia fortemente a opinião pública, concluindo o ciclo da função de *exclusão* do discurso e de construção de memória coletiva da sociedade por meio de seus heróis, suas celebridades.

4. CRIANDO CASO

O entendimento dos conflitos e de suas consequências só pode ser mais completamente feito por meio de exemplos práticos, analisando cada caso com suas particularidades. Assim permite-se entender que dependendo do cenário a dissociação da *persona* é múltipla e pode ser reflexo de uma questão social muito mais ampla do que um verso em uma canção, ou mesmo proveniente de uma frustração artística mal externada.

A cena do *rap* mundial não seria a mesma sem a influência da opinião pública e como esta ressoa suas rixas, pois sem um público não há espetáculo. As pessoas agem como espectadores, propagadores e julgadores. Uma vez que:

Com seus temas de confronto e humor negro, a forma angariou grande investimento afetivo de sua base de fãs, mas também chocou e afrontou outros. Pode se dizer, então, a importância do “gangsta” mora em sua geração de uma quantidade extraordinária de controvérsia, levando a intensa auto-análise e protestos. (QUINN, 2007, p.12)²⁷

O ápice dessa interação é quando o conflito que existia apenas na esfera musical toma vida e se desenrola em fatos. Os fãs, inflados por letras, melodias, notícias e razões constroem suas memórias tomados pela “verdade” de seu ídolo. Fãs digladiam-se virtual ou pessoalmente em um debate que nunca terá fim.

A imprensa tem papel vital neste cenário. Ela é a voz do artista, sua “nota de rodapé” em termos mais técnicos. A música é lançada e com ela surgem as matérias que analisam a letra, ou as chamadas que sugerem a quem a música se direciona, ou então quem é ofendido. Com isso, os meios de comunicação acendem ainda mais uma briga que talvez não tomasse tais proporções sem esse suporte que “explica” e “dá nome aos bois”.

O cenário atual é resultado do *boom* do *gangsta rap* na década de 90, alçando assim o *mainstream*, dando ao *hip-hop* sua atual força dentro da indústria do entretenimento. Este crescimento permitiu a fortificação das *diss tracks* e o *gangsta rap* ainda influencia grande parte da produção de *hip-hop* consumida hoje, por mais que alguns artistas bebam de outras fontes estilísticas.

²⁷ Tradução da autora. Original em inglês: “With its confrontational and darkly humorous themes, the form elicited great affective investment from its fan base, but also outraged and affronted others. Discursively, then, gangsta's importance rested on its generation of a staggering amount of controversy, leading to intense soul-searching and outcry.”

A noção das *personas* do rap, uma tendência que tomou força na década de 90, e sua valorização pela celebração dos artistas do *rap* podem ser mais facilmente explicadas pelo fenômeno da multiplicidade de atuação dos *rappers* que, antes tidos como apenas intérpretes ou compositores, hoje tomam posse de cargos como designers, empresários, atores, modelos, escritores, produtores e etc., trazendo mais camadas à sua atuação e presença, criando assim mais pauta de mídia para tal artista, pois ele pode ser mostrado em mais cenários e com diferentes exposições. Porém, aquele que está sendo fotografado em um tapete vermelho do Oscar não é o mesmo que se apresenta para milhares de pessoas em uma casa de shows. Trata-se de diferente *personas*, diferentes representações de um mesmo eu, um *self* original, que geram notícias distintas.

Rappers como Kanye West, Drake e Jay-Z são grandes exemplos dessa multimídia. Kanye é um designer de sucesso com sua linha “Yeezy” para a marca de itens esportivos Adidas, que tem uma média de desempenho por coleção de 40.000 pares de tênis vendidos em cerca de um minuto apenas nos Estados Unidos, como afirma o próprio designer em entrevista a revista GQ²⁸. Drake é sócio-proprietário da Virginia Black, uma marca de uísque que, de acordo com o portal The Toronto Star²⁹, vendeu em sua semana de lançamento um total de 4.650 garrafas apenas em Ontario, no Canadá, terra natal de Drake. Jay-Z, dentre outros negócios variados, é proprietário de sua própria plataforma de streaming, o Tidal, que, segundo a Folha de São Paulo³⁰, acaba de ser parcialmente adquirido pela companhia telefônica Sprint por cerca de U\$ 200 milhões.

O *hip-hop* torna-se então a porta de entrada para uma carreira muito mais frutífera e próspera. Tornar-se um *rapper* passa a ser uma possibilidade para crianças da periferia, um objetivo a ser alcançado. Assim como apontado por Sköld e Rehn (2007, p.55), o *hip-hop* também pode ser um meio de ganhar a vida por formas mais inovadoras, explorando novos negócios. Por meio dele surgem novas oportunidades e a chance de criar um império, podendo assim financiar seus “hábitos de consumo ostensivos”³¹.

²⁸ Disponível em: <https://www.gq.com/story/kanye-west-yeezys-pairs-sold> Acesso em: 29 de novembro de 2017.

²⁹ Disponível em: <https://www.thestar.com/business/2016/10/12/drizzys-new-booze-tops-lcbo-launch-sales.html> Acesso em: 29 de novembro de 2017.

³⁰ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/01/1852385-tilal-servico-de-streaming-do-rapper-jay-z-vende-13-das-aco-es-para-tele.shtml> Acesso em: 29 de novembro de 2017.

³¹ Tradução da autora. Original em inglês: “ostentatious spending habits”.

Muitas dessas novas realidades são incorporadas ao discurso poético destes artistas, por exemplo, na letra de “Facts (Charlie Heat Version)” do álbum “The Life of Pablo” (lançado em 2016), do cantor Kanye West. O rapper canta:

Yeezy, Yeezy, Yeezy, eles ficam dias na fila / Nike está na pior por aqui, não consegue vender / Eu mantive minhas raízes, eu sou como o Jimmy Fallon / Não lancei o álbum, mas os tênis foram platina (Woo!) / [...] Fale para a Adidas que precisamos de um milhão em produção (Você!) / Eu falei para vocês, tudo o que eu precisava era de infraestrutura (Boom!)³² (WEST, 2016)

Além de trazer à tona uma *beef* referente à sua realidade como designer e empresário, Kanye claramente lança mão de referências externas ao cenário do *rap*, porém fica clara a influência da forma mais clássica de *gangsta rap*, que faz uso extensivo de ostentação e auto-autofirmação. A ostentação faz parte do repertório do *gangsta rap*. Ostentar poder, dinheiro, venda de álbuns ou masculinidade, tudo faz parte da necessidade do *rapper* de se colocar acima dos “meros mortais”. O que reforça a ascensão destes artistas dentro de uma sociedade de iguais, onde para se destacar é necessário ter algo valioso e em abundância e, esse mesmo poder que é expresso por discurso fortalece seu status de celebridade.

Esta característica termina por alimentar um aspecto ganancioso do *star system*. Quando um escândalo ou conflito é muito noticiado pela mídia, surge a necessidade então de manter-se em voga alimentando a sustentação do caso. No cenário de *diss tracks*, a sustentação dessa cobertura vem por meio do lançamento de mais músicas sobre tal briga, uma entrevista de rádio ou TV com uma menção à situação ou até um post numa rede social sobre as fraquezas de um rival, uma vez que, como definem os autores Sköld e Rehn (2007, p. 55) sobre as características da prática do *rap* por seus artistas, “Rappers—pertencentes a uma cultura na qual a batalha é um elemento institucionalizado, mais frequentemente manifestam-se pelos artistas de rap “*dissing*” (ou seja, desrespeitando, descreditando, desonrando) seus combatentes enquanto acentuam sua própria grandeza [...]”³³.

Os três exemplos a seguir tem como objetivo esclarecer esta questão da multiplicidade das *personas*, assim como as muitas interpretações de um mesmo discurso poético

³² Tradução da autora. Original em inglês: Yeezy, Yeezy, Yeezy, they line up for days / Nike out here bad, they can't give shit away / I stuck to my roots, I'm like Jimmy Fallon / I ain't dropped the album but the shoes went platinum (Woo!) / [...] Tell Adidas that we need a million in production (You!) / I done told y'all, all I needed was the infrastructure (Boom!)

³³ Tradução da autora. Original em inglês: “Rappers—belonging to a culture in which the battle is an institutionalized element, most often manifesting itself in rap artists “*dissing*” (i.e., disrespecting, discrediting, dishonoring) their combatants while accentuating their own greatness [...]”.

que tem origem na cultura do *rap*, através de uma análise da cobertura midiática de eventos polêmicos e de grande relevância na cena.

4.1 Tupac vs. Biggie – Isso é uma *beef*.

A popularização das *diss tracks* e das *beef* do *rap* pode ser notada repercutindo na mídia, principalmente norte-americana, de forma relevante a partir da maior *beef* da história do *rap*. Os *rappers* Notorious B.I.G e Tupac Shakur foram os protagonistas da rixa original do *rap* que, infelizmente, teve um final trágico, seguindo como um mistério até hoje. Os artistas representaram entre 1994 e 1997 uma rivalidade precedente entre Costa Oeste e Costa Leste dos Estados Unidos.

Algumas *diss tracks* sustentavam o confronto e abasteciam a mídia, que contava com declarações retiradas dessas músicas como fatos a fim de comprovar especulações sobre os acontecimentos e, dessa forma, inflavam os fãs que escolhiam o seu lado nessa *beef*. Tal rivalidade entre Tupac e Biggie atingiu uma dimensão inédita e resultou nas trágicas mortes dos artistas em 1996 e 1997, respectivamente, em tiroteios misteriosos que permanecem sem solução de acordo com a polícia local.

Tupac Amaru Shakur, nascido em 16 de junho de 1971 na região leste do bairro do Harlem em Nova Iorque, encontrou desde sua infância problemática uma bagagem carregada de violência e agressividade típica dos guetos dos Estados Unidos. Bagagem essa que mais tarde serviria de base para a construção de sua persona “gangsta”. Por influência de sua mãe – uma mãe solteira ex-integrante da organização política revolucionária Panteras Negras, de extrema importância para o movimento negro nos EUA – Tupac encontrou nas artes performáticas o escape da realidade de pobreza em que se encontrava e um veículo para a expressão de sua criatividade artística.

Por mais que Tupac sempre tenha mantido sua carreira como ator, participando de filmes como “Juice” (1992), “Poetic Justice” (1993) e “Gang Related” (1997), foi através de sua carreira no *rap* que Pac realmente conquistou grande notoriedade e reconhecimento na indústria do entretenimento.

Apesar de ter nascido na costa Leste dos Estados Unidos, Tupac e sua família se mudaram para São Francisco em 1988. A partir disso, Pac começou a realmente desenvolver a sua carreira como *rapper* e, conforme seu status na indústria alavancava, o cantor se

solidificava como uma das vozes mais importantes para o movimento do *rap* representando a Costa Oeste.

Christopher George Latore Wallace, mais conhecido por seu nome artístico The Notorious B.I.G., assim como Tupac, nasceu na cidade de Nova Iorque, mais especificamente em Bed-Stuy no bairro do Brooklyn, em 1972. Além de conterrâneos, 2pac e Biggie parecem ter tido infâncias muito similares: dois garotos negros, criados por mães solteiras, carentes de figuras paternas, cercados de uma realidade social onde a ascensão social mais palpável se dava pela associação ao crime.

