UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA

CHARLESTON RICARDO SIMÕES LOPES

**Racionais Mc's: do denunciismo deslocado à virada crítica
(1990-2006)**

São Paulo

2015

CHARLESTON RICARDO SIMÕES LOPES

**Racionais Mc's: do denunciismo deslocado à virada crítica
(1990-2006)**

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vima Lia de Rossi Martin

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que cita a fonte.

Ficha catalográfica

Folha de Aprovação

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Título: Racionais Mc's: do denunciismo deslocado à virada crítica

Autor: Charleston Ricardo Simões Lopes

E-mail: chtonlopes@gmail.com

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vima Lia de Rossi Martin

Banca examinadora:

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Aprovado em: _____.

*Para meu pai, Paraíba, que, embora com apenas a primeira série inconclusa, nunca
hesitou em me incentivar nos estudos. (in memoriam).*

Para minha mãe, Liceu, porque tudo faço pra ela sorrir.

Para minha Tia Alda, porque muito senti sua partida. (in memoriam).

Agradecimentos

Agradeço a minha mãe Alice e minhas irmãs queridas Marize, Marlice, Marlane, Rosenda, Aline, Amanda, porque sempre me proporcionaram muito mais do que eu mereço. Agradeço ao meu irmão Armando, com quem sempre pude contar. Também agradeço os meus cunhados, Lazim, Joaldo e Otávio e a todos os meus sobrinhos que, pela enorme quantidade, não valerá citar, mas que é sempre uma alegria estar junto deles. Também agradeço aos Lopes em geral, mas principalmente os que estão na minha Virgem da Lapa querida.

A Alice Ricci, pelo tempo que lhe coube na vivência desse trabalho.

Ao Racionais Mc's, que tanto me ensina sobre “Da ponte pra cá”.

As escolas públicas às quais lecionei e leciono. Em especial, a EMEF José Kaufmann, no City Jaraguá, onde pude aprender com a aquela 5ª série “D” o real valor do Racionais para quem vive o cotidiano da periferia. Agradeço aos colegas professores, alunos e comunidade de minha escola atual, o Eurico, que por questões de ordem política, prefiro não enunciar todo seu nome.

Agradeço à minha madrinha Gisela, porque nunca renunciou um instante só o verdadeiro significado do sacramento do batismo. E a mim sempre me acudiu e ajudou.

Como mais uma das coisas aprendidas com o Racionais vai um salve de agradecimento e lembrança aos amigos e amigas. Salve: Thiago Fernandes Cruz, primeiro leitor e colaborador desse trabalho, além de ser mano de todas as horas. Também a Daniel Garroux, crítico e leitor generoso, outro amigo-mano. Às camaradas de sempre Gabi Siqueira e Psiquê. A Leandro Pasini, a quem devo o conceito inspirador desse trabalho. A César (Fio), inspiração intelectual e mano do peito. A sempre querida Mariana. A Carolina von Zuben, embora recente, muito querida. Ao casal amigo José Virgínio e Paula Belaguarda. A Acauam, Tânia Borges, Carol Takeda, Tatiane Matos, Mika, Gabriela Terra, Maria Fernanda Neves, Marília S., Rui e Curumas, Bianca Vyunas, pela inesperada e fundamental colaboração. Everaldo Freire,

missionário e revisor. A Artur Ricci e Luiza Ricci, a Sandra Cinto. Aos companheiros da missão de Cuba para o programa Mais médicos.

A Cuba, minha ilha!

Salve ao meu Galo, porque não é milagre, isso é galo, anunciador de um novo amanhã.

Agradeço a Walter Garcia pela amizade e importância que tem nesse trabalho.

Aos amigos e colegas de grupo de estudo pelo interesse em pôr a discussão em dia:
André Godoy, Ari Mascarenhas, Claudia Neves, Dinha Maria, Flávia Bnadeca, Janete Barbosa,
Carolina Mercês, Louise Bonassi e Thiago Candido, e também Adriano Almeida.

Aos professores do departamento de Estudos Comparados de Língua Portuguesa
Benjamin Abdala Júnior e Rejane Vecchia.

A Andrea G. Menezes, pela *sinergia* para que maio logo chegasse.

A Vima, porque prontamente apostou num trabalho sobre Racionais, pela orientação
única, pela camaradagem.

Resumo

O presente trabalho analisa dois momentos na obra do grupo de rap paulistano Racionais Mc's. O primeiro momento, de 1990 a 1993, estrutura um modo de crítica que se caracteriza pelo tom denunciante, assemelhado ao tom professoral, no enfoque das composições, cujo ponto de vista dos raps não se constrói a partir da periferia, mas deslocado, pretensamente acima dela, em razão da posição em destaque do rapper nesse espaço social. Já o segundo momento, a partir dos raps “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”, do álbum *Raio X do Brasil* (1993), é marcado pela superação do ponto de vista professoral, pois as composições formalizam a perspectiva do morador de periferia, cujo resultado estético não só olha para a periferia, mas partir desse espaço social.

Palavras chaves: Hip Hop, Rap, Racionais Mc's, Ponto de vista cancional, Periferia

Abstract

The present work focus on and analyses two moments in the work of São Paulo rap group Racionais MC's. The first of these moments, from 1990 to 1993, structures a critical mode that singularizes itself by an accusatory, rather preachy, tone in the artistic approach developed by the compositions. Its point of view does not builds itself from the peripheral world, but is displaced as if above it, due to the rapper's outstanding position in that social space. The second moment, starting with the raps "Weekend in the park" ("Fim de semana no parque") and "The man in the road" ("Homem na estrada"), from the *Raio X do Brasil* album (1993), overcomes that preachy tone, as the aforementioned compositions formalize the peripheral resident's perspective, the aesthetic result of which does not only look *at* the periphery, but *from* that social space.

Key-words: Hip hop, Racionais Mc's, song point of view, periphery.

Sumário

INTRODUÇÃO	01
 CAPÍTULO 1– <i>HIP HOP</i> : A MATRIZ AMERICANA.....	11
1.1. A constituição dos elementos: o <i>break</i> , o grafite, o <i>rap</i>	11
1.2. <i>Hip Hop</i> no Brasil: a chegada do <i>break</i>	17
1.3. <i>Break</i> : a identidade nas ruas	22
1.4. “Nos tempos da São Bento”: - entre a disputa e o improviso.....	26
1.5. Os <i>rappers</i> da Roosevelt: o engajamento social	31
 CAPÍTULO 2 – O LUGAR DOS RACIONAIS MC’S.....	36
2.1. Breve Trajetória (1990-2006)	36
2.2. A matéria dos raps	42
2.3. O <i>desrecale</i> Modernista e os Racionais MC’s.....	45
2.4. Outro <i>desrecale</i>	48
2.5. Duas posturas	51
 CAPÍTULO 3 – DA PERIFERIA, MAS DESLOCADO	58
3.1. A lógica do ponto de vista de <i>Holocausto Urbano</i>	58
3.2. A perspectiva dos raps	61
3.3. O deslocamento do ponto de vista	64
3.4. O vínculo entre o ponto de vista dos raps e a linguagem	69
3.5. O sentido da perspectiva deslocada	72
3.6. O discurso em “Pânico na zona sul”	80
3.7. Traços do discurso em “Pânico na zona sul”	84
 CAPÍTULO 4 – <i>RAIO X DO BRASIL</i> ENTRE O DENUNCISMO E A VIRADA DO PONTO DE VISTA	93
4.1. <i>Raio X do Brasil</i> em perspectiva	93
4.2. Ambivalência de “Mano na porta do bar”	94
4.3. “Virou outra coisa”	101
4.4. A perspectiva multifacetada de “Fim de semana no parque”	113
4.5. A disputa da narrativa em “Homem na estrada”	118

CONCLUSÃO.....	126
REFERÊNCIAS	136
ANEXO	144

“Mas nosso juri é racional, não falha”.
(“Juri racional”, 1990).

*“Veja bem, ninguém é mais que ninguém, veja bem, veja bem, eles são nossos irmãos
também”.*
(“Capítulo IV, Versículo III”, 1997).

INTRODUÇÃO

Este trabalho focaliza a obra do grupo de rap Racionais Mc's, tendo em vista a sua produção entre 1990 e 2006. O grupo, que se destaca no cenário do rap brasileiro, seja por seu pioneirismo na cena do *hip hop* nacional, seja pela qualidade artística de suas composições, é formado por quatro integrantes – Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e Klay – e no período entre 1990 e 2006 já lançou cinco discos e um DVD. O primeiro deles, *Holocausto Urbano* (1990), e o último intitulado *Nada como um dia após o outro dia* (2002) e, em 2006, o DVD *Mil trutas, mil tretas* (2006). Só para constar, foi lançado recentemente, em 2014, o disco *Cores e Valores*, mas que não vai estar no horizonte dessa pesquisa.

Antes de apresentar os objetivos e o modo de organização desta pesquisa, vale ressaltar que a escolha do *corpus* está diretamente vinculada à minha trajetória pessoal, uma vez que o trabalho do Racionais Mc's impactou-me de modo especial em pelo menos duas ocasiões. E foram essas experiências que me motivaram a levar adiante esse estudo que agora se concretiza. Quando expresso a ideia de impacto, o intuito é referir-me à experiência de conotação mais subjetiva do que objetiva com o trabalho do Racionais, embora seja difícil separar essas instâncias. O que proponho é trazer a minha experiência de ouvinte e de como se deu o meu contato com a obra do Racionais.