Aos 12 anos Christopher já era um traficante de drogas e, após uma série de complicações em sua trajetória de envolvimento com o crime, decide se dedicar inteiramente a sua carreira como *rapper* lançando seu primeiro single em parceria com a gravadora Bad Boy Records, seguido do seu primeiro álbum “Ready To Die” em 1994. Biggie se tornou o grande nome de referência do *rap* da costa que representava – a Costa Leste dos EUA.

A princípio a relação entre os rappers era amigável. Como relembra Ben Westhoff em seu livro “Original Gangstas: The Untold Story of Dr. Dre, Eazy-E, Ice Cube, Tupac Shakur, and the Birth of West Coast Rap” (2016), a amizade entre os cantores começa por volta de 1993, quando Pac e o ainda aspirante a astro Biggie se conhecem por intermédio de amigos em comum e no Budweiser Superfest no Madison Square Garden os dois se apresentam juntos improvisando rimas *back-to-back*, como em uma *rap battle*.

Tupac surge como uma espécie de mentor para o iniciante Notorious B.I.G. oferecendo conselhos sobre a indústria e o direcionamento de sua carreira. A intimidade entre os dois parecia tão sólida que Biggie chegou a convidar Tupac a ser seu empresário, já que sua gravadora, a ainda recente Big Boy Records de Sean “Puffy” Combs, ainda se estabelecia no mercado, o que fez com que a carreira do rapper do Brooklyn demorasse até realmente decolar. Tupac recusou a oferta de Biggie, sugerindo que ele continuasse trabalhando com Diddy na Bad Boy Records.

Como integrantes da indústria do *hip-hop*, Biggie e Tupac tiveram seu trabalho fortemente influenciado pelo estilo “gangsta”, o que resultava em letras com alto teor de agressividade, e à medida que a violência presente no discurso se materializava, aumentava a tensão a respeito do incidente de 1994 que marcou o estopim da *beef* entre os artistas.

A imprensa retratou diversos episódios de violência que ocorreram durante a época de atuação dos artistas na cena e, como se percebe na reportagem sobre o assassinato de um policial pelo então adolescente Ronald Ray Howard, publicada no impresso Los Ange-

les Times em julho de 1993, havia uma intenção de culpar o discurso agressivo do *rap* por atos de violência em declarações como “Howard disse às autoridades que ele estava ouvindo a fita cassete repleta de violência “2PACALYPSE NOW” do *rapper* de Oakland Tupac Shakur durante o homicídio e acreditou que isso pode ter influenciado seus atos”³⁴.

De alguma forma, a excessiva retratação dos incidentes de violência, supostamente influenciados por esse discurso de violência presente no *rap*, preparava o público para uma dimensão inédita de problematização desse discurso a partir dos eventos que se sucederam.

Em 30 de novembro de 1994, Tupac sofreu uma tentativa de assalto que terminou em tiros que quase levaram o cantor a morte no estúdio Quad Recording Studios em Nova Iorque. Assaltantes armados emboscaram Pac e sua equipe antes mesmo que eles pudessem entrar no elevador que dava acesso ao estúdio de gravação. Segundo Westhoff (2016), as roupas típicas das gangues do Brooklyn, bairro de Biggie, e o fato de que o próprio Biggie estava no mesmo estúdio no momento em que o assalto ocorreu fizeram com que Tupac acusasse a ele e sua equipe da Bad Boy Records pelo ataque.

Embora Biggie e sua equipe tenham negado qualquer envolvimento no ocorrido que quase tirou a vida de Tupac, o *rapper* da Costa Oeste parecia convencido de que seu antigo amigo, e agora rival, Notorious B.I.G teria sido o mandante do ataque.

Duas *diss tracks*, surgem como consequência das acusações pelo ataque e pode-se apontar essas faixas como peças de extrema importância para o início da exposição da *beef* entre os artistas na mídia.

No fim do ano de 1994 a faixa “Who Shot Ya?” (algo como “quem atirou em você?” em português), foi lançada por Notorious B.I.G. e aparece no ano seguinte no lado B de seu single “Big Poppa”. A letra deixava margem para suposições de que Biggie estava se referindo ao incidente de Tupac quando extraímos, por exemplo, os seguintes versos:

Quem atirou em você? Separe o fraco do obsoleto / Difícil de vagar pelas ruas do Brooklyn / Está rolando, cara, foda-se essa treta verbal toda / Posso ouvir o suor escorrendo pela sua bochecha / Seus batimentos soam como passos do Pé Grande / [...] Tudo ao meu redor, duas Glockes 9mm / Qualquer filho da puta sussurrando sobre mim / E eu sou o melhor de Crooklyn / Rebobine isso, Bad Boy está por trás disso.³⁵ (THE NOTORIOUS B.I.G, 2004)

³⁴ Tradução da autora. Original em inglês: “Howard told authorities he was listening to Oakland rapper Tupac Amaru Shakur’s violence-laced “2PACALYPSE NOW” cassette during the homicide and thought it might have influenced his actions.”

³⁵ Tradução da autora. Original em inglês: “Who shot ya? Separate the weak from the obsolete / Hard to creep them Brooklyn streets / It’s on nigga, fuck all that bickering beef / I can hear sweat trickling down your

Em resposta a “Who Shot Ya?”, Tupac lança em 1996 a *diss track* “Hit ‘Em Up” e, dessa vez, não sobram dúvidas de que o *rapper* estava se referindo a Biggie, Puffy e toda a equipe da Bad Boy Records em suas ameaças.

Primeiramente, foda-se a sua vadia e a sua turma / Lado Oeste, quando saímos, venha equipado daquele jeito / Você se diz esperto, mas eu comi a sua mulher / Atacamos os Bad Boys, vocês estão fodidos para sempre / Ainda, Puffy tenta acabar comigo, corações fracos eu destruo / Biggie Smalls e Junior M.A.F.I.A são putinhas pau-mandado / Continuamos enquanto corremos por suas jóias / Com o gatilho apertado, atirando nesses otários, você sabe as regras / Lil’ Caesar, pergunte seus amiguinhos como eu vou deixar você / Acabar com teu rabo, te deixando em pedaços, descanse em paz / Lil’ Kim não se mete com gangsters de verdade / Tire seu rabo feioso das ruas rapidinho e foda-se em paz! / Eu vou fazer com que esses caras saibam que essa porra ficou séria / Não deixe o lado Oeste te pegar essa noite (há há há) / Acabo com a Bad Boy e foi / Se meta comigo e eu estouro seus miolos, está sabendo? (Tupac Shakur, 1996)³⁶

A imprensa, por sua vez, buscou reforçar as teorias que levavam a crer que as músicas se tratavam de *diss tracks*. Em 1996 a revista *Vibe* trouxe em sua edição de setembro uma reportagem de capa³⁷ que buscava ouvir pela primeira vez a versão de Biggie e Puffy sobre o assalto a Tupac em Nova Iorque.

Durante a reportagem Puffy e Biggie, inconformados com as acusações de Tupac, mostram lamentar o incidente e expressam que se mostravam relutantes em comentar publicamente o ocorrido devido à proporção inesperada que o assunto havia tomado através do público e da imprensa. Quando questionado sobre a faixa “Who Shot Ya?”, Biggie garantiu que a faixa havia sido gravada bem antes do ataque a Tupac, que havia sido escrita com a intenção ser uma introdução em uma das faixas do álbum da cantora Mary J. Blige. Ou seja, segundo o próprio autor, “Who Shot Ya?” não se tratava de uma *diss track*, mas terminou por ser interpretada como tal.

cheek / Your heartbeat sound like Sasquatch feet [...] Everything around me two Glock 9s / Any mother-fucker whispering about mines / And I'm Crooklyn's finest / You rewind this, Bad Boy's behind this [...]

³⁶ Tradução da autora. Original em inglês: “First off, fuck yo' bitch and the clique you claim / Westside when we ride, come equipped with game / You claim to be a player, but I fucked your wife / We bust on Bad Boys, niggas fucked for life / Plus, Puffy tryna see me, weak hearts I rip / Biggie Smalls and Junior M.A.F.I.A. is some mark-ass bitches / We keep on comin' while we runnin' for your jewels / Steady gunnin', keep on bustin' at them fools, you know the rules / Lil' Caesar, go ask your homie how I'll leave ya / Cut your young-ass up, leave you in pieces, now be deceased / Lil' Kim, don't fuck around with real G's / Quick to snatch yo' ugly ass off the streets, so fuck peace! / I'll let them niggas know it's on for life / Don't let the Westside ride tonight (ha ha ha) / Bad Boy murdered on wax and killed / Fuck with me and get yo' caps peeled, you know”

³⁷ Disponível em: <https://www.vibe.com/2012/03/biggie-puffy-break-their-silence-95-vibe-cover-story/>
Acesso em: 21 de novembro de 2017.

As declarações contidas na entrevista também despertam para uma noção de exclusão através do discurso apresentada por Foucault (1999). Segundo o autor, existe uma concepção social do que se pode ou não ser enunciado em um discurso. Dessa forma, percebemos essa noção se manifestar em alguns trechos como quando Biggie, ao comentar sobre a menção a sua esposa na *diss track* de Tupac, ressalta que Pac não deveria ter desrespeitado sua esposa Faith Evans pois, por mais que a afirmação de que Tupac teria tido relações sexuais com Faith fosse verdadeira, o que Biggie afirma não ser, a *beef* era entre ele e Biggie.

O rapper Prodigy, integrante do grupo Mobb Deep igualmente “ameaçado” por Tupac em “Hit ‘Em Up”, também disparou comentários sobre sua menção na *diss track* na entrevista:

Eu fiquei tipo, que merda, estão acabando comigo. Ele está falando da minha saúde. Yo, ele nem me conhece para falar merda sobre mim dessa forma. Eu nunca tive nenhuma *beef* com Tupac. Eu nunca disse seu nome, Então essa merda machuca. Eu estou tipo, é, tudo bem, tanto faz. Eu tenho que lidar com essa porcaria.³⁸

Em contraponto ao ponto de vista do que se pode ou não dizer através de uma faixa explicitado por Biggie e Prodigy, pode-se citar a breve declaração de Tupac em uma entrevista a revista Vibe nos anos 90 (publicada no portal digital da revista em 13 de setembro de 2010) em que, quando perguntado se os versos da rima inédita que ele apresentou durante a entrevista piorariam as coisas entre ele e Biggie, o *rapper* respondeu dizendo que “isso é o hip-hop”. Da mesma forma que, segundo ele, haviam falado mal dele enquanto ele estava na cadeia³⁹, ele estava falando de outros *rappers* em suas rimas.

Dessa forma, a partir do procedimento de *interdição* segundo Foucault (1999, p. 9), detecta-se na prática a seleção criteriosa do que deve ou não ser exposto no discurso poético do rap através dos comentários de Biggie e Prodigy. As interdições ao discurso de Tupac em “Hit ‘Em Up” revelam o desejo em recriminar as regiões mencionadas no discurso do artista, a “palavra proibida” segundo Foucault (1999, p. 19), a fim de destituir o poder desse discurso, enfraquecer sua credibilidade e provar as afirmações como falsas.

³⁸ Tradução da autora. Original em inglês: “I was, like, Oh Shit. Them niggas is shittin’ on me. He’s talking about my health. Yo, he doesn’t even know me, to be talking about shit like that. I never had any beef with Tupac. I never said his name. So that shit just hurt. I’m, like, Yeah, all right, whatever. I just gotta handle that shit.”

³⁹ Tupac foi condenado a cumprir um ano de sentença na prisão Attica Correctional Facility em Wyoming County, no estado de Nova Iorque, em 1995 por agressão sexual.

Mais tarde, entre 1996 e 1997, com as respectivas mortes de Tupac e Biggie, a imprensa, que antes acompanhava e reportava os episódios da briga entre os *rappers* não mais se baseava apenas em discurso em seu ofício. A morte dos cantores pelos mesmos motivos os quais o conflito era defendido por meio de ameaças, ou seja, agressividade, violência e rivalidade das gangues das costas opostas, representou uma espécie de desfecho para o que antes não passava de especulação.

Com este exemplo, por se tratar do primeiro de sua espécie em proporção e modalidade, identifica-se de forma clara e tradicional como as *beef* e as *diss tracks* são retratadas e muitas vezes inflamadas pela imprensa biográfica. Percebe-se também que, à medida que as atualizações acerca da questão em pauta continuam a se basear mais em discurso do que em fatos, maior se torna o abismo interpretativo sujeito a comentários distantes da verdade. Por mais que o discurso seja verdadeiro em sua natureza, os fatos sim se mostram mais eficazes em calar as diversas vozes que podem surgir diante desse abismo interpretativo.

No ringue das *rap battles*, por mais que os golpes deferidos entre os rappers façam as arquibancadas tremerem, a plateia só se silencia quando os lutadores vão a nocaute. Quanto maior o prêmio em jogo, quanto mais famosos os oponentes forem, maior será a história para contar.

4.2 Kendrick Lamar vs. O mundo – “Control”

O rapper norte-americano Big Sean lançou no dia 12 de agosto de 2013 uma faixa promocional para divulgar seu novo álbum “Hall of Fame”, que seria lançado algumas semanas depois. O single “Control”, que contava com a participação dos rappers Jay Electronica e Kendrick Lamar, surpreendeu a todos quando, perto dos três minutos de duração, o público pôde ouvir o verso de Kendrick, que se tornaria um dos mais polêmicos atualmente e entraria para a história do rap como uma das *diss tracks* mais famosas de todos os tempos.

Eu normalmente sou amigo dos mesmos caras com quem eu canto/ Mas isso é o hip-hop e eles deveriam saber que horas são/ E isso vale para Jermaine Cole, Big K.R.I.T., Wale,/ Pusha T, Meek Millz, A\$AP Rocky, Drake,/ Big Sean, Jay Electron', Tyler, Mac Miller/ Eu tenho carinho por vocês, mas eu estou tentando matar vocês/ Tentando ter certeza de que seus maiores fãs nunca tenham ouvido falar de vocês/ Que eles não queiram ouvir nem mais nenhuma palavra de vocês/ O que é competição? Eu

estou tentando manter o nível.⁴⁰ (JAY ELETRONICA; LAMAR; BIG SEAN, 2013)

A repercussão do verso de Kendrick estampou matérias, principalmente digitais, durante semanas e provocou respostas de diversos artistas, inclusive dos mencionados no trecho, que provavelmente se sentiram convocados a responderem às “ameaças” do cantor através de outras *diss tracks*. Dessa forma, a cada resposta que surgia por meio de singles ou *mixtapes* distribuídos digitalmente – por conta da rapidez e facilidade de divulgação sem compromisso com um trabalho publicado de modo tradicional, ou seja, no formato físico – causava um alvoroço por parte dos fãs que podiam, por sua vez, contar com a imprensa para eternizar cada declaração em forma de manchetes.

Duas entrevistas com Kendrick concedidas a dois dos mais influentes programas de rádio norte-americanos da cultura do rap serão analisadas, pois se destacam e revelam não apenas declarações sobre o processo criativo por trás da controvérsia instaurada, mas também salientam a necessidade dos meios de comunicação em extrair explicações que ultrapassam a compreensão do artista como autor. Ou seja, a necessidade de compreender o discurso do rapper como advindo do seu self e não de sua persona como artista.

Em entrevista ao jornalista Peter Rosenberg para a rádio de Nova Iorque Hot 97 em 29 de agosto de 2013, Lamar, ao ser questionado sobre a polêmica de “Control” explicou:

É rap, cara. As pessoas sabem que eu as respeito. A função da cultura é elevar a própria cultura. Eu acho que as pessoas que realmente tiraram isso de contexto foram as pessoas que queriam tirar vantagem do *hype* da faixa ao invés de tocar e ouvir.”⁴¹

Com isso, parece ser ressaltado por Kendrick o caráter da *diss track* como tradição da cultura do hip-hop. Algo que, diante de uma interpretação que não a considera como tal, como manifestação de um gênero e de uma cultura, pode ser tirada de contexto, como afirma o cantor, e usado de maneira a fomentar uma notícia que nem sempre transmite fatos verdadeiros. A partir dessa fala de Kendrick, pode-se assim retomar a uma ideia anteri-

⁴⁰ Tradução da autora. Original em inglês: “I'm usually homeboys with the same niggas I'm rhymin' with But this is hip-hop, and them niggas should know what time it is / And that goes for Jermaine Cole, Big K.R.I.T., Wale / Pusha T, Meek Millz, A\$AP Rocky, Drake / Big Sean, Jay Electron', Tyler, Mac Miller / I got love for you all, but I'm tryna murder you niggas / Tryna make sure your core fans never heard of you niggas / They don't wanna hear not one more noun or verb from you niggas / What is competition? I'm tryna raise the bar high”

⁴¹ Tradução da autora. Original em inglês: “It's rap, man. People know I respect them... The whole point of the culture is to elevate the culture... I think the people who really took it out of context were the people who wanna make opportunity off the hype of the record rather than tuning in and listening.”

ormente citada de construção de diferentes interpretações acerca de um discurso factualmente frágil que, ao mesmo tempo em que questiona a eficácia da prática jornalística, contribui para uma intensa e quantitativa produção de notícias, que se sustenta pelo argumento de apuração dos fatos. A questão então seria refletir sobre quais interpretações são provocadas durante essa “investigação” jornalística. Ainda, refletir se esse interesse em favorecer quantitativamente a reprodução e apuração desse discurso poético de formal literal afeta a busca pela verdade, propagando concepções que não condizem a totalidade da intenção do discurso.

Foi impossível não associar o estilo adotado por Kendrick às raízes do *gangsta rap*. Esse retorno ao estilo agressivo e intimidante do *rap* causou um grande impacto na cena como um todo e atraiu como consequência muitas *diss tracks* em resposta aos versos de Kendrick por parte de alguns artistas mencionados pelo *rapper* e até mesmo de outros que nem haviam sido “chamados para a briga”. Kendrick, diante das comparações que surgiram entre sua suposta *beef* e a mais famosa *beef* da cultura do rap protagonizada por Tupac e Biggie, buscou articular na mesma entrevista dizendo:

Cara, eu volto aqui e eu sinto como se precisasse emburrecer minhas letras hoje em dia já que as pessoas tiram do contexto como fizeram... Quem entendeu mesmo foram os “reis de Nova Iorque”, os caras que encontrei na semana passada. Eles não entendem que não é sobre cultura ou de que lado estamos, é uma ideia de ser incrível, como Biggie, ou Pac, os dois gatos a que faço referência. Sinto como se fosse um estudante do trabalho que eles fizeram. Quando eu tiver 20 anos de carreira, poderei eventualmente pisar no mesmo tipo de legado, mas as pessoas tentam tornar em algo que não é, eu nunca mexeria na história do Pac ou do Biggie, e pra ser honesto, o Snoop vai sempre ser o no. 1 e eu sou da Costa Oeste, e ele fez me deus isso, mas, por respeito ao meu parceiro, eu compreendo. Eu só tenho um álbum lançado. Ainda me falta muito tempo de estrada, então, no fim de tudo, Snoop sempre vai ser meu grande parceiro, assim como as lendas que vieram antes de mim, mas não evitar tentar ser incrível como eles.⁴²

⁴² Tradução da autora. Original em inglês: “It made me go back here and feel like I probably gotta dumb down my lyrics nowadays, for people to take it way out of context the way they did... The main heads that really understood the context of the line was the actual kings of New York, the cats that I sat down with this past week. They’re not understanding that it’s not about the culture, it’s not about what side we on, it’s about being great as Biggie, as Pac, the two cats that I referenced... I feel like I’m a student. I’m a student of the work that they did. When I put down 20 years in the game, I can eventually plant my foot and have that same type of legacy... I never take the history behind what Pac laid or what BIG laid. And To keep it 100 with you, Snoop will always be number one, and I’m from the West Coast, and he gave me that. But out of respect for my big homie, I understand it. He laid down. I only got one album out homie. One album out. I got years to be doing this. At the end of the day, Snoop will always be my big homie and the legends that came before me they will always stand tall where they’re at. But I can’t stop myself from wanting to be great just like them.”

Como apontado no capítulo anterior, a *beef* entre os rappers Tupac e Notorious B.I.G. trouxe a conhecimento da sociedade um parâmetro modelo de definição para a estrutura das rivalidades do universo do *rap*. Em um de seus versos em “Control”, Kendrick faz referencia a Tupac, que tinha Makaveli, como um de seus pseudônimos, dizendo: “Eu sou o filho de Makaveli, eu sou o rei de Nova Iorque / Rei da Costa; em uma mão eu equilibro as duas”. Ainda, não seria a primeira vez em que Kendrick alegava ter uma conexão com Pac. Em entrevista para a Home Grown Radio publicada em 13 de julho de 2011 Lamar conta ao programa que se lembra de ter tido uma “visão” com Tupac e em que essa espécie de visitação ele o dizia para continuar seu trabalho e não deixar o *rap* morrer.

Desde então a imprensa sempre procurou fazer comparações entre os dois e, com os versos de Control, esse foi mais um dos assuntos que vieram a tona. Até hoje nota-se que essa relação comparativa entre os dois rappers se fomenta, tanto que em “To Pimp a Butterfly”, seu álbum de 2015 aclamado pela crítica, na faixa que encerra o disco, Kendrick parece conversar com Tupac. Os trechos de Pac que podem ser ouvidos em “Mortal Man” pertencem a uma entrevista gravada a mais de duas décadas atrás, que por muito tempo se acreditou estar perdida. A faixa em tributo a Tupac obteve um grande destaque na imprensa e percebe-se que normalmente as manchetes chamavam atenção para a comparação de forma a ressaltar que Kendrick seria “o novo Tupac”, como, por exemplo, pode ser visto no título do vídeo do portal Complex News, publicado em 9 de fevereiro de 2016 no canal do Youtube do veículo, que dizia “Kendrick Fala Sobre Carregar o Legado de Tupac Através de ‘To Pimp a Butterfly’”⁴³.