Logo, me aterei a duas situações específicas, distantes uma da outra. A primeira, ocorrida em 1993 e a segunda, em 2008. O fato é que ambas ajudam a refletir sobre o significado do trabalho do Racionais, principalmente, para uma geração de determinada fração de classe, localizada nas periferias das grandes cidades, dos anos 90 em diante.

Meu contato inicial com os raps do grupo foi com o impacto de quem experimenta de uma só vez o sentimento de mistura entre arrebatamento e estranheza de uma metrópole das dimensões de São Paulo. Estava recém-chegado à cidade, migrante de uma “cidadezinha qualquer” do sertão de Minas Gerais. O ano era 1993 e dois raps do Racionais Mc's tomavam

de assalto a mim e à cena da canção pop comercial paulistana. Era um acontecimento o *boom* de “Homem na estrada” e “Fim de Semana no parque”. Lembro-me, especialmente, do impacto dessas canções – e da cidade – sobre mim. Por certo, os raps apresentavam muitos motivos para impactar, desde o incomum tamanho e densidade das letras, aliado a um tom grave com que tudo era dito, no canto-falado do rap. O resultado expunha, em negativo e sem cerimônias, um retrato da periferia, trazido em primeiro plano. Para mim, São Paulo, rap e periferia revelavam-se como um choque e uma enorme novidade.

A outra experiência significativa que tive com o trabalho do Racionais ocorreu quinze anos após. Época em que São Paulo, rap e periferia, nessa ordem, já não representavam a novidade de 1993. Esse momento ao qual me reporto deu-se no City Jaraguá, bairro ao lado do Pico do Jaraguá, no extremo oeste da periferia de São Paulo. Dessas periferias que, de tão distante, tem-se a impressão de que o processo de urbanização da cidade ainda não se completou de todo. Chamava a atenção, nesse sentido, a configuração da paisagem do bairro. Formada por conjuntos habitacionais (Cohab e CHDU), favela, escolas, algum equipamento de saúde junto a um entorno com bolsões de mata virgem. O quadro era um misto de paisagem urbana e rural. Embora houvesse essa proximidade com o verde, a série de conjuntos habitacionais estava localizada em enormes descampados, curiosamente, desarborizados, evidenciando a lógica negligente do planejamento da precária urbanização que se realiza nas periferias.

Meu contato com essa realidade era devido ao meu trabalho como professor da rede municipal de educação, escalado para lecionar aulas de língua portuguesa na EMEF Dr. José Kauffman a turmas da “antiga” quinta série do Ensino Fundamental II. Ao assumir as classes e fazer o diagnóstico de praxe das turmas, constatei que, dentre elas, havia uma, em especial, na qual a maioria dos alunos sequer era alfabetizados. Ou seja, após cerca de cinco anos de vida escolar, os alunos ainda não estavam aptos a realizar atividades básicas de leitura e escrita,

que é uma constatação desoladora e, objetivamente, prejudica sobremaneira qualquer trabalho pedagógico. Diante disso, a relação com a sala não era fácil. Os alunos eram arredios, com baixa autoestima e, conseqüentemente, com muitas dificuldades para desenvolver as atividades propostas. Os momentos na turma ficavam cada vez mais enfadonhos para mim e, certamente, para eles.

Ao contrário do que podem pensar os cultores da meritocracia, a situação deles não era consequência de falta de esforço individual e de vontade de aprender, mas fruto de um histórico descaso de políticas educacionais e sociais com uma conseqüente precarização da vida a que está relegada uma boa parte da sociedade, em especial, os moradores da periferia.

Certa ocasião, em uma de minhas conversas com a turma, eis que surge o Racionais. De início, eles ficaram surpreendidos por eu conhecer o grupo. Logo, a conversa fluiu e começamos a falar dos raps. Entusiasmados, eles relataram, vivamente, um show que o Racionais fizera no bairro. Lembravam-se do local, da estrutura do show, da movimentação das pessoas vindas de outros bairros e do aparato policial que se armou nas proximidades do evento. Segundo a percepção deles, mais para ostentar uma iminente ação repressiva do que, propriamente, para garantir alguma segurança ao público. Aliás, ficava patente que a polícia nunca é digna de confiança.

Na aula seguinte, ficou combinado que eu levaria um CD do Racionais para ouvirmos. Escolhi o DVD *Mil trutas, mil tretas* (2006), que traz uma seleção de raps da carreira do grupo, com alguns inéditos. Organizamos uma roda no centro da sala em torno do som e sentimos juntos a potência do Racionais. Eles não se satisfaziam em ouvir apenas, pois cantavam juntos, com muita força, quase todos os raps. Era como se cada história figurada nas batidas do som expressasse a verdade da vida de cada um. A mim, impressionava como a maioria sabia de cor letras com aquelas dimensões e complexidade. O fato é que se sentiam

naturalmente à vontade no “idioma do rap”. Mais ainda, ao cantá-los, pareciam que se apropriavam dos raps, que já não eram posse do Racionais, mas de uma voz coletiva que cantava com orgulho a periferia.

Desnecessário dizer que o Racionais não faz exaltação sem viés crítico à periferia: “*Essa porra é um campo minado / Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui / mas aí, minha área é tudo o que eu tenho. A minha vida é aqui, eu não preciso sair*” (“Fórmula mágica da paz”, *Sobrevivendo no Inferno*, 1997). Portanto, a identificação entre os alunos e o Racionais talvez possa ser compreendida a partir da percepção de *como* o Racionais representa com legitimidade quem vive na periferia.

Especialmente em “Vida Loka parte 2”, uma passagem tocava de maneira marcante os alunos. Todos a cantavam em uníssono, provavelmente, em razão da sonoridade dos versos, mas também, certamente, pelo teor de verdade histórica comunicado na passagem. Nessa letra, que discorre sobre as contradições e implicações devastadoras da forma mercadoria nas periferias, em especial, na sintomática fratura dos laços sociais por meio dos sentimentos de inveja, deslealdade e traição, há a constatação algo trágica do imperativo social a que estão sujeitos muitos jovens da periferia, dito assim, sem rodeios:

“E meus guerreiros de fé
Quero ouvir...irmão
Programado pra morrer nós é
Certo é... certo... é crê no que der”
 (“Vida Loka parte 2”, *Mil Trutas Mil Tretas*, 2006).

Tendo em vista as condições da escola pública, percebida em minha experiência com a classe, não deixa de ser um choque a dura constatação de que essa passagem “*programados pra morrer nós é / certo é crer no que der*” (idem), entoada vivamente por crianças com idade

entre dez e quatorze anos, pode ser (e é) de maneira inexorável o destino de muitas delas¹. Essa foi sem dúvida a experiência mais viva de que participei com o Racionais, pois experimentei *in loco*, ou melhor, como parte também, a dimensão de legitimidade com a qual o grupo representa a realidade *na e para* a periferia.

Diante disso, é possível indagar: o modo de representação da realidade da periferia se deu sempre do mesmo modo no conjunto da obra do grupo? Refazendo a pergunta: o trabalho do Racionais sempre gerou a perspectiva - de identificação - percebida por mim na recepção dos alunos da periferia? Difícil responder objetivamente, mesmo porque não é o propósito desse trabalho utilizar um prisma etnográfico e estudar a recepção da obra do Racionais na periferia para responder a essas questões, embora também não deixe de levá-las em conta, ao menos, enquanto dado que talvez ajude a compreender a hipótese que norteia essa pesquisa.

Tal hipótese diz respeito existência de uma inflexão no enfoque dos raps, cuja implicação formal e crítica comanda outras mudanças, especialmente, no que tange à linguagem, ao modo de crítica, ao longo do período da produção artística do grupo, de 1990 até 2006. Segundo essa hipótese, a partir de determinado ponto da obra do grupo – o lançamento do disco *Raio X do Brasil*, em 1993, em especial, os raps “Fim de semana no parque e Homem na estrada”, há uma espécie de *virada de perspectiva*, não tanto dos temas, mas na maneira de abordá-los, que, se estamos certos, será uma das condicionantes da veia crítica dos raps a partir de então.

O grupo é ciente desse processo, como atesta em entrevista Mano Brown, refletindo sobre a natureza da linguagem empregada nos primeiros discos da carreira: “Voz Ativa, mesmo, eu tenho raiva da música, não gosto das palavras, do jeito que elas são ditas. Parece um texto de jornalista, eu não sou isso aí!” (KALILI, 1998, p.17).

¹ Dois ou três anos após eu me transferir dessa escola, um ex-aluno dessa turma comunicou-me que um dos seus colegas, ex-aluno meu, de mais ou menos dezessete anos, negro, havia sido assassinado pela polícia numa tentativa de assalto a uma loja de um bairro próximo ao City Jaraguá.

Como se perceberá, uma das características dos raps dos primeiros discos é privilegiar nas composições a variante padrão da língua com certa refração a uma dicção de caráter coloquial e popular. Com isso, uma indagação colocou-se de antemão para o nosso trabalho como problema a se pensar: a escolha de determinado padrão de linguagem é determinado necessariamente por um ponto de vista condizente com ele? Ou ainda: a linguagem é apenas um dos componentes de elaboração da forma artística, trabalhada pelo artista, mas sem relação direta com a organização da totalidade da perspectiva assumida na obra? Com efeito, isso é particularmente importante na obra do Racionais, à medida em que se reconhece entre uma das virtudes formais e críticas do grupo o fato dos raps incorporar com o decorrer do tempo o padrão coloquial da linguagem das ruas (GARCIA, 2004, p. 177).

Guardando a distância devida entre tempos e espaços tão díspares, essa também foi uma das premissas estéticas do movimento modernista brasileiro. Como sabemos, um dos gestos críticos dos escritores daquele momento estava em apropriar-se esteticamente de uma prosódia popular para rebater a voga solene da literatura academicista, com seu característico culto do empolamento da linguagem literária (CANDIDO, 2004, p. 90). No caso do Racionais não se trata, obviamente, da simples apropriação de uma linguagem popular, de periferia ou das ruas, mas de assumir essa linguagem como parte de um *ponto de vista* estruturado estético e criticamente a partir da realidade da periferia.

Nesse sentido, vale observar a incorporação das palavras chulas e/ou palavrões nos raps. Se, por um lado, seu uso pode ser considerado uma liberação das amarras linguísticas das composições, ele – sozinho – não garante a construção de uma perspectiva afinada com a experiência *na e da* periferia. Note-se que no primeiro disco do grupo, *Holocausto Urbano* (1990), ocorre uma espécie de autocensura com esses termos (como a censura utilizada na TV, com o recurso do som de bipe para abafar a palavra *mal dita*). Já no trabalho seguinte, *Escolha seu caminho*, (1992), não há esse “prurido” todo com os termos chulos, havendo inclusive certa profusão no seu uso. Entretanto, embora tenha havido mudança na presença

desses termos do primeiro para o segundo trabalho, a perspectiva do enfoque dos raps não se altera significativamente, como veremos mais adiante.

Para dar forma à hipótese da inflexão da perspectiva mais as questões subjacentes a ela, o trabalho estruturou-se em quatro capítulos. No primeiro, *Hip hop: pressupostos culturais*, buscamos evidenciar alguns aspectos culturais ligados à produção do rap, estilo de canção que é parte de uma cultura de rua denominada *hip hop*, cuja constituição deu-se nos Estados Unidos da América. Compreender a elaboração do *hip hop* enquanto cultura surgida das demandas históricas das ruas apresenta-se como um passo incontornável para uma primeira aproximação com a obra do grupo. Em vista disso, antes de lidar exclusivamente com a especificação formal da *perspectiva* dos raps, trataremos do *ethos* artístico do *hip hop*, objetivando refletir sobre as premissas de seu surgimento, seja em seu berço de origem, seja no aparecimento entre nós. Contudo, vale ressaltar que não é intuito do trabalho historicizar os movimentos *hip hop* americano e brasileiro. O que se propõe é salientar alguns aspectos fenomenológicos entre a formulação do *hip hop* americano e a versão brasileira — com seus impasses específicos de um país dependente econômica e culturalmente dos países hegemônicos —, além de pensar sobre as respostas por parte dos artistas locais sobre esse estado de coisas. A formulação da *perspectiva* dos raps do Racionais, tanto de uma primeira fase quanto de sua inflexão, passa por momentos entendidos a partir da aclimatação do *hip hop* em solo nacional.

O segundo capítulo, intitulado *O lugar do Racionais*, debruçou-se tanto sobre trajetória da carreira artística do grupo, como também enfocou a dinâmica interna da produção da cultura local. O propósito foi pensar a posição ocupada pelo grupo, historicamente, no âmbito interno da cultura, seja em relação aos padrões canônicos da cultura nacional, como a literatura, seja em relação à dimensão popular do campo da canção. De modo que se interessa, sobretudo, na aproximação entre esferas culturais entrevistadas em um primeiro momento por uma acentuada distância, como Racionais e Modernismo, mas também Racionais e samba. Contudo,

ao mesmo tempo, íntimas, ligadas, como se sabe, pela dinâmica interna dos pressupostos históricos, disponíveis como matéria informe para o trabalho artístico.

Nesse sentido, é de se pensar, por exemplo, em que medida o procedimento artístico do *desrecalque* dos elementos historicamente reprimidos por nossa dinâmica histórica, caros enquanto assuntos, por exemplo, ao Modernismo, mas também à obra do Racionais, desdobra-se em resultados críticos distintos em uma e outra acepção estética. Salvo erro, muito devido às especificidades históricas de cada momento, mas também pelo modo como cada artista enforma seus materiais na potência da obra. O capítulo aproveitará ainda uma observação de Chico Buarque a respeito de canção e rap. Grosso modo, o cancionista vê no rap um momento de viragem na maneira de fazer canção no país. O intuito é entender até que ponto a forma rap do Racionais contempla ou não a “hipótese” de Chico Buarque. A nossa aposta é que, sim, todavia, não por toda obra.

O terceiro capítulo vai debruçar-se sobre a obra do Racionais para salientar que há dois momentos distintos na produção do grupo. O primeiro abrange as primeiras produções, com os álbuns *Holocausto Urbano* (1990), *Escolha seu caminho* (1992) e parte dos raps de *Raio X do Brasil* (1993). O segundo se inicia já em *Raio X do Brasil*, com os raps “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada” e se estende daí em diante até pelo menos 2006. Vale ressaltar, no entanto, que a pesquisa incidirá as análises, basicamente, até o álbum *Raio X do Brasil* de 1993. Os álbuns pós *Raio X do Brasil* serão considerados apenas como horizonte reflexivo do processo de inflexão do ponto de vista. Com isso, o que se quer destacar é uma linha estética entre os álbuns, expondo o caráter orgânico da obra, embora com uma inflexão interna da perspectiva. O interesse do trabalho enfatiza, principalmente, essa fase inicial do grupo, sobretudo em seus aspectos formais e críticos. Daí que se busca analisar esse momento em conjunto, explicitando o seu caráter de fase, com peculiaridades próprias na formulação de uma perspectiva. Acredita-se que, a partir da explicação estética dessa fase, é possível entender a contudência crítica da fase posterior da obra do grupo.

Por fim, para completar o percurso da pesquisa, o quarto capítulo, “*Raio X do Brasil*” *entre o denunciismo e o “virou outra coisa”*, estabelecerá um cotejo entre as duas fases por meio da análise do álbum *Raio X do Brasil* (1993), que aponta um momento novo no trabalho do Racionais, mas que ainda persiste composições do momento anterior. Exemplo disso é “Mano na porta do bar”, um rap que contempla esse momento ambivalente de “Raio X do Brasil”, possuindo elementos das duas fases. Por fim, o trabalho matizará alguns aspectos da inflexão em “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”.

É preciso ainda elucidar um aspecto da maior importância e que consiste em uma opção metodológica, necessária diante da complexidade formal da natureza do objeto estudado. O propósito desse trabalho é fazer uma análise literária dos raps do Racionais Mc’s, lançando mão, em termos de método, do arcabouço instrumental da teoria literária. Ocorre que a canção não possui apenas um viés literário, como o poema, o romance, a novela, o conto etc. A canção forma-se a partir da relação de adequação e de compatibilidade entre os componentes de melodia e letra. E é o componente melódico da forma canção, que, por opção, o trabalho não analisou, como se poderia se esperar. Nesse sentido, a análise recaiu, sobretudo, no aspecto literário (textual) dos raps.

Mesmo diante dessa escolha, por assim dizer, analítica, o trabalho não deixou de considerar os raps do grupo enquanto canções que participam do cancioneiro popular brasileiro. Assim, por exemplo, pôde-se cotejar, ainda que brevemente, a produção do Racionais com a de outros cancionistas. Não esteve excluída, inclusive, a apropriação de alguns recursos e/ou conceitos próprios da análise de canções, como o instrumental teórico da semiótica, desenvolvido por Luiz Tatit. Outras vezes, aludimos aos procedimentos musicais

peculiares à construção do rap — como as bases musicais, o *sampler* e as colagens — entendidos, no entanto, como quesitos composicionais para explicação literária dos raps. Por fim, uma última observação sobre a organização do trabalho. Como se sabe, as letras dos raps do Racionais não constam nos encartes dos álbuns. O que foi uma dificuldade para esse trabalho desde o início. Para amenizar um pouco essa dificuldade, optamos por colocar uma seção de apêndice no final do trabalho com as letras utilizadas na dissertação. Para fazer o apêndice foi realizado audição e transcrição dos raps, outras vezes, recorremos a *sites* de músicas na internet, como o Vagalume. Por isso, qualquer letra contida no apêndice e que esteja em desacordo com a audição do rap, a responsabilidade é só minha.