Pode-se voltar à lógica do *star system* que surge no trabalho dos autores Herschmann e Pereira (2005), como a definição do sistema da indústria do entretenimento ao escalar celebridades que ocuparão um lugar de influencia sobre a sociedade. Procurando entender de forma mais profunda como o *star system* se manifesta na indústria fonográfica, Vladi (2010, p. 6), afirma que o “*star system* possibilitou manter a lucratividade da indústria fonográfica ao longo dos anos”, uma vez que através dele “se prevê um grande investimento em estrelas que garantem um bom retorno de vendas como uma forma de equilibrar os prejuízos em relação a outros artistas que não conseguem alcançar o sucesso comercial”. Dessa forma, a recorrente comparação entre os dois artistas parece legitimar o

⁴³ Tradução da autora. Original em inglês: Kendrick Lamar Talks Carrying on Tupac's Legacy Through "To Pimp A Butterfly"

estrelato de Kendrick Lamar. Assumir Kendrick como um sucessor, um guardião do legado de Tupac através de um discurso jornalístico que tem como um de seus objetivos consolidar a construção de memória da sociedade, instiga o interesse do público e da própria indústria do entretenimento em investir em sua “qualidade de estrela”.

Assim como em um contexto tradicional de *diss tracks*, “Control” provocou respostas de diversos cantores como, por exemplo, do *rapper* J. Cole em seus versos na faixa “TKO (Black Friday Remix)” lançada em 2013 pelo cantor Justin Timberlake.

Eu estava sozinho em casa, de repente / Aquele verso imenso de uma música chama “Control” estava tocando / O ambiente ficou mais apertado, o som ficou mais claro / Foi quando vi essa merda tocando no seu celular / Garota, o que é isso, um *ringtone*? / Merda, você também não / Cara, esse hype pegou até você / Todo mundo e suas mães surtaram / Até minha mãe me perguntou o que eu vou fazer / Decisões, decisões / Se isso é guerra então eu vou carregar toda minha munição / Se um cara quer problema, meu gatilho está no automático / Eu vou garantir que ninguém sintá falta dele / Agora recolha as suas coisas, não acredita em mim? / Eu não preciso de você, eu tenho a mim mesmo, vadia / O mesmo cara que se mudou pra NYC, vadia / Conseguí um contrato e um diploma, vadia / Dois discos de ouro, produzi todas as faixas / E eu nunca dependi do Jay-Z, vadia / E depois de todas essas conquistas / Um cara de verdade nunca nem foi arrumar os dentes / Agora você tenta zoar comigo, vadia? / Está tentando me sacanear, vadia? / Eu deveria dar um chute na sua bunda.⁴⁴

Os versos de J. Cole, assim com de outros artistas que entraram no jogo das *diss tracks* respondendo às “ameaças” de Kendrick em “Control”, também tiveram seus discursos poéticos usados de maneira a fomentar uma *beef* que até então havia sido negada por Kendrick quando procurado para se posicionar sobre a polêmica da faixa. Percebe-se com mais clareza essa aplicação em uma análise da matéria publicada no portal da emissora BET em 2 de dezembro de 2013, no lançamento de “TKO (Black Friday Remix)”, intitulada “J. Cole fala mal do verso de Kendrick Lamar em ‘Control’”⁴⁵. Logo no início da

⁴⁴ Tradução da autora. Original em inglês: “I was home alone, next thing I know / That long ass verse from a song called “Control” was on / The room got nearer, the tune got clearer / That’s when I seen the shit playing on your phone / Girl, what is that, a ringtone? / Shit, not you too / Man that hype done got you too / Everybody and their momma gassed / Even my momma asked what I’mma do / Decisions, decisions / In case this is war, then I load up on all ammunition / If a nigga want problems, my trigger’s on auto / I’ll make sure that nobody miss him / Now pack up your shit, you don’t believe in me? / I don’t need you, I got me, bitch / Same nigga moved to NYC, bitch / Got a record deal and a college degree, bitch / Two gold plaques, I produced all the tracks / And I never ever lean on Jay-Z, bitch / And after all that achievement / Real nigga never even went and got his teeth fixed / Now you try to play me, bitch? / You try to fuckin’ play me? I ought to knock your ass out”. Disponível em: <https://genius.com/Justin-timberlake-ko-black-friday-remix-lyrics> Acesso em: 29 de novembro de 2017

⁴⁵ Tradução da autora. Original em inglês: “J. Cole Disses Kendrick Lamar’s ‘Control’ Verse”.

matéria, percebemos que o discurso reportado como fala de J. Cole trata-se apenas de seus versos, seu discurso poético. Ainda, na ausência de uma declaração de J. Cole que represente sua totalidade individual, seu *self*, a matéria faz uso afirmações de outros artistas a respeito da polêmica de “Control” para fomentar a *beef* sugerida no título, uma vez que não se manifestam fatos concretos a corroborarem o que se busca afirmar.

Um ano após o lançamento da faixa, em entrevista ao apresentador e locutor Big Boi em seu programa na rádio POWER 106 de Los Angeles, em 23 de setembro de 2014, Kendrick refletiu sobre a polêmica e voltou seu discurso à sua crítica para a forma com a qual a imprensa retratou tal episódio, buscando entender o que “Control” representou para a cultura. Lamar afirma que apesar de seus versos em “Control” terem sido criados com um intuito de divertir-se com a própria faixa, o mundo como um todo, assim como a mídia, tiraram sua fala de contexto. Kendrick se mostra bastante incisivo em criticar os modos de produção de mídia, ressaltando que seu caráter de manipulação buscava instigar a rivalidade entre os artistas de *rap*, sendo que toda essa dinâmica faria então parte de uma tradição cultural do próprio movimento.

O episódio da polêmica de “Control” representou uma desestabilização na cena do rap, que não vivia uma rivalidade tão feroz como a sugerida nos versos de Kendrick desde os anos 90, com a *beef* entre Tupac e Biggie. Porém, “Control” surge como um alerta, uma simulação de um episódio que pertence ao passado da história do rap e, segundo o *rapper*, sua criação teve como objetivo nada além de “elevar a cultura”, estremecer o cenário de modo que, por meio de uma agressividade um tanto quanto clássica do gênero, incite a competitividade, assim como se costumava a fazer no passado, mas sem que tal discurso de violência se manifeste em ações igualmente violentas.

4.3 Kanye West vs. Taylor Swift – “I’ll let you finish”

Durante a cerimônia dos Video Music Awards da emissora norte-americana MTV em 2009, a cantora, até então do gênero country, Taylor Swift ganhou o prêmio de Melhor Vídeo na categoria feminina com o videoclipe de sua música “You Belong With Me”, desbancando o aclamado clipe de “Single Ladies” da cantora Beyoncé, um dos vídeos mais comentados e assistidos do ano. Tudo parecia ir conforme o planejado até que o rapper Kanye West, que estava na plateia assistindo a premiação, subiu ao palco e interrompeu o discurso de aceitação de Taylor Swift dizendo que estava feliz por ela ter ganhado e deixa-

ria que ela continuasse a falar, mas que gostaria de ressaltar que o vídeo de Beyoncé foi um dos melhores vídeos de todos os tempos.⁴⁶ Até hoje, sete anos desde o incidente que entrou para a história da premiação e da cultura pop como um todo, Kanye West e Taylor Swift mantêm viva uma *beef* que parece ser um dos assuntos preferidos dos tabloides do mundo todo.

A infame popularidade de Kanye West antecede o evento da premiação de 2009. Conhecido por suas declarações polêmicas, Kanye já era querido pelos tabloides e carregava consigo a reputação de “babaca”. Em 2006, durante a cerimônia dos Europe Music Awards da MTV, Kanye que concorria na categoria de melhor vídeo com seu videoclipe “Touch The Sky” perdeu o prêmio para o clipe de “We Are Your Friends” do duo francês de música eletrônica Justice em parceria com a banda inglesa Simian. Ye se mostrou extremamente inconformado com a vitória de “We Are Your Friends” e subiu ao palco enquanto os artistas recebiam o prêmio dizendo, entre outras afirmações: “Se eu não ganhar a premiação perde a credibilidade”⁴⁷.

Essa também não era a primeira *beef* de Kanye West. Apesar de muitos não considerarem o embate entre Kanye West e 50 Cent por volta de 2007 como uma *beef*, como aponta o editor de conteúdo da revista Complex em sua matéria de 2015, ao se referir ao ocorrido como uma espécie de “amistosa competição de popularidade”⁴⁸, a mídia tratou de reportar o impasse entre os dois cantores como tal. A capa da revista Rolling Stone em sua edição de setembro de 2007 deixa clara a disputa ao estampar uma imagem onde 50 e Kanye parecem se encarar como adversários em um ringue de luta. A rixa entre os cantores se baseava em uma “competição” de vendas já que os dois estariam lançando seus álbuns na mesma data. Dessa vez, Kanye saiu vitorioso com “Graduation”, que vendeu 957.000 exemplares em sua semana de estreia, enquanto o “Curtis” de 50 Cent ficou em segundo lugar em arrecadação com o total de 691.000 unidades vendidas.

⁴⁶ Tradução da autora. Original em inglês: “Yo Taylor, I'm really happy for you, I'll let you finish, but Beyoncé has one of the best videos of all time. One of the best videos of all time!”

⁴⁷ Tradução da autora. Original em inglês: “If I don't win, the awards show loses credibility.”

⁴⁸ Tradução da autora. Original em inglês: “It was an almost friendly popularity contest.”



Figura 5. Capa da Revista Rolling Stone de 20 de setembro de 2007.

Taylor Swift, cantora e celebridade de categoria *teen*, também já tinha se aventurado no universo das rixas e até arriscava letras em que expunha seus rivais. Por estarem inseridas no gênero *country/pop*, suas composições em tom confessional nunca foram consideradas *diss tracks* de fato – a partir das características particulares das *diss tracks* no universo do *hip-hop* que aqui se apontam –, porém a dimensão autobiográfica de seu trabalho como compositora e intérprete corrobora “a crença de que aquelas obras foram concebidas com o intuito de externar sentimentos verdadeiros, suscitados por experiências marcantes” (FREIRE FILHO, 2013, p. 12).

Respalhada por uma imagem de “boa moça”, a estrela *teen* costumava a falar mal de seus ex-namorados, das falsas amizades e dilemas típicos de seu público-alvo, e ainda

que por vezes a cantora possa atrair *haters* que critiquem seu discurso e comportamento, a imagem de Taylor continua a servir como um agente de identificação, produto da indústria do entretenimento, buscando alimentar e lucrar com “aspirações sociais de autenticidade e de revisão dos padrões de feminilidade” (FREIRE FILHO, 2013, p. 17).

As matérias jornalistas que retrataram o acontecimento do VMA em 2009 em sua maioria focavam na persona arrogante de Kanye West, dando ênfase ao seu título de “babaca”, ao fato dele ter interrompido a fala de agradecimento de Taylor retirando o microfone de suas mãos.

Até mesmo o jornal carioca O Globo, publicou o relato com a seguinte manchete: “Kanye West invade o palco, protesta contra Taylor Swift e rouba a cena no VMA”⁴⁹. O portal Daily Mail acompanhou os passos do cantor após o incidente em manchete que dizia: “Kanye West de volta a cena de LA uma semana depois de sabotar o discurso de aceitação de Taylor Swift na MTV”⁵⁰. Algumas publicações ousavam em explicitar de forma mais clara sua posição em relação ao evento, como no título da matéria do The Sydney Morning Herald: “Kanye, cale a boca! West estraga o momento de Taylor Swift na MTV”⁵¹.

Todos os comentários sobre o fato que estava sendo retratado, seja pela imprensa, pelo público ou até por algumas celebridades, trataram de reafirmar a imagem negativa de West, enquanto a figura de “boa moça” de Taylor se fortalecia. Como ápice da construção dos personagens nesse duelo, destaca-se a declaração do ex-presidente dos Estados Unidos Barack Obama comentando o episódio. Em um vídeo supostamente vazado, o então presidente comenta no intervalo da entrevista com a rede de televisão CNBC, sua opinião sobre o evento chamando Kanye de “*jackass*” (em português “babaca”)⁵².

A primeira resposta oficial de Taylor Swift consistiu em um discurso de abertura no tradicional programa humorístico norte-americano Saturday Night Live, exibido na rede de televisão NBC em 7 de novembro de 2009. Em uma espécie de paródia de si mesma, que

⁴⁹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/kanye-west-invade-palco-protesta-contra-taylor-swift-rouba-cena-no-vm-a-3208123#ixzz4z7jnC6Vw> Acesso em: 21 de novembro de 2017.

⁵⁰ Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1215628/Kanye-West-LA-scene-week-sabotaging-Taylor-Swifts-MTV-acceptance-speech.html> Acesso em: 21 de novembro de 2017. Tradução da autora. Original em inglês: “Kanye West back on the LA scene a week after sabotaging Taylor Swift's MTV acceptance speech”.

⁵¹ Disponível em: <http://www.smh.com.au/news/entertainment/music/kanye-shut-up-west-ruins-taylor-swifts-mtv-moment/2009/09/14/1252780261217.html> Acesso em: 21 de novembro de 2017. Tradução da autora. Original em inglês: “Kanye shut up! West ruins Taylor Swift's MTV moment”.

⁵² Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=078BGtKNL1o> Acesso em: 21 de novembro de 2017.

consistia em uma música recheada de preterições que zombavam de algumas das polêmicas adquiridas ao longo de sua carreira, Taylor alimentou a polêmica com os seguintes versos:

Você pode estar esperando que eu diga / Algo ruim sobre Kanye / E como ele invadiu o palco / E estragou meu monólogo no VMA / Mas não há mais nada a falar / Porque está tudo bem / Eu tenho seguranças cercado esse palco / Esse é o meu monólogo do SNL⁵³

Por mais que em sentido literal seu discurso afirmasse que Taylor não diria nada ruim sobre Kanye, o uso da preterição e da ironia como figuras de linguagem deixam margem para que se leia pelas entrelinhas de sua fala que, por mais que advenha de um lugar de arte, se baseia em eventos, experiências e sentimentos da vida real da artista.

Após o monólogo de Taylor Swift, em novembro, seu namorado na época, o ator Taylor Lautner – que estava no palco do VMA no momento em que Kanye tomou o microfone da mão de Taylor Swift –, que apresentou o Saturday Night Live em dezembro, também falou sobre a “briga”⁵⁴. O ator simulou uma briga com um manequim usando uma máscara com o rosto de Kanye, em defesa do manequim com a máscara de Taylor Swift. Este evento não é um “ataque” direto de Taylor a Kanye, mas obviamente se firmou como mais um ponto na linha do tempo desta briga que se arrastou por anos.



Figura 6. Taylor Lautner salta contra um manequim vestindo uma máscara de Kanye West. Foto: Huffpost

⁵³ Disponível em: <https://genius.com/Taylor-swift-monologue-song-la-la-la-lyrics> Acesso em: 21 de novembro de 2017. Tradução da autora. Original em inglês: “You might be expecting me to say / Something bad about Kanye / And how he ran up on the stage / And ruined my VMA monologue / But there's nothing more to say / Cause everything's okay / I've got security lining this stage / This is my SNL monologue”

⁵⁴ Disponível em: <http://www.nydailynews.com/entertainment/gossip/taylor-lautner-snl-new-moon-star-chance-defend-taylor-swift-fighting-kanye-west-article-1.175293> Acesso em: 22 de novembro de 2017.

Em 2010, Taylor lançou seu CD “Speak Now” com a música “Innocent”. Em setembro de 2010, a música foi lançada mundialmente com uma apresentação nos VMAs, em Los Angeles. Taylor cantou de pés descalços, em um ambiente intimista. A música fala sobre uma pessoa que “ainda é inocente, quem você é não é o que você fez, tudo bem, pois a vida é difícil, 32 anos e ainda crescendo”⁵⁵ Apesar de à primeira vista parecer uma música sobre perdão, onde ela reconheceria que Kanye é uma pessoa falha e que, como todos humanos, erra, muitos tomaram a música como condescendente, com um toque de deboche, como se usasse da sua fama de boazinha para reafirmar que Kanye era o vilão e ela, apesar de ofendida, concedia o perdão a ele.

A entrevista escrita por Chris Willman publicada no site NYMag.com em 10 de outubro de 2010 reafirmou a situação de “perdão” que parecia velar condescendência:

“Acho que muitas pessoas esperavam que eu escrevesse uma música sobre ele. Mas para mim era importante escrever *para* ele.” disse Swift sobre Kanye West, que infamemente roubou seu momento de Melhor Vídeo Feminino nos VMAs de 2009 (que até mesmo inspirou o presidente dos EUA a chamar West de “babaca”). “Innocent” – a música inspirada pela Interrupção, que ela lançou nos VMAs deste ano—é uma complicada obra musical. Alguns tomaram como profundamente simpática com West, outros como condescendente em sua simpatia. Mas “Innocent” claramente fornece um ponto de virada no qual Swift tem a vantagem ao se colocar no papel de madura, até mesmo maternal. O clipe de seu novo single “Mine” pode até mostra-la crescida e com filhos, mas é em “Innocent” que ela realmente interpreta uma mãe.⁵⁶

É interessante observar que na mesma noite em que Taylor lançou sua música de perdão a West nos VMAs de 2010, o cantor lançou o single “Runaway” do álbum. “My Beautiful Dark Twisted Fantasy”, lançado em 10 de outubro de 2010. O quinto álbum de estúdio do rapper de Chicago contou com algumas faixas que supostamente faziam referência aos eventos de 2009 e sua fama de “babaca”. As apresentações vieram depois de um

⁵⁵ Tradução da autora. Original em inglês: “You're still an innocent/ It's okay, life is a tough crowd/ 32, and still growing up now”. Disponível em: <https://genius.com/1821145> Acesso em: 22 de novembro de 2017.

⁵⁶ Tradução da autora. Original em inglês: “I think a lot of people expected me to write a song about him. But for me it was important to write a song to him,” says Swift about Kanye West, who infamously stole her Best Female Video moment at MTV’s VMAs in 2009 (which in turn inspired the president of the United States to call West a “jackass”). “Innocent”—the song prompted by The Interruption, which she debuted at this year’s VMAs—is a tricky piece of songcraft: Some viewers took it as deeply sympathetic toward West, others as patronizing in its sympathy. But “Innocent” clearly provides a turning point in which Swift gets the upper hand by casting herself in a mature, even maternal light. The music video for the new album’s first single, “Mine,” may portray her growing up and having children, but “Innocent” is where she really plays mother to a baby.”

pedido de desculpa público de Kanye West em seu já desativado blog, onde o rapper pediu desculpas a Taylor e sua mãe.

Como exemplo, é interessante ressaltar um trecho da canção interpretada por Ye nos VMAs:

Então eu acho que está na hora de fazermos um brinde / Um brinde aos babacas / Um brinde aos otários / Um brinde aos escrotos / Todos que eu conheço / Um brinde aos manés / Que nunca vão dar um tempo / Querida, eu tenho um plano / Corra o mais rápido que puder.⁵⁷

“See Me Now”, outra faixa do álbum de Kanye, parece fazer referência de forma mais clara à polêmica entre os cantores. Em sua última estrofe na canção, o rapper diz “And I’m a let you finish, but I got Beyoncé on the track⁵⁸” que parece zombar da famosa frase de sua manifestação no palco do VMA. Vale lembrar que Beyoncé, motivo da fúria de Kanye na infame cerimônia de 2009, faz uma participação na música.

Após pedidos de desculpa públicos, músicas de *mea culpa* e perdão, Taylor e Kanye pareciam ter resolvido os problemas quando a cantora entregou o prêmio Vanguard Award ao rapper num cenário bem familiar aos dois, os VMAs de 2015. Anunciando o *rapper* como seu amigo e até mesmo debochando da famosa frase de Kanye, Taylor disse: “A todos os ganhadores, eu devo dizer... Estou muito feliz por vocês, e vou deixar vocês terminarem, mas o Kanye West teve uma das maiores carreiras de todos os tempos!”⁵⁹

Aparentemente tudo estava bem e parecia que a amizade entre os artistas era algo definitivo. Até que, em 11 de fevereiro de 2016, West lançou não oficialmente seu sétimo álbum de estúdio “The Life of Pablo” como trilha sonora de um desfile de moda de sua linha Yeezy no Madison Square Garden em Nova Iorque. Dentro do estádio lotado, o *rapper* tocou todas as músicas do CD. O evento também foi transmitido ao vivo pela plataforma de *streaming* Tidal para todo o mundo.

A música “Famous”, lançada por Kanye West em seu álbum “The Life of Pablo” em recebeu atenção especial de todos. Kanye estava nela reacendendo a *beef* com Taylor

⁵⁷ Tradução da autora. Original em inglês: “So I think it's time for us to have a toast / Let's have a toast for the douchebags / Let's have a toast for the assholes / Let's have a toast for the scumbags / Every one of them that I know / Let's have a toast for the jerk-offs / That'll never take work off / Baby, I got a plan / Run away fast as you can.” Disponível em: <https://genius.com/Kanye-west-runaway-lyrics> Acesso em: 29 de novembro de 2017.

⁵⁸ Tradução da autora. Original em inglês: “And I’m a let you finish, but I got Beyoncé on the track”.

⁵⁹ Tradução da autora. Original em inglês: “To all the winners, I have to say...I'm really happy for you, and I'mma let you finish, but Kanye West has had one of the biggest careers of all time!” Disponível em: <https://www.bustle.com/articles/107752-kanye-west-should-make-taylor-swift-his-running-mate-in-2020-heres-why> Acesso em: 22 de novembro de 2017.

de forma muito objetiva. Nela, ele diz: “Para todos os meus parceiros do Sul que me conhecem bem / Acho que eu e Taylor ainda podemos transar / Por quê? Eu fiz aquela vadia ficar famosa (Caramba!)”⁶⁰ (WEST, 20016).