CAPÍTULO 1. *HIP HOP*: A MATRIZ AMERICANA

"Muitas vezes, quando as pessoas dizem "Hip Hop", não sabem nem do que estão falando. Elas somente pensam nos rappers. Quando se fala de Hip Hop, se está falando de toda uma cultura e movimento. Você tem que tomar toda a cultura como ela é." (Afrika Bambaataa)

1.1. constituição dos elementos: o *break*, o grafite e o *rap*

Inicialmente, pode-se dizer que o *hip hop* é constituído por quatro elementos artísticos, a saber: o *break*² (dança), o grafite (arte visual), DJ (disco-jóquei) um gênero musical e o MC (mestre de cerimônias), o canto, ou para ser mais preciso, o *Rap*, cuja constituição está na junção performática entre um DJ (disco-jóquei) e um MC (mestre de cerimônias).

Com o tempo, devido à vocação política do movimento, o DJ Africa Bambaata, a quem se atribuem os créditos do nome *hip hop*, propôs um quinto elemento: a consciência, cuja significância atrela o *hip hop* à conscientização da história do negro na sociedade a partir da diáspora africana, vinculando-o ao conhecimento da história da África, dos valores da negritude, do combate ao racismo, entre outros. O quinto elemento, como se pode observar, não se trata de uma expressão artística propriamente, mas de uma posição política. O propósito de Bambaata, do acréscimo de mais um elemento, contudo, não é consenso entre os participantes do *hip hop*. O Dj Klay do Racionais Mc's, por exemplo, em resposta a essa questão sobre a constituição dos elementos, num encontro na casa do *hip hop* de São Bernardo, pondera que, embora respeite quem defenda a agregação do quinto elemento (Africa Bambaata), para ele, a conscientização é inerente a cada elemento, sendo desse modo desnecessário incorporá-la como um elemento a mais.

Pois bem, numa tradução livre, o termo *hip hop*, além do caráter poético sugerido pelo jogo paronomástico entre as vogais *i* e *o* da expressão, ou pela imagem pendular também

² Gilberto Yoshinaga afirma que o nome da dança é de fato *breaking*. E que, devido às informações escassas sobre o movimento à época de sua chegada ao Brasil, adotou as formas algo distorcidas de *break* e *breakdance*. Nesse trabalho, vamos adotar a forma abreviada de *break* (Yoshinaga, 2014, p. 167).

sugerida pelo nexos sonoro entre as duas palavras, significa movimentar os quadris. Em linhas gerais³, uma performance, elaborada a partir de requebros robotizados do corpo, pensando, por exemplo, na linguagem da dança do elemento *break*. Inspirado, num primeiro momento, no suíngue de *Get on the good foot* nas apresentações de *Soul* de James Brown, que teria impressionado, especialmente, a juventude negra do bairro nova-iorquino do *South Bronx* (DIAS, 1998). Constituem ainda os passes do *break* os movimentos herdados da tradição de dança afro-americana, desde o *charlestone*, a *cake-walk*, o *jitterbug* e a *flashdance* (DIAS, 1998, pp.46-48). Todavia, com uma diferença própria do *hip hop*, pois, se a dança tradicional afro-americana geralmente se praticava em *nightclubs*, o *break*, via de regra, realizava-se nos espaços públicos da cidade, como ruas, estações de metrô, praças, entre outros. Também se distanciam das danças tradicionais alguns movimentos do *break*, com traços assemelhados às lutas marciais. Talvez como expressão dos conflitos rotineiros do gueto, seja enquanto autodefesa da ação repressora dos policiais, seja nos conflitos entre os próprios moradores, principalmente, quando organizados em gangues.

O grafite, outro elemento do *hip hop*, é também uma arte em movimento, de proporções hiperbólicas, apropriando-se do espaço visual urbano, não corriqueiro para a arte canônica, tais como trens, metrô, viadutos e muros da cidade. Captando, por assim dizer, o olhar do espectador em trânsito da *urbe* contemporânea.

O surgimento do grafite ocorre por intermédio de uma iniciativa individual de Demetrius, um jovem de origem grega, que, trabalhando como mensageiro em Nova Iorque, na década de 1970, grafava suas *tags* (assinaturas) nos vagões de trens e metrô, além de

³ É preciso deixar claro de antemão que se segue no texto apenas uma breve síntese histórica dos elementos que constituem o *hip hop*. Assim, não é intenção do trabalho esgotar toda sua história, seja em seu surgimento nos EUA, tampouco em sua vertente brasileira. Tal escolha metodológica possui o seguinte objetivo: salientar os pressupostos histórico-culturais que alicerçaram a possibilidade de aparecimento de um processo cultural de periferia, especialmente na expressão do grupo de rap Racionais MC's, como parte de um processo histórico próprio e não à revelia como se poderia pensar. O risco de se fazer essa espécie de panorama, é o que tem algum interesse, hoje, tempos depois, pode tornar-se obsoleto. Mesmo assim, optei por assumir o risco por avaliar que ainda hoje as informações sobre *hip hop* são muito escassas e que, mesmo com as possíveis "brechas" de um panorama, as informações podem de alguma maneira servir a quem tenha algum interesse no assunto.

outros espaços do ambiente urbano. Nessa etapa, o grafite assume essa expressão de cunho estritamente individual por meio das *tags*. No contexto do *hip hop*, contudo, o grafite foi apropriado pelas *crews* (equipes), como forma de exprimir o confinamento da vida nos guetos, mas também sendo utilizado para acirrar a rivalidade entre elas, por meio de disputas cuja finalidade era grafar as inscrições em lugares de difícil acesso ou mesmo para divulgar os logos das *crews*.

Em meados da década de 1970, o grafite reelabora-se enquanto linguagem artística por meio do contato com uma série de elementos da cultura de massa, entre eles, o *cartoon* e imagens oriundas da linguagem televisiva. Devido a esse caráter do *hip hop* enquanto expressão que se constitui, inicialmente, no espaço urbano, um dos fundamentos do grafite está em expressar noutros espaços (principalmente nas áreas nobres) da cidade as especificidades socioculturais das condições do gueto. Nesse sentido, o grafite opera, por assim dizer, um gesto de “desguetização” do gueto, quebrando, pelo menos, simbolicamente, seu caráter intrínseco de isolamento (DIAS, 1998, p.49). Talvez, venha daí uma das linhas de força dessa expressão.

O *rap*, por fim, completa os elementos artísticos que constituem a cultura *hip hop*. Por meio da ação e desempenho do MC (mestre de cerimônia) e do DJ (disco-jóquei), tributários dos recursos musicais e poéticos, herdados da tradição cultural afro-americana e caribenha, como também na apropriação dos meios tecnológicos contemporâneos. Em termos de oralidade, é usual aproximar a performance do *rapper* ou *MC* a um elenco de práticas culturais vinculadas ao legado afro: o *griot* (contador de histórias do continente africano), o *story teller* (contador de histórias) e aos *prayers* (pastores negros) etc.⁴ Embora seja de fato por meio da *toast* que o vínculo entre a poética *rapper* e os elos da _____

⁴ Esses vínculos entre a prática do *rapper* e os elementos localizados na cultura afro-americana acusam um risco lógico por comparar tempos distintos sem respeitar as condicionantes históricas de cada época. Diante disso, é bom que se diga que o *rapper* não é um *griot*, *ipsis litteris*, no sentido de cumprir uma função social para uma comunidade, como foi o caso do *griot* na África. O mesmo pode ser asseverado tanto para o *storyteller* quanto

tradição oral negra de fato se dê de maneira mais evidente. A *toast* é, nesses termos, uma espécie de forma precursora do *rap*, conforme atesta seu *ethos* literário, isto é, de trabalho com uma linguagem característica das ruas; com uma forma narrativa que experiencia a vida de uma franja social marginalizada; e na abordagem de temas relacionados a atividades de cunho ilícito (drogas, criminalidade, jogo etc.) (DIAS, 1998, pp.38-39). No Brasil, não por acaso, o *rap* também foi conhecido pelo nome de *toast* (ROCHA, DOMENICH & CASSEANO, 2001, p.48).

No que diz respeito à sonoridade trabalhada pelo Dj, destaca-se a contribuição de uma tradição musical jamaicana para a formação do rap enquanto elemento do *hip hop*. O *disco mobile*, por exemplo, é apontado como espécie de experiência primeira do que viriam a se tornar as *pickups*. Ligadas às intervenções manuais dos Djs, elas são responsáveis por uma série de elaborações musicais, como a mixagem, que é a aceleração e a desaceleração do som em execução. É desse procedimento que se formula o *dub* (experiência de intervenção tecnológica que refaz uma base musical apenas com baixo e bateria retirados das músicas). Do *dub* junto à experiência oral do *talk over* criavam-se as *toasts* (DIAS, 1998, p.39), que, como já se disse, são uma espécie de antecedente do rap. Pode-se ainda computar na conta da tradição musical caribenha a introdução, por parte de Kool Herc, do *sound system*, proveniente das festas ao ar livre na Jamaica, utilizado para turbinar as *block parties* no *Bronx* na década de 70, além de algumas técnicas de colagens musicais ou *break beats*⁵. Deve-se a ele também a contribuição em termos de implementação da palavra, por meio de falas e narrativas, sobre as bases musicais por ele inventadas.

No âmbito do contexto americano, em termos contributivos, sobressai-se a figura de Grand Master Flash. Atribui-se a ele o forjamento de alguns processos que tornaram

para os *prayers*. Quando, neste trabalho, por exemplo, se estabelece um vínculo entre o *griot* de uma tradição pré-moderna e o procedimento do *rapper* da contemporaneidade, é com o intuito apenas de situá-los numa mesma linhagem da tradição.

⁵ Conforme o desenvolvimento de José Carlos Dias, são partes rítmicas retiradas da música para romper com a linearidade sonora. (Dias, 1998, p.40).

complexa a estrutura musical do *rap*, além de redimensionar o trabalho dos DJs. Das técnicas musicais criadas por Flash e de importância fundamental para o rap, destacam o *scratch* e *back spin* ou *back to back*. A exploração sonora daquele reside no ato de manusear o disco em sentido contrário. Já neste, a extração sonora é possibilitada pela retirada de uma célula rítmica e, em seguida, por sua repetição, acelerando ou retardando seu andamento, em contraponto à base musical em execução. Há ainda a contribuição fundamental de Afrika Bambaataa, cujo legado sonoro consiste numa eclética aproximação com outros gêneros musicais, tais como bandas do eletrônico europeu, bem como do *rock* e o *soul*. (DIAS, 1998, p.40)

Pois bem, o *hip hop* pode ser considerado um movimento cultural integrado por essa inter-relação desses quatro elementos artísticos, repetindo, o *break*, o *grafite*, o *Dj* e o *Mc* (na elaboração do rap), que uma geração de jovens negros do bairro do *Bronx*, na Nova Iorque da década de 1970, forjou em resposta à culminação de um conjunto de práticas opressoras, tais como o gueto, a repressão e o encarceramento em massa. Promovidas, sobretudo, pela política estatal estadunidense de criminalização de determinados segmentos da sociedade, mas que atingiu, principalmente, caribenhos e afro-americanos⁶.

A percepção desse quadro social fez Afrika Bambaata ver nos gestos forjados pela cultura *hip hop* uma espécie de vazão pacífica em relação ao cotidiano de privações e opressão ao qual esses jovens eram submetidos. Pode se acrescentar ainda o fato dessa prática cultural, objetivamente, atenuar a ambiência violenta desses territórios, na diminuição dos constantes confrontos, inclusive, entre os próprios jovens marginalizados do gueto (DIAS, 1998, p.17).

⁶ O sociólogo Loic Wacquant aponta uma série de mecanismos institucionais promovidos pelo estado americano para confinar e controlar a população afro-americana. Sucintamente, a escravidão, o sistema *Jim Crow*, o gueto e, atualmente, o encarceramento. Para um maior detalhe de como funcionou (Wacquant, 2006, pp.12-13).

São exemplos, nesse sentido, o crescimento das empresas de telecomunicações, a competição em escala planetária das economias nacionais (promovidas pelos imperativos da globalização), a revolução tecnológica, os processos migratórios dos países pobres para as economias centrais, a intensificação da presença do mercado financeiro na economia, a nova lógica na divisão do trabalho internacional etc.

A cidade de Nova Iorque, enquanto epicentro financeiro da economia mundial, sentiu os custos dessa reestruturação da cidade para atender os interesses de setores específicos do capital de forma tão mais rápida quanto dramática. Desse modo, a cidade passou por uma série de transformações em seu projeto urbanístico, principalmente, nos bairros operários, contemplando a voracidade dos empreendimentos da especulação imobiliária. O redimensionamento dos bairros e do mercado de trabalho afetou sobremaneira a vida de determinados segmentos da sociedade nova-iorquina, por meio do desmantelamento dos serviços de proteção social, por um ativo processo de pauperização generalizada, fruto dos empregos precários do setor de serviços. Enfim, como desdobramento dessa política segregacionista, houve intensificação de ações de discriminação racial e de classe. Para se ter uma ideia disso, note-se como a socióloga Tricia Rose descreve o processo no *South Bronx*:

[...] as condições geradas pela era pós-industrial foram exageradas pelas rupturas consideradas “parte inesperada do efeito” de um grande projeto motivado por fins políticos. No início da década de 1970, esse projeto de renovação redundou em deslocamentos maciços de pessoas de cor, economicamente frágeis e de diferentes áreas de Nova York. A transição étnica e racial subsequente no South Bronx não foi realizada por meio de um

⁷ Baseio-me nas ideias da socióloga Tricia Rose sobre as relações entre as condições objetivas da metrópole pós-industrial e o surgimento do *hip hop* em Nova Iorque. (Rose, 1994, pp.196-198).

processo gradual que permitisse a criação de instituições sociais e culturais que pudessem agir protetoramente. Ao contrário, foi um processo brutal de destruição de uma comunidade e desapropriação, executadas por oficiais municipais sob a direção do legendário planejador urbano Robert Moses (ROSE,1994, p.199).

Se por um lado as condições objetivas da cidade pós-industrial com sua face excludente e repressora propiciaram a formulação artística de um contraponto por parte do *hip hop*; pelo outro, é de certa precariedade dada também pelas condições concretas da cidade pós-industrial que o *hip hop* constrói-se como linguagem artística. De modo que é dos cortes orçamentários do estado sobre a educação instrumental nas escolas, que *rappers* e Djs lançam mão de instrumentos como toca-disco para produzirem som. Ou os artistas plásticos do grafite apropriam dos metrô e muros da cidade devido à falta de acesso aos materiais tradicionais para desenvolver as artes visuais. Como é da apropriação do *spray* que os grafiteiros podem dar a proporção que dão às suas pinturas (ROSE,1994, p.203).

1.2. Hip hop no Brasil: a chegada do break

No Brasil⁸, o *hip hop* aporta quase duas décadas após seu nascedouro no fim dos anos 60 no bairro do *Bronx*, em Nova Iorque. Por aqui, essa aparição deu-se, de início, basicamente por meio do *break*. Diferente de lá, em que o *break* surgiu numa formulação da juventude segregada do gueto, apropriando-se dos espaços das ruas para praticar a dança e afirmar a resistência política via cultura, em São Paulo, curiosamente, o primeiro local de prática da dança ocorreu em Moema (bairro de alto padrão da cidade de São Paulo) no espaço da danceteria *Fantasy*. Fato esse que pode ser entendido pelo seguinte motivo: o acesso ao *hip*

⁸ Embora outros lugares, Brasília e Belo Horizonte, por exemplo, também reivindicuem como fundantes também do movimento *hip hop* no país na década de 1980, de nossa parte, sem qualquer intenção contestatória a esse respeito, trataremos neste trabalho do início do movimento a partir de São Paulo. Isso pelo fato de o Racionais surgir do movimento *hip hop* paulistano. Essa impressão é adquirida do documentário “Nos tempos da São Bento”(Botelho, 2010).

hop, na São Paulo daquela época, era privilégio apenas para quem pudesse viajar aos EUA e, assim, contatar as últimas novidades culturais de lá.

Ora, após uma década de seu aparecimento e consolidação artística, já não era de se estranhar que o *hip hop* não fosse mais um fato estritamente *underground* em seu berço de origem, estando, portanto, devidamente integrado à indústria do entretenimento. E certamente por isso que o *hip hop* ganha notoriedade no *show business* e todos os quatro elementos passam como um todo por um processo de “institucionalização” via mercado. De tal modo que o grafite adentra os espaços das galerias de arte, o *break* cai nas graças das danceterias e academias de ginástica e o rap, por sua vez, integra o *casting* da indústria fonográfica (DIAS, 1998, p.52).

Mesmo diante desse avanço da indústria cultural sobre a cultura *hip hop* nos EUA no início da década de 1980, razão que talvez explique o aparecimento do *break* numa danceteria como a *Fantasy*, ainda assim, isso não invalida o sentimento de estranhamento gerado por esse fato. Isto porque o *hip hop* em sua origem: 1) pode ser entendido como um movimento cultural de natureza identitária, cujos protagonistas são jovens afro-americanos e caribenhos; 2) por possuir um caráter de arte das ruas, fruto de uma demanda de um cotidiano violento no bairro do *South Bronx*; 3) por erigir em resposta ao recrudescimento de uma política de estado de *guetização* e racismo.

Como se vê, ao realizar-se no espaço da *Fantasy*, o *break* soa um tanto esvaziado de suas motivações socioculturais primeiras, portanto desvinculado do contexto *hip hop*. Nos EUA, antes de sua integração ao mercado, o movimento passa por um processo de efetivação de uma cultura de resistência, cuja referência provém das ruas, como da construção de uma linguagem ligada a essa demanda social (representada na construção de cada elemento artístico). Enfim, percorre um caminho de forjamento de uma cultura urbana, alicerçada em

condições históricas específicas até chegar à apropriação da indústria cultural, o que não anula (tanto lá como aqui) a voragem do mercado sobre a produção cultural.

Contudo, ajuda à reflexão, à medida que ainda traz à pauta nossa posição de país periférico com suas relações econômicas e culturais em torno dos países centrais. Ao ser praticado na *Fantasy*, o *break* parece “saltar” (*to hip*) para um estágio adiante do processo histórico local, atualizando-se, desse modo, com o momento de sua realização americana. Uma operação que, dentre seus desdobramentos, possui o agravante de diluir as balizas históricas sobre o qual o *break* foi forjado nos Estados Unidos. Não se quer dizer com isso que a produção cultural de um país periférico, quando referenciada num modelo externo, deva necessariamente passar pelo mesmo processo histórico, conforme ocorre na matriz cultural, o que pode conotar outra tipo de alienação, como bem mostra nossa tradição cultural.