Esses versos iniciais de Kanye foram o suficiente para causar um alvoroço por parte do público e dos meios de comunicação. Estava de volta a guerra entre Kanye e Taylor e a imprensa então procurou a cantora em busca de um posicionamento, afinal, uma guerra tem dois lados. Em um primeiro momento, Taylor liberou um comunicado declarando que:

Kanye não ligou para pedir aprovação, mas para pedir que Taylor liberasse seu single “Famous” em sua conta do Twitter. Ela negou este pedido e alertou sobre o lançamento de uma música com uma mensagem misógina forte. Taylor nunca soube da verdadeira letra, “Eu deixei essa vadia famosa”.⁶¹

A opinião pública e os meios de comunicação ficaram ao lado de Swift, afinal, a cantora sempre teve uma reputação supostamente inabalável, e se ela afirmava não saber de nada, era verdade. Porém Kanye continuava afirmando que havia entrado em contato com a cantora e pedido sua permissão.

Em terceiro lugar, eu liguei para a Taylor e tive uma conversa de uma hora com ela sobre o verso e ela achou aquilo engraçado e me deu a benção dela. Em quarto lugar, “vadia” é um termo carinhoso no *hip-hop* como a palavra “negão”. Em quinto lugar, eu não vou nem tomar crédito por essa ideia... isso foi na verdade uma ideia da Taylor... Ela estava jantando com um amigo nosso, cujo nome eu vou manter fora disso, e disse a ele “Eu não posso ficar brava com o Kanye porque ele me fez ficar famosa!”⁶²

Porém, Kanye não contava com a confiança do público e, mais uma vez, o papel de vilão lhe coube.

⁶⁰ Tradução da autora. Original em inglês: “For all my Southside niggas that know me best / I feel like me and Taylor might still have sex / Why? I made that bitch famous (Goddamn)”

⁶¹ Tradução da autora. Original em inglês: “Kanye did not call for approval, but to ask Taylor to release his single ‘Famous’ on her Twitter account. She declined and cautioned him about releasing a song with such a strong misogynistic message. Taylor was never made aware of the actual lyric, ‘I made that bitch famous’.” Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/news/6874870/taylor-swift-cautioned-kanye-west-famous-misogynistic> Acesso em: 22 de novembro de 2017.

⁶² 3rd thing I called Taylor and had a hour long convo with her about the line and she thought it was funny and gave her blessings. 4th Bitch is an endearing term in hip hop like the word Nigga. 5th thing I’m not even gone take credit for the idea... it’s actually something Taylor came up with ... She was having dinner with one of our friends who’s name I will keep out of this and she told him I can’t be mad at Kanye because he made me famous! #FACTS” Disponível em: <https://genius.com/Kanye-west-famous-lyrics> Acesso em: 20 de novembro de 2017.

Grande parte da polêmica quanto à música “Famous” deriva-se da acusação de que este trecho seria de teor misógino. Uma crítica constante quanto à música *rap*, vale ressaltar. Os *rappers*, como apontado pelo autor Álvarez-Mosquera, usam linguagem ofensiva para falar sobre mulheres, assim reforçando seu ideal masculino prototípico (apud GILLIGAN, 2014, p. 17).

Taylor, que conta com maioria feminina em sua base de fãs – além de contar com um arsenal de amigas chamado de “Squad” (termo popular da língua inglesa usado para definir um grupo de amigos), formado por modelos da Victoria’s Secret, cantoras e atrizes, como Lena Dunham, considerada por muitos um símbolo do feminismo moderno americano por sua militância e vocalização pelos direitos femininos em suas redes sociais, publicações literárias e expressões artísticas – foi facilmente apoiada e amparada pela opinião pública.

Diversas demonstrações públicas de repúdio aos versos de Kanye foram emitidas, dentre elas destaca-se a publicação de 21 de fevereiro de 2016 por Kat George no portal Noisey, muito famoso dentro do público jovem de rap, intitulada “Misoginia e o Sr. West: Por que Não Sou Mais Fã do Kanye”⁶³ onde lia-se como subtítulo: “Há formas muito mais habilidosas, interessantes de ser provocador do que debochar de vítimas de estupro, ou atacar Taylor Swift ou Amber Rose.”⁶⁴

Este estágio da *beef* entre os cantores é extremamente relevante para este trabalho devido ao seu preceito de extrapolar as esferas de polêmicas ou críticas acerca das *diss tracks* em geral até então observadas na cena do *rap*. De forma clássica, como se permite observar pelos exemplos anteriores, a grande crítica quanto às *diss tracks* e a linguagem agressiva e por vezes violenta do discurso poético do *rap* é feita em modo de repreensão a outro tipo de crime, principalmente em derivação do conflito se apresentar em sua maioria entre dois homens. A crítica se dava quanto à dedução ou insinuação de violência armada e agressões físicas, de forma majoritária.

A violência contra a mulher, por meio de um discurso misógino, sempre foi um recurso da criação musical no *rap*. Como lembra Gilligan (2014, p. 14), faz parte da *persona*

⁶³ Tradução da autora. Original em inglês: “Misogyny and Mr. West: Why I’m No Longer a Kanye Fan” Disponível em: https://noisey.vice.com/en_us/article/rdzj8y/kanye-wests-misogyny-im-out Acesso em: 29 de novembro de 2017.

⁶⁴ Tradução da autora. Original em inglês: “There are much more crafty, interesting ways to be provocative than by trolling victims of rape, or attacking Taylor Swift or Amber Rose”. Disponível em: https://noisey.vice.com/en_us/article/rdzj8y/kanye-wests-misogyny-im-out Acesso em: 29 de novembro de 2017.

“gangsta” a objetificação da mulher, de forma lírica ou até mesmo em meios audiovisuais. No caso da música “Famous”, a grande crítica se mostra quanto ao termo “*bitch*”, que seria ofensivo e agressivo. Mas como apontado como Christopher J. Schneider (2010), o termo é amplamente usado na cultura *rap* desde seu início. Usado para referir-se carinhosamente ou ofensivamente, dependendo da intenção do *rapper*, “*bitch*” é um dos maiores termos polarizadores do cenário do *hip-hop*.

Apesar das constatações levantadas acima não diminuírem o caráter misógino do termo, é interessante notar que em outras instâncias de seu uso não gera uma polêmica dessa proporção. Talvez – a partir de uma perspectiva que permita visualizar os valores atribuídos às representações destas celebridades ao longo do desencadear dos eventos – seja possível explicar o cerne de tal reação pela imagem de “queridinha da América” de Taylor, que teria, neste caso, sua “honra ferida”, ainda mais vindo de um “agressor” já demonizado. Ainda, é importante que se ressalte a interseção de duas cenas musicais distintas, *rap* e *pop*, como bagagem cultural trazida pelos artistas deste duelo. Este encontro de gêneros distintos parece causar um ruído na interpretação do discurso pretendido. O abismo de compreensão do discurso poético se mostra tão profundo que, neste caso, alimenta de forma voraz a necessidade da *busca da verdade* sugerida por Foucault (1999). Busca essa refletida no enorme volume de matérias e entrevistas, além de conteúdo em redes sociais, produzidos acerca do assunto.

Para calar o “disse-me-disse” diante deste novo episódio, as partes relacionadas com Kanye trouxeram a público uma “prova” que talvez fosse capaz de mudar a concepção da opinião pública sobre a *beef* como um todo, por supostamente se tratar de um *discurso* baseado em fatos. Fatos esses que desmentiam a fala anterior de Taylor em crítica à *diss track* de Kanye.

Apesar de toda a crítica e escrutínio, Kanye ainda insistia em dizer que Taylor havia aprovado a música e sua esposa Kim Kardashian West afirmou em uma entrevista à revista GQ, publicada na versão digital da revista em 16 de junho de 2016, que havia uma gravação desta conversa. Porém esta não poderia ser revelada, pois Taylor e seus advogados haviam alertado os West por meio de uma notificação judicial quanto às consequências da publicação ou exibição deste vídeo.

Em um ato midiático bem arquitetado, ou pura coincidência, Kim escolheu o dia popularmente considerado como “Dia Internacional da Cobra”, também sendo um domingo (dia em que seu reality show é exibido), para de uma vez por todas cessar os boatos

acerca desse vídeo. Os fatos começaram a se desenrolar durante o episódio de “Keeping Up With the Kardashians” (reality show de Kim Kardashian e sua família, exibido no canal E!) de 17 de julho de 2016. Kim e sua mãe, Kris Jenner, discutem ao fim do episódio sobre a entrevista de Kim à GQ onde ela fala sobre o suposto vídeo e, ao fim do debate com sua mãe, Kim diz que agradece o conselho, mas que não pretende segui-lo. E, assim, começa a popularmente denominada “Taylor Exposed Party” (Festa da Exposição da Taylor, em livre tradução). Kardashian West, que conta com um grande número de seguidores em suas redes sociais, escolheu sua conta no Twitter para pedir que todos assistissem sua mais recente publicação no Snapchat.

Naquela noite de domingo, o mundo assistiu a alguns vídeos postados por Kim. Neste vídeo podia-se ver Kanye em um estúdio falando ao celular (no alto-falante), ao seu lado o produtor musical Rick Rubin. Do outro lado da linha é possível reconhecer a voz de Taylor Swift.⁶⁵ Os cantores conversam amistosamente, Kanye canta alguns versos de sua então inédita música “Famous” para Taylor. A cantora ri e fala que não há problema algum na letra. Vale ressaltar que, no vídeo publicado por Kim, Kanye não diz a palavra “*bitch*”, porém o restante dos versos que dizem que os dois poderiam fazer sexo eventualmente foi mencionado.

Taylor buscou prontamente se manifestar liberando um comunicado em suas redes sociais. O comunicado dizia que ela não sabia da gravação e mencionava que a palavra “*bitch*” não havia sido dita a ela nesta conversa. Ao fim do comunicado Taylor diz que gostaria de ser excluída da narrativa desta briga, na qual – segundo ela – foi colocada involuntariamente.

⁶⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ih-zsGXMGBU> Acesso em: 29 de novembro de 2017

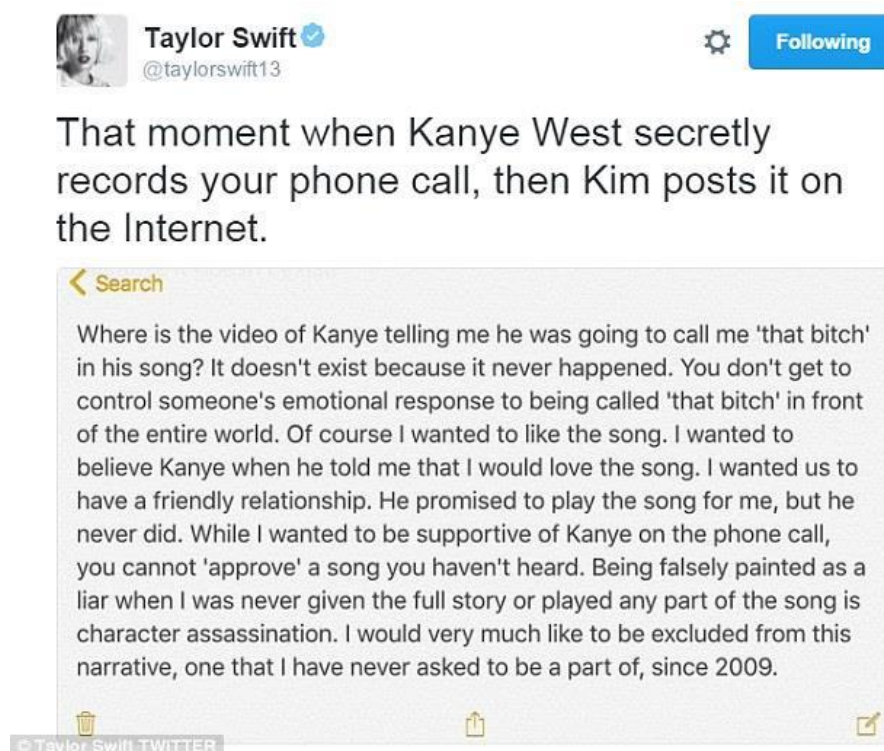


Figura 7. Postagem de Taylor Swift no Twitter.