Aproveitando a deixa, vale uma ressalva para pensar em termos ideológicos sobre essa condição de país periférico sob a égide do modelo dos países centrais. No Brasil, como noutros países similares à nossa formação histórica, isto é, dependentes de alguma maneira dos países das economias centrais, a relação ideológica com o modelo externo reside numa espécie de mecanismo de descarte da história. É como se a nossa posição entre as nações na divisão internacional do trabalho, de exportadores de matéria-prima e de consumidores de produtos manufaturados, mas também de objetos culturais e modos de vida, nos condenasse a uma busca incessante por um presente sem passado. Algo como um dispositivo de atualização ideológica, alcançado por meio do consumo das novidades produzidas nos países hegemônicos, para compensar nosso descompasso histórico. Descompasso sentido penosamente em forma de atraso⁹.

Sendo assim, o dito procedimento ideológico, específico das economias satélites dos países centrais, liga-se umbilicalmente a outro descompasso, a saber, o atraso em termos de

⁹ Baseado nas reflexões de Roberto Schwarz a respeito dos desdobramentos ideológicos das relações entre países periféricos e os centrais (Schwarz, 1987).

custos sociais, resultante dos movimentos sistêmicos de modernização com permanência, com o familiar histórico de apenamento social à franja da sociedade mais precisada, especialmente, no tocante à promessa nunca cumprida de integrar as classes baixas.

As facetas desse atraso repõem-se estruturalmente a cada movimento de atualização do capital. Esse traço de nossa constituição histórica percorre nossa vida social e ideológica desde o advento da independência política do país no século XIX, quando a emancipação política em relação a Portugal não coadunou com a correspondente emancipação social, ou seja, não culminou com o fim do estatuto da escravidão, mantendo as relações de produção e exploração do trabalho tal qual no regime colonial, obviamente, para não atingir os interesses econômicos do patriarcado rural (NOVAIS, 2004).

Retomando o fio, no que diz respeito à peculiaridade de nossa vida ideológica, em razão da posição do país no ordenamento da economia mundial, a apropriação da produção cultural oriunda dos países centrais é condição, por assim dizer, inescapável do *ethos* periférico. Em termos culturais, repare como isso reverbera na literatura brasileira pós- independência. No século XIX, até chegar à obra madura de Machado de Assis, esse foi um dos dilemas da nossa produção cultural, em especial, no empenho de nossos escritores em nacionalizar a forma romance. Experimentado ora de maneira um tanto ingênua num Joaquim Manuel de Macedo, com a importação pura e simples da estrutura social do modelo estrangeiro, excetuando, por assim dizer, a realidade local. Ora de outro jeito, na tarefa de figurar a realidade nacional, contudo tensionada com o modelo europeu. Veja, por exemplo, o romance urbano de José de Alencar, no efeito formal de impropriedade gerado pela construção de personagens tão grandiosas inseridas em realidade tão mezinha. Pense a esse respeito na concepção de uma Aurélia, protagonista do romance *Senhora* (1875), e sua recusa ativa de promiscuidade social, oriundas da monetarização do amor.

Difícil crer, todavia, que a atmosfera local (obscurantista), assentada em relações (pré-modernas?) de escravidão, produzisse heroína moralmente tão adiantada. Vale lembrar que, em termos de história literária, vigia entre nós os pressupostos formais do Romantismo, referenciado pela produção literária europeia, embora já retardatário em relação à realização de lá. Alencar, contudo, já sorvia as bases realistas em voga na França oitocentista. Daí que Aurélia conformasse em mesma pessoa a pureza e a fragilidade caras à mocinha romântica com a liberação desenvolta da mulher do realismo (SCHWARZ, 2000).

Com a distância devida entre os processos históricos, o *hip hop*, por seu turno, como uma produção cultural elaborada das especificidades históricas da sociedade americana, também tem um pouco dessa lógica em sua aclimação à realidade brasileira, como se verá. Por outro lado, vale ressaltar que procedimento de proscriver o elemento estrangeiro para buscar no dado local uma pretensa autenticidade nacional, como antídoto desse *mal-estar*, configura-se em armadilha ideológica de igual monta. Essa condição, ainda hoje, de alguma maneira, determina em cheio nossa visão e autovisão de mundo (SCHWARZ, 1987).

Vale observar também que o contexto histórico do *hip hop* já pertence à nova dinâmica de acumulação do capital, com vigência dos pressupostos econômicos e ideológicos do regime de globalização. Nesse sentido, o elo entre países periféricos e países centrais, talvez, já não se efetue de forma tão esquemática como nos séculos XIX e parte do XX. Como se sabe, uma das facetas da globalização está nesse caráter imperativo de impor um padrão social ao mundo, seja econômico, cultural e ideológico, dando a entender que as especificidades históricas locais já não fazem tanto sentido, pois somos (todos) parte da mesma “aldeia global”. Logo, todos, países ricos e pobres, participariam do mundo, por assim dizer, de um mesmo modo.

Realmente, as necessidades históricas que levaram parte dos jovens americanos a forjar o *hip hop* não são muito diferentes das urgências dos jovens paulistanos, ou de outras

periferias de metrópoles brasileiras. São notórias, nesse sentido (e global), as perspectivas de vida a que parcela de jovens localizados em bairro pobres das grandes metrópoles do mundo ficara relegada com os eventos econômicos advindos da implementação da política da globalização. Por outro lado, talvez, seja também o caso de se perguntar por que a cena do *hip hop* paulista é tão diferente da realização carioca? Ou de Fortaleza e Porto Alegre? Ou ainda, sendo mais específico na indagação, por que São Paulo produz um rap de contundência tão característica, inclusive com menos apelo à dança, enquanto o Rio de Janeiro, com sua cena rap também, seja o *funk* carioca que se sobressaia como voz representativa do subúrbio?

Ademais, embora a ideia de globalização caracterize-se por uma pretensa ausência de polarizações entre países centrais e periféricos, preferindo o conceito de multilateralidade do mundo, penso que, de fato, isso atua em certa medida para mascarar o desnível das relações seculares entre países ricos e pobres. E que a vestimenta nova da globalização, na verdade, só repõe e aprofunda esse abismo que separa as nações ricas das pobres. Por isso, mantenho o interesse em refletir sobre o processo de implantação do *hip hop* no Brasil a partir das contradições postas pelas categorias ortodoxas de centro e periferia, em relação aos Estados Unidos, mas também no âmbito interno do país, no forjamento da obra do Racionais Mc's.

1.3. *Break*: a identidade das ruas

O *b.boy*¹⁰ Nelson Triunfo, à época líder do grupo de dança de *soul*, Funk & Cia, era frequentador da danceteria Fantasy. A sua aproximação com o *break*, primeiramente, ocorreu por intermédio do *soul*, como ele próprio declara: “Eu dançava *soul*, e como o *hip hop* tem sua origem no próprio *soul*, dançar *break* foi apenas um passo para mim”. Repare que Nelson é ciente do vínculo entre as práticas culturais afro, caso da *black music*, ou *soul* e o *break*.

¹⁰ B.boy e B.girl são os nomes dado aos jovens praticantes do *hip hop*.

Embora o contato dele com o *break* ocorresse de maneira algo alheada: “Percebia que algumas batidas nas músicas estavam mudando e que os cliques que chegavam ao Brasil traziam novos passos. Eu já dançava como robô, mas não sabia que era parte do *break*.” Talvez pela precariedade do acesso a uma indústria cultural ainda não consolidada no país do início da década de 1980. Note-se que o *hip hop*, mais especificamente o *break*, nesse momento, é praticado apenas como uma expressão cultural ou de entretenimento, ou um pouco das duas. O certo é que, ainda desvinculado de seu caráter de movimento de resistência como ocorrido na matriz americana, embora não se despreze que apenas o fato de praticar uma dança ligada à tradição de um segmento social historicamente vitimado como a população negra seja por si só um ato de resistência, mesmo que essa expressão não veicule valores contestadores do *status quo*, tanto no Brasil quanto nos EUA.

Pois bem, o contato paulatino de Nelson Triunfo com o contexto do movimento *hip hop* do *South Bronx* em Nova Iorque, absorvido nos videocliques, na informação escassa, fez com que ele levasse a prática do *break* para o centro da cidade de São Paulo. Segundo sua explicação, pelo seguinte motivo: “Pensei como era importante levar tudo aquilo que acontecia na Fantasy para o seu verdadeiro lugar, *as ruas, como no Bronx, em Nova York*”¹¹ (grifo nosso).

Nos termos da declaração do *b.boy*, que se diga, não são diretamente críticos ao fato de o *break* ser praticado na danceteria, pelo menos é essa a primeira impressão que se tem. Observe, por exemplo, na declaração em referência ao *hip hop* como *tudo aquilo que acontecia na Fantasy* (grifo nosso) sem intenção de diminuir; ou, pelo contrário, até evidencia-se um ar de grandeza em *tudo aquilo* havido na danceteria.