Neste ponto ressalta-se que a magnitude desta briga foi tamanha que inspirou a criação de uma nova configuração do aplicativo Instagram. Após milhares de comentários no post de Swift com *emojis* de cobra, criou-se a função “hide inappropriate comments” (disponível como “ocultar comentários inapropriados” na versão em português do aplicativo).⁶⁶

O comunicado não pareceu surtir um efeito muito reparador, e como apontado por Ella Ceron em 29 de julho de 2016 na sua reportagem para a revista Teen Vogue, a imagem de Taylor estava definitivamente transformada. O mundo não mais a via como inocente ou totalmente inocente, pelo menos. Sua credibilidade estava abalada. Como solução, a cantora adotou uma postura mais reclusa e entrou em um hiato midiático que durou até o lançamento de seu novo álbum de estúdio “Reputation”, lançado em 10 de novembro de 2017. Coincidência ou não, data do aniversário de morte de Donda West, mãe de Kanye, falecida em 10 de novembro de 2007.

Talvez este seja o primeiro indício da “mudança” de Taylor, que supostamente adotou uma postura mais agressiva tanto em sua imagem quanto em sua expressão artística.

⁶⁶ Disponível em <http://ew.com/music/2017/08/15/taylor-swift-feud-kanye-west-kim-kardashian-instagram-trolling/> Acesso em: 22 de novembro de 2017.

Em seu primeiro single deste CD, “Look What You Made Me Do” – que pode ser considerado uma *diss track* – Taylor afirma: “Sinto muito, a antiga Taylor não pode falar agora / Por quê? / Oh, porque ela está morta!”⁶⁷

Na música, a cantora também parece disparar contra Kanye em diversos trechos, tanto que a revista Elle no dia 10 de novembro de 2017, em sua versão digital, publicou uma matéria intitulada “A letras mais ousadas de Taylor Swift sobre seus desafetos em *Reputation*”⁶⁸ onde comentava-se sobre os trechos das músicas do CD que poderiam ser sobre West, como em: “‘Eu não gosto dos seus jogos/Não gosto de seu palco inclinado/Do papel que me fez passar/Da tola, não, eu não gosto de você.’ [West usou um palco inclinado nos concertos de sua turnê ‘Life of Saint Pablo’] —“Look What You Made Me Do’.”⁶⁹

Novamente, os veículos da imprensa imediatamente buscaram comentar, reportar e investigar a verdade sobre os sentimentos expostos nas letras do polêmico álbum de Taylor, assim como já havia feito com os álbuns de Kanye que foram lançados após o acontecimento no palco do VMA de 2009.

A *beef* entre os artistas traz a tona diversas polêmicas já inerentes ao universo do *hip-hop*. Assim, pode-se elaborar que o grande choque, refletido na dimensão tomada pela sucessão de eventos derivados dessa rivalidade entre os artistas, é apenas um reflexo de ruídos comunicacionais causados por uma colisão de universos completamente distintos. Taylor, antes uma artista *country* e hoje uma artista *pop*, carrega consigo valores particulares de seu ambiente de atuação, assim como Kanye, enquanto artista de *hip-hop* baseia seu trabalho em padrões e procedimentos criativos que só fazem sentido dentro deste universo.

⁶⁷ Tradução da autora. Original em inglês: “I’m sorry, the old Taylor can’t come to the phone right now/ Why? / Oh, ‘cause she’s dead! (Oh)”. Disponível em: <https://genius.com/Taylor-swift-look-what-you-made-me-do-lyrics> Acesso em: 22 de novembro de 2017.

⁶⁸ Tradução da autora. Original em inglês: “Taylor Swift’s Most Savage Lyrics About Her Feuds in Reputation” Disponível em: <http://www.elle.com/culture/music/a13511260/taylor-swift-reputation-lyrics-about-feuds/> Acesso em: 22 de novembro de 2017.

⁶⁹ Tradução da autora. Original em inglês: “‘I don’t like your little games/Don’t like your tilted stage/The role you made me play/Of the fool, no, I don’t like you.” [West used a tilted stage in his Life of Saint Pablo concerts] —“Look What You Made Me Do”

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o exposto, e o desenvolvimento feito com base neste, podemos entender que a compreensão de algo que pode parecer fútil como uma “briga” entre dois artistas pode ser uma janela para a compreensão de algo maior. Mais especificamente, trabalha-se aqui com o mundo do *rap* norte-americano, que surge como um movimento marginal das periferias dos Estados Unidos e ganha o grande cenário da indústria musical e da indústria do entretenimento ao atingir o status de *mainstream*. Como movimento sócio-cultural, o *rap*, e mais abrangentemente o *hip-hop*, são instrumentos capazes de dar voz às minorias, representando assim resistência mesmo dentro de um padronizado *star system*.

Os conflitos dentro da cena do *rap* são reflexos de problemas muito mais profundos. Questões como a violência, baixo índice de escolaridade e acesso a educação, alto consumo de drogas, machismo, etc., pairam sobre o universo do *rap* e então são transmitidas através de seus discursos. Com a permanência da tradição das *diss tracks* dentro da conjuntura social de hoje, nota-se a força com que o movimento se dissemina e a crescente aderência por parte da sociedade em consumir suas obras, o que, permite que o movimento ganhe espaço dentro de uma cultura de massas. Tal constatação se reflete não somente em vendas, mas também pela quantidade significativa de material jornalístico que se dedica a relatar os avanços e conquistas do movimento.

A meta desse trabalho é a compreensão de que certo discurso, por vezes violento, proferido em uma *diss track* e incitado por uma *beef*, não é proveniente do todo da pessoa, mas sim da sua *persona* artística que, por mais que utilize de um repertório pessoal para criar, não deve ser compreendido fora de seu contexto das artes. Isso acaba por resultar em uma dificuldade, ilustrada através dos exemplos anteriormente citados, em reproduzir um discurso segundo as bases da missão do jornalismo enquanto prática de apuração da verdade. Porém, não se procura neste trabalho reduzir o saldo desta análise por uma visão pessimista de que, por causa dessa noção das diversas *personas* do *rap*, todo discurso então produzido pelos veículos que o reproduz seja inválido. Busca-se aqui apontar *quais* fatores legitimam essa reprodução jornalística de caráter biográfico, uma vez que, a notícia, como acontecimento de interesse da sociedade, existe, deve ser reportada, por mais que não se baseie igualmente em fatos.

Nota-se também que, assim como os meios de comunicação, o *rap* e o *hip-hop* continuam a se reinventar à medida que ideais e padrões antigos não mais dão conta de uma

realidade moderna que aperfeiçoa e recria suas linguagens. Ainda, há uma intensa busca em atender princípios originais. Ou seja, por mais que os *rappers* e jornalistas caminhem em direção a um futuro incerto e imprevisível no qual seus ambientes de trabalho parecem se direcionar, percebe-se uma necessidade em olhar para o passado para construir as bases de um futuro desconhecido. A sociedade que mantém tais práticas vivas avalia, julga e então decide, em forma de consciência coletiva, seu veredito acerca do que fará parte ou não da memória do povo.

De qualquer forma, a resistência parece surgir como o principal saldo positivo de toda essa lógica entre *beefs*, *diss tracks* e imprensa. Resistência de um movimento que, apesar da pressão externa de um modelo de sociedade e cultura que atua de forma opressora e desigual, luta por espaço para se posicionar. Por mais que esse discurso apareça carregado de violência, que naturalmente pode assustar e chocar, se traduzindo nas diversas manchetes que censuram e repreendem as práticas do *rap* e do *hip-hop*, tal caráter agressivo se mostra como eficaz. Atraindo atenção de forma polêmica, seus artistas conseguem gerar uma quantidade maior de publicidade em torno de suas pessoas públicas e, ao mesmo tempo, contribuem para o avanço da cena como um todo ao colocarem o *rap* “no mapa”.

Alerta-se apenas para a necessidade de que todo discurso, seja ele pessoal ou poético, advindo de uma *persona* ou do *self* do indivíduo, seja trabalhado dentro de seu contexto original, buscando entender suas raízes e ponderando sobre as tradições culturais que o permitem existir, para que se possa resultar em um melhor funcionamento do aparato midiático, permitindo uma interpretação cada vez mais plena acerca dos acontecimentos retratados. Ainda que a subjetividade e literalidade se entrelacem nas construções midiáticas, contribuindo para a configuração das diversas representações dessas celebridades diante da opinião pública que, por sua vez, consomem e interagem com esses produtos midiáticos, existe uma responsabilidade interpretativa em jogo e, uma vez que se detectam os ruídos na compreensão desses discursos poéticos, a comunicação parece estagnar. Dá-se voltas em torno das mesmas ideias e constatações sem que essas alegações se manifestem em fatos.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCELLOS, Gustavo. *Jung, Junguianos e arte: uma breve apreciação*. Pro-posições, v. 15, n. 1, p. 27-38, 2004. Disponível em: <http://www.ajb.org.br/doc/departamento-de-arte/jung-junguianos-e-arte-uma-breve-apreciacao.pdf> Acesso em: 20 de outubro de 2017

BRADLEY, Adam; DUBOIS, Andrew Lee (Ed.). *The anthology of rap*. New Haven, CT: Yale University Press, 2010.

CORNU, Daniel. *Jornalismo e Verdade: para uma ética da informação*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

FLORES, Andres. *WHO SHOT YA: RAP BEEF "DISS" TRACKS AND THE FIRST AMENDMENT*. ExpressO, 2010. Disponível em: http://works.bepress.com/andres_flores/1/ Acesso em: 20 de outubro de 2017

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. **São Paulo: Edições Loyola**, 1999. Disponível em: <https://projctophronesis.files.wordpress.com/2009/08/foucault-michel-a-ordem-do-discurso-aula-inaugural-no-college-de-france.pdf>. Acesso em: 20 de outubro de 2017

FREIRE FILHO, João. *A comunicação passional dos fãs: expressões de amor e de ódio nas redes sociais. Comunicação em tempo de redes sociais: afetos, emoções, subjetividades*, p. 127-154, 2013. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-2085-1.pdf> Acesso em: 10 de novembro de 2017

GILLIGAN, Daniel. *The Art of 'diss tracks'*. 37 Corporate Governance in the UK Banking Industry: A Comparison of Barclays Bank PLC and the Co-operative Bank PLC Using Communication from the Annual Reports, p. 14-20. Disponível em: <http://www.winchester.ac.uk/Studyhere/ExcellenceinLearningandTeaching/research/e-journals/Documents/Alfred%20Journal%205.pdf#page=13> Acesso em: 12 de novembro de 2017

GLYNN, Kevin. **Tabloid culture: Trash taste, popular power, and the transformation of American television**. Duke University Press, 2000. Disponível em:

<https://goo.gl/5C9Cs9> Acesso em: 20 de outubro de 2017

LABRA, Daniela Hochmann. **O artista-personagem**. Campinas: 2005. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285021/1/Labra_DanielaHochmann_M.pdf Acesso em: 22 de outubro de 2017

HERSCHMANN, Micael. **Espetacularização e alta visibilidade: a politização do hip-hop no Brasil Contemporâneo**. In: FREIRE FILHO, João e HERSCHMANN, Micael (orgs). Comunicação, cultura & consumo. A (des)construção do espetáculo. 2005.