De outro modo, também não se pode negar certo teor crítico das palavras, na sensação de inautenticidade, pois *tudo aquilo não acontecia no seu verdadeiro lugar*. Como se pode

¹¹ As passagens em aspas são retiradas de “*Hip hop: a periferia grita*” (Domenich & Casseano, 2001, pp. 45-47).

notar, há nesse gesto um sentimento deliberado de rearranjar as coisas em seus respectivos espaços, como que para desfazer um sentimento de impropriedade destes. Repare que a legitimidade do ato assenta-se na autoridade de se fazer tal qual o modelo da referência cultural, isto é, como no Bronx, em Nova Iorque.

Nesse sentido, não seria o caso de se pensar que a ação de Nelson Triunfo simbolize um procedimento típico de subserviência cultural em relação à produção de um país hegemônico, guardando a distância e as especificidades históricas de cada período, como se observou na produção literária brasileira oitocentista. É bem possível que sim, contudo, não apenas. Ora, fosse essa a única razão, por que não continuar a prática do *break* na *Fantasy*? Caso se olhe, estritamente, para o aspecto técnico da dança, não há nada que impeça a prática do *break*, tanto na rua quanto no espaço da danceteria. Portanto, a atitude de levar o *break* para as ruas do centro de São Paulo funciona, simbolicamente, como uma espécie de correção de rota do processo do *hip hop* iniciado na *Fantasy*, além de se vincular ao ato fundante do movimento – como ocorrido nos Estados Unidos com a apropriação do espaço público enquanto um gesto de contraponto político.

Vale lembrar ainda do significado dessa ação em termos de identificação entre duas parcelas socialmente marginalizadas. Isto é, dos jovens do gueto nova-iorquino do *South Bronx* para sua reverberação nos jovens da periferia paulistana. Note-se que a atitude de Nelson Trinfo ainda não escapa do velho binômio entre as relações de um país periférico com um país hegemônico com os sabidos desdobramentos. Contudo, parece que o dado identitário (de cor, de classe, cultura), sobre o qual o ato norteou-se, garante certa legitimidade crítica ao gesto. De fato, as relações de identidade, no sentido mesmo de reconhecer no outro um semelhante, com o qual se referencia, permeiam diversos momentos não só da construção do movimento *hip hop* local, mas de toda luta de resistência dos negros, tanto nos Estados Unidos como no Brasil.

Por outro lado, note-se que todo esse potencial político propiciado por essa relação especular da chegada do *break* no Brasil, forjado no gesto de Nelson Triunfo, nem sempre dá o resultado crítico esperado. Mesmo assim, as relações de identificação estarão presentes em boa parte do processo de construção do *hip hop* brasileiro, incluindo aí, é claro, o trabalho do Racionais Mc's, ora fomentando certos paradoxos formais-críticos, ora como componente decisivo para redimensionar esteticamente a obra do grupo.

Para mais um exemplo nesse sentido, Mano Brown aponta dois fatores determinantes ligados a esse processo de identificação que foram fundamentais para que ele se tornasse um Mc. O primeiro foi ter visto Thaíde, pioneiro *rapper* paulistano, dar uma entrevista e cantar um rap na tevê Cultura (GARCIA, 2013, p.82). O segundo, talvez, o mais emblemático para nossa discussão, foi o impacto da apresentação do grupo de rap americano Run DMC também na tevê. Demonstrando que a simples observação do modo de vestir e o modo do grupo se apresentar potencializa toda uma reflexão da condição social do negro brasileiro. Transcrevo livremente as palavras de Mano Brown¹²

“Quando eu vi o Run DMC numa apresentação na tevê, eles tinham aquele ritual com gestos de tocar a mão no alto. Usavam umas correntes bem grossas mesmo, bem estilo, usavam uns adidas bem louco, umas roupas de couro bem louca. Falei esses negão aí nós tinha que ser igual eles. Esses negrão é o poder. O poder negro. Pô nós tem que ser igual os negros americanos. A gente é muito oprimido aqui. Aqui no Brasil negro num fala, negro num protesta. Negro num se impõe. Olha o negro americano como é, corrente de ouro. E aquilo motivou a gente, a parte estética, a primeira coisa que a gente viu foi o estético, roupa, visual. Aquilo é poder também. Visual também é poder. Eu posso falar isso, porque eu fui pego por um visual. Quando a gente viu aquilo. Pô, esses negro aí que nós tinha que ser, desse jeito aí, forte. É isso aí, meu. Eu quero ser isso aí.”

Voltando com a prerrogativa da apropriação do espaço público na levada do *break* para o centro da cidade, na atitude de Nelson Triunfo, as ruas em São Paulo serviram como uma espécie de momento fundamental para consolidação dos elementos do *hip hop* em sua

¹² Informação coletada em uma entrevista de Mano Brown para a rádio 89. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kbyy9XUMOLI>. Parte 1, a partir dos 5' 30'' ! Acessado em 05/07/2014.

dimensão brasileira. Dessa forma, o centro de São Paulo destaca-se a partir de dois espaços cruciais para esse processo, cada um representando um momento da cultura *hip hop* em sua aclimação local. Em ordem cronológica, a estação São Bento de metrô, onde preponderou uma atmosfera voltada aos aspectos, digamos, culturais dos elementos do *hip hop*, e a Praça Roosevelt, com um acentuado caráter político, com ênfase nas relações raciais brasileiras.

1.4. “Nos tempos da São Bento”: — entre a disputa e o improviso —

No processo de consolidação do *hip hop* em São Paulo dos anos 80, a mudança das rodas de *break* do centro da cidade para a estação São Bento do metrô notabilizou-se por ser uma conquista do incipiente movimento junto ao poder público, além de propiciar as condições para desenvolvimento dos outros elementos constituintes da cultura *hip hop*.

O *break* preponderou ainda como elemento mais presente na estação São Bento, porém com a participação de um número maior de jovens, proporcionando a formação de novas equipes de dança, dentre as mais conhecidas desse período, destacam-se: *Back Spin*, *Crazy Crew*, *Nação Zulu* e *Street Warriors*. Havia muita rivalidade entre elas, que disputavam, por meio da dança, os espaços simbólicos da estação (DIAS, 1998, p.60). Algumas vezes, as disputas simbólicas extrapolavam o contexto da dança e chegavam às vias de fato – os famosos “rachas”. Também, nesse sentido, fortemente identificados com a realização americana das *crews*.

Sem exagero, pode-se dizer que a disputa funcionava como dispositivo dinamizador das relações entre os frequentadores da São Bento de muitas maneiras. Seja potencializando um sentimento de rixa entre as equipes, cujo fim era sobrepor-se à rival. Por outro lado, as ações de disputa também possuíam um lado agregador, por mais paradoxal que pareça, no sentido de aproximar as pessoas e potencializar um processo latente de aprendizado sobre a cultura *hip hop*.

Na realidade, esse aprendizado foi possível porque na São Bento tudo se transformava em razão de disputa. Mas uma disputa cujo resultado traduzia-se num processo democrático de pulverizar a escassa informação sobre a cultura *hip hop*. Os jovens competiam, por exemplo, para mostrar quem era capaz de trazer novas manobras de *break*. Também havia disputa para saber quem dominava mais informações sobre a história do *hip hop* americano, incluindo aí o conhecimento sobre os principais grupos do gênero, das novidades da vestimenta *hip hopper* e até de quem possuía mais matérias de jornais e revistas com informações sobre o movimento (BOTELHO, 2010).

A informação, no entanto, não chegava à São Bento apenas por meio dos mecanismos de disputas, pois os praticantes da *breakdance* buscavam informação, avidamente, nas produções culturais, por meio dos filmes e videocliques. Aliás, não há como negar esse papel da indústria cultural americana para o aprendizado dos *b.boys* e para constituição de um público de *hip hop* no país. Os cliques *Thriller* e *Beat it* de Michael Jackson e o filme *Flashdance* são exemplos desse processo de conhecimento. Outro filme de enorme repercussão entre os frequentadores da São Bento foi *Beat street* – imprescindível a todos os *breakers* pelos passos e manobras da dança, sendo encarado por eles como uma espécie de lição incontornável do ensinamento do *hip hop* (BOTELHO, 2010).

Embora houvesse afeição em se apropriar dessa identidade cultural representada no *hip hop*, simbolizada na vestimenta, na prática do *break*, do rap, na busca da informação sobre o *South Bronx*, tudo isso era adquirido a duras penas. Por aspectos, digamos, estruturais, relacionados ao estágio econômico do país e, logo, da cidade de São Paulo, como da própria situação social dos praticantes do movimento na São Bento. Como sabido, São Paulo da década de 1980 estava longe de propiciar acesso aos produtos ligados ao *hip hop*, devido à pouca abertura do país ao comércio exterior de produtos culturais, com uma dinâmica econômica centrada no mercado local. Para complicar, havia certo retardo técnico, em termos de aparato tecnológico, que inviabilizava a disponibilidade da produção cultural vinda de

fora. Nesse sentido, imagine, por exemplo, o quão era difícil reproduzir àquela época um filme fundamental quanto *Beat street* para que esse material fosse socializado e muitos tivessem contato com essa referência para o movimento. Era igualmente difícil acessar livros e revistas especializados, muito em função do acanhamento do mercado editorial interno, principalmente, no que diz respeito às coisas do *hip hop*¹³.