_____. e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. (orgs.). Mídia, memória e celebridades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade. Rio de Janeiro: Ed. E-Papers, 2005.

JUNG, Carl Gustav (1953). *Two Essays on Analytical Psychology*. R. F. C. Hull (trad.) London: Routledge and Kegan Paul, 1992

PINTO, Maria Aparecida. **As personagens do jornalismo de celebridade: Hart e Bob como representações do Jornalismo na animação Os Padrinhos Mágicos**. Belo Horizonte: 2016. Disponível em: <https://goo.gl/Q2v1Xb> Acesso em: 10 de novembro de 2017

RICHARDSON, Jeanita W.; SCOTT, Kim A. **Rap music and its violent progeny: America's culture of violence in context**. Journal of Negro education, p. 175-192, 2002.

SCHNEIDER, Christopher J. **Culture, rap music, "bitch," and the development of the censorship frame**. SAGE Publications, 2010. Disponível em <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.840.8661&rep=rep1&type=pdf> Acesso em: 6 de novembro de 2017

SIMÕES, Paula Guimarães. *O privado em público: reflexões sobre a construção das celebridades na contemporaneidade*. INTERIN, v. 13, n. 1, 2016. Disponível em: <http://seer.utp.br/index.php/i/article/view/192/164> Acesso em: 22 de outubro de 2017

SKÖLD, David; REHN, Alf. *Makin'it, by keeping it real: Street talk, rap music, and the forgotten entrepreneurship from "the'hood"*. Group & Organization Management, v. 32, n. 1, p. 50-78, 2007. Disponível em: <https://goo.gl/FG7oN4> Acesso em: 22 de outubro de 2017

QUEVEDO, Josemari Poerschke de. *Credibilidade jornalística – uma compreensão teórica*. 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2201-1.pdf> Acesso em: 20 de outubro de 2017

VLADI, Nadja. *O negócio da música – como os gêneros musicais articulam estratégias de comunicação para o consumo cultural*. 2011. Disponível em: http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Vladi-O_negocio_da_musica.pdf Acesso em: 29 de novembro de 2017.

WESTHOFF, Ben. *Original Gangstas: The Untold Story of Dr. Dre, Eazy-e, Ice Cube, Tupac Shakur, and the Birth of West Coast Rap*. Hachette UK, 2016.

Web

BBC. *Kanye West rants over Jimmy Kimmel's Radio 1 spoof*. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p01h0cmx> Acesso em: 10 de julho de 2016.

BET. *J. Cole Disses Kendrick Lamar's "Control" Verse*. Disponível em: <https://www.bet.com/news/music/2013/12/02/j-cole-disses-kendrick-lamar-s-control-verse.html> Acesso em 29 de novembro de 2017.

COMPLEX. *Drake's "Back to Back" Is the First Ever Grammy-Nominated Diss Track*. Disponível em: <http://www.complex.com/music/2015/12/drake-back-to-back-first-grammy-nominated-diss-song> Acesso em: 5 de novembro de 2017.

_____. *The Day Kanye West Killed Gangsta Rap*. Disponível em: <http://www.complex.com/music/2015/09/the-day-kanye-west-killed-gangsta-rap> Acesso em: 21 de novembro de 2017.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Tidal, serviço de streaming do rapper Jay Z, vende 1/3 das ações para tele*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/01/1852385-tilal-servico-de-streaming-do-rapper-jay-z-vende-13-das-aco-es-para-tele.shtml> Acesso em: 29 de novembro de 2017.

FORBES. *Rapper's Delight: A Billion-Dollar Industry*. Disponível em: http://www.forbes.com/2004/02/18/cx_jw_0218hiphop.html Acesso em: 10 de julho de 2016.

GQ. *Kanye West Reveals How Many Yeezys Are Sold Each Drop*. Disponível em: <https://www.gq.com/story/kanye-west-yeezys-pairs-sold> Acesso em: 29 de novembro de 2017.

_____. *Kim Kardashian West on Kanye and Taylor Swift, What's in O.J.'s Bag, and Understanding Caitlyn*. Disponível em: <https://www.gq.com/story/kim-kardashian-west-gq-cover-story> Acesso em: 22 de novembro de 2017.

IFPI. *GLOBAL MUSIC REPORT 2017*. Disponível em: <http://www.ifpi.org/downloads/GMR2017.pdf> Acesso em: 05 de novembro de 2017.

LA TIMES. *'Rap' Musicians' Concert Is Canceled at Palladium After Long Beach Fights*. Disponível em: http://articles.latimes.com/1986-08-19/local/me-16897_1_long-beach-arena Acesso em: 05 de novembro de 2017.

_____. *Rap Defense Doesn't Stop Death Penalty : 'The music affected me,' says Ronald Ray Howard. 'That's how it was that night I shot the trooper.'* Disponível em:

www.articles.latimes.com/1993-07-15/entertainment/ca-13309_1_ronald-ray-howard

Acesso em: 20 de novembro de 2017.

MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em:

<http://michaelis.uol.com.br/> Acesso em: 24 de outubro de 2017.

NOISEY. *O DNA de "The College Dropout" do Kanye West*. Disponível em:

https://noisy.vice.com/pt_br/article/rqmp3r/o-dna-de-the-college-dropout-do-kanye-west

Acesso em: 19 de novembro de 2017.

NY MAG. *Princess Crossover*. Disponível em:

<http://nymag.com/arts/popmusic/features/68796/index1.html> Acesso em: 22 de novembro

de 2017.

REUTERS. *Music streaming company Spotify has 60 million paying subscribers*. Dispo-

nível em: [https://www.reuters.com/article/us-spotify-listing/music-streaming-company-](https://www.reuters.com/article/us-spotify-listing/music-streaming-company-spotify-has-60-million-paying-subscribers-idUSKBN1AG28J)

[spotify-has-60-million-paying-subscribers-idUSKBN1AG28J](https://www.reuters.com/article/us-spotify-listing/music-streaming-company-spotify-has-60-million-paying-subscribers-idUSKBN1AG28J) Acesso em: 15 de novembro

de 2017.

ROLLING STONE. *Run-D.M.C. Is Beating the Rap*. Disponível em:

<http://www.rollingstone.com/music/news/beating-the-rap-19861204> Acesso em: 03 de no-

vembro de 2017.

_____. *Kanye West Storms the VMAs Stage During Taylor Swift's Speech*. Disponível

em: [http://www.rollingstone.com/music/news/kanye-west-storms-the-vm-as-stage-during-](http://www.rollingstone.com/music/news/kanye-west-storms-the-vm-as-stage-during-taylor-swifts-speech-20090913)

[taylor-swifts-speech-20090913](http://www.rollingstone.com/music/news/kanye-west-storms-the-vm-as-stage-during-taylor-swifts-speech-20090913) Acesso em: 21 de novembro de 2017.

TEEN VOGUE. *Taylor Swift's Image Changed For Good After Kim Kardashian's*

Snapchat Story. Disponível em: [https://www.teenvogue.com/story/taylor-swift-image-](https://www.teenvogue.com/story/taylor-swift-image-kanye-west-kim-kardashian)

[kanye-west-kim-kardashian](https://www.teenvogue.com/story/taylor-swift-image-kanye-west-kim-kardashian) Acesso em: 22 de novembro de 2017.

THE TORONTO STAR. *Drizzy's new booze tops LCBO launch sales*. Disponível em: <https://www.thestar.com/business/2016/10/12/drizzys-new-booze-tops-lcbo-launch-sales.html> Acesso em: 29 de novembro de 2017.

TODAY. *Kanye West a sore loser at MTV Europe awards*. Disponível em: <https://www.today.com/popculture/kanye-west-sore-loser-mtv-europe-awards-wbna15536834> Acesso em: 21 de novembro de 2017.

VIBE. *Hip-Hop Becomes Most Popular Genre In Music For First Time In U.S. History*. Disponível em: <https://www.vibe.com/2017/07/hip-hop-popular-genre-nielsen-music/> Acesso em: 18 de novembro de 2017.

_____. *Biggie & Puffy Break Their Silence — '96 VIBE Cover Story*. Disponível em: <https://www.vibe.com/2012/03/biggie-puffy-break-their-silence-95-vibe-cover-story/> Acesso em: 21 de novembro de 2017.

_____. *Tupac Talks 'Hit Em Up' Vs. 'Who Shot Ya?' (Pg. 2)*. Disponível em: <https://www.vibe.com/2010/09/tupac-talks-hit-em-vs-who-shot-ya-pg-2/> Acesso em: 20 de novembro de 2017.

YOUTUBE. *Kendrick Lamar Talks to Rosenberg In Depth about "Control"*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=59gS1x2GDTs> Acesso em: 29 de novembro de 2017.

_____. *Kendrick Lamar defines HiiiPower & having a vision of 2pac*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KCGS25RXaDE> Acesso: 29 de novembro de 2017.

_____. *Kendrick Lamar Talks Carrying on Tupac's Legacy Through "To Pimp A Butterfly"*. Disponível em: <https://youtu.be/7yJocPUEZAs> Acesso em: 29 de novembro de 2017.

_____. *Kendrick Lamar Talks Relationship with J. Cole and Drake; Aftermath of Control Verse*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dbqiIqJpavo> Acesso em: 29 de novembro de 2017.

_____. *TAYLOR SWIFT GETTING EXPOSED BY KIM KARDASHIAN ON SNAP-CHAT (FULL VIDEO)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ih-zsGXMGBU> Acesso em: 29 de novembro de 2017

Músicas

JAY ELETRONICA; LAMAR, Kendrick; BIG SEAN. *Control*. 2013 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W7zdMeZPkpY> Acesso em: 20 de outubro de 2017.

SHAKUR, Tupac. *Hit 'Em Up*. 2Pac: Greatest Hits. CD. Death Row Records, 1998.

THE NOTORIOUS B.I.G.. *Who Shot Ya*. Ready To Die Remaster. CD. Bad Boy Records LLC, 2004.

TYLER, THE CREATOR. *Golden*. Globin. CD. XL Recordings Ltd., 2011.

WEST, Kanye. *Facts (Charlie Heat Version)*. The Life of Pablo. CD. Getting Out Our Dreams II, LLC, 2016.

_____. *Famous*. CD. Getting Out Our Dreams II, LLC, 2016.