Outro fator, não menos importante, era o próprio estatuto social dos jovens da São Bento. Grande parte deles pertencia às classes baixas e provinha das periferias da cidade. Não possuía, portanto, recursos materiais que garantissem o contato com os produtos importados, muito menos podia acessar uma estrutura adequada para desenvolver as atividades artísticas do movimento. Esse regime de precariedade objetiva, posto para os jovens da São Bento, transformou-se, entretanto, num sugestivo processo criativo, cujo resultado contribuiu para forjar certa autonomia do *hip hop* local. Interpretado por alguns que participaram do movimento como algo de uma “autenticidade” nossa, própria da dificuldade de acessar o contexto americano.

No documentário “Nos tempos da São Bento”, há depoimentos nesse sentido como o de Mc Jack da equipe *Crazy Crew* que, alegando dificuldade para alcançar as informações vindas de fora, transformava em vantagem a condição débil da situação e argumentava que o *break* brasileiro “nasceu puro, ele veio da alma”. Outros depoimentos do filme apontam para a percepção de ter ocorrido uma “reinvenção do *break* local”, e mesmo uma “invenção”. Nessa linha de pensamento, Tripa, da equipe Jabaquara Breaks, viu “evolução” no abraqueiramento do *break* com a incorporação dos saltos vindos da capoeira. Criação inusitada, além de simbólica, era o modo de fazer o *beat box* na lata de lixo do metrô. Mano Brown, do Racionais Mc’s, reivindica para si a iniciativa, justificando que a ideia surgiu pela

¹³ Como publicações do *hip hop* nos anos 80, temos as revistas nacionais *Dancebreak* e *Pode crê*.

carência de aparelhagem apropriada para se fazer o som. A precariedade era tamanha que, como disse um dos gêmeos (dupla de irmãos Mc's e grafiteiros da São Bento), diante da enorme dificuldade de se conseguir um “autêntico” tênis Puma, grafava uma lista num tênis qualquer para imitar o logo da marca esportiva (BOTELHO, 2000).

Esse improviso imperioso parece um dos matizes do *hip hop* “Nos tempos da São Bento”. Mesmo que, como se disse, a reação dos jovens diante das dificuldades tivesse lá sua graça do tipo “a necessidade faz a situação”, é preciso reconhecer que esse estado de coisas expunha sintomaticamente a natureza tibia do país, nas instâncias econômica e sociocultural. Estávamos muito aquém da realidade americana, se fosse possível uma comparação assim. Observe que o *hip hop* nasce na periferia de Nova Iorque e, portanto, é um movimento cujas bases são de periferia de um país hegemônico. E que o empenho para que este se realize por aqui se dá, entre outras coisas, justamente, em virtude da *identificação*, da periferia brasileira com a americana. Em outras palavras, foi o gesto social da luta por meio da arte de parcela de afro-americanos marginalizados simbolizado pelo *hip hop* que tocou e moveu, por exemplo, os jovens da São Bento a se reconhecer nessa expressão artística¹⁴.

Apesar de haver de fato esse processo de identificação impulsionador para o *hip hop* brasileiro, os entraves, que se observaram nas ações de improviso, revelavam outra face de nossa peculiaridade periférica. Por óbvio que seja, a precariedade para acessar os bens de consumo comuns aos jovens americanos vinculados ao *hip hop* revelava que os *hip hoppers* nacionais estavam na condição *sui generis*, por assim dizer, de periféricos em relação à periferia de lá. Com isso, um dos problemas postos de antemão para os frequentadores da São Bento foi a própria implantação do *hip hop*. Um fator inusitado, nesse sentido, à

¹⁴ Isto pode ser ilustrado em declaração do Dj KL Jay do Racionais MC's. No filme “Nos tempos da São Bento”, ele diz que assistiu ao filme “Beat street” cinco vezes. Instigado a responder o porquê, ele diz que se tratava de “identificação” (Botelho, 2010).

que a referência externa sobre a qual os jovens da São Bento pautavam-se para constituição do *break* local era, por assim dizer, barrada. O que talvez explique por que a energia inicial do movimento não foi a ênfase exclusiva nos problemas sociais, mas em desbaratar os próprios impedimentos da apropriação cultural.

Para se ter uma ideia em que proporções chegavam as contradições desse processo de apropriação cultural, note-se o que conta o Dj Kljay do Racionais Mc's em entrevista ao programa Dj Set. Perguntado sobre qual o Dj mais importante em sua formação enquanto Dj, ele responde:

“Cara, o que eu vi ao vivo e que, naquele momento, não foi nem meu instinto, foi minha alma que decidi. Tem coisas que acontecem na vida da gente, eu acredito que seja raro na vida, que acontece duas, três vezes, no máximo quatro vezes, que não é você quem decide, sua alma decide, seu eu superior que decide. E quando eu vi o Djay do Kool Moe Dee fazer o *scratch* na música do Tim Maia ao vivo, ele me abriu uma possibilidade. Ele me mostrou uma possibilidade de fazer *scratch* em qualquer música. Porque, até então, eu achava por ignorância, por falta de informação, que só dava pra fazer *scratch* em discos importados, discos especiais e tal. Era isso que vinha pra mim, era isso que eu ouvia, que chegava em mim. E quando eu vi ele fazendo aquilo. Eu falei: Nossa! Então pode fazer! Então é isso. Eu quero ser isso.”

Observe que Kljay relata o fato de um Dj americano, Easy Lee, do grupo de rap Kool Mon Dee, fazer *scratch* com uma música de um artista brasileiro, Tim Maia. De modo simples, isto significa que o Dj Easy Lee apropriou-se de uma música do cancionário da música negra nacional como elemento para sua composição. Isso faz parte da praxe dos Djs, cuja natureza do trabalho musical realiza-se a partir dessa espécie de bricolagem composicional, ao apropriar-se de segmentos de outras músicas de outros músicos. Até aí não há novidade alguma, inclusive para Dj Kljay. Contudo, o que Kljay narra como uma espécie de iluminação, um acontecimento em sua vida, que ocorre poucas vezes na vida das pessoas, é o fato de Easy Lee fazer *scratch* com a música de Tim Maia (um músico brasileiro), pois para ele (Kljay) “só dava pra fazer *scratch com discos importados, discos especiais e tal*” (grifo nosso). Seguindo esse raciocínio, depreende-se que, não sendo com discos importados, não se

poderia fazer *scratch*. Entenda-se por disco importado música estrangeira, no caso do *hip hop*, a *black music* americana. Conforme as palavras de Kljay: “era isso que vinha pra mim, era isso que eu ouvia, que chegava em mim”. Note-se com isso que a música negra nacional ficava relegada a uma não existência, alijada da tradição, por parte do *hip hop* brasileiro, generalizando, o modo de entender as relações culturais pelo ângulo de Kljay. Isso ocorria não por questões estéticas em sentido estrito, pois havia uma gama de artistas de valor da *black music* nacional, entre eles, o próprio Tim Maia, mas também Jorge Bem e Tony Tornado etc.

Nesse sentido, não incorporar a produção musical de nossos cancionistas enquanto material da construção dos raps do *hip hop* nacional só se entende a partir das conhecidas implicações materiais e ideológicas da aclimação de uma produção cultural importada. Uma vez mais, não está muito distante o sentimento de Kljay, enunciado em seu depoimento, com a problemática de mesma natureza enfrentada por escritores do século XVIII com a missão de nacionalizar a forma romance em realidade tão diversa, como evidenciamos anteriormente. Só para adiantar, esse fator revelado por Kljay, coincidentemente ou não, talvez seja um dos fatores que compõem a inflexão na forma do *ponto de vista* dos raps em *Fim de Semana no parque* e *Homem na estrada*.

1.5. *Rappers* da Roosevelt: o engajamento social

Há muitas versões sobre os motivos que levaram uma parte dos frequentadores da São Bento à Praça Roosevelt, tais como a impossibilidade da estação São Bento em atender a demanda espacial do crescimento do movimento *hip hop*. Há quem diga que a motivação foi rixa entre os *hip hoppers* da antiga e os novos frequentadores da São Bento. Outros mencionam a influência de J.R Blown como mentor da mudança à Roosevelt.¹⁵ O certo é que esse novo espaço caracterizou-se desde o início por seu caráter organizativo. Em torno dele,

reuniam-se *breakers*, grafiteiros, embora a esmagadora maioria se identificasse como *rapper*.

O sociólogo José Carlos Dias aponta o espaço da Praça Roosevelt na construção da história do *hip hop* em São Paulo como “um momento importante para a construção do *rap* predominante nos anos 90” (DIAS, 1998, p.64)”. Salvo erro, um dos aspectos de coesão do movimento dos *rappers* da Roosevelt estava no propósito político acentuado da organização. Não é à toa que de lá surge, de forma pioneira, a posse Sindicato Negro.¹⁶ A maioria dos grupos de *rap* que se reunia na Roosevelt participava dessa posse. Havia uma espécie de foco do movimento em torno da problemática social, principalmente no tocante à questão racial. Intensificada pela própria atuação repressiva da polícia contra os membros da posse Sindicato Negro (confundidos sob o estigma de gangue) cujo resultado fermentava a tomada de consciência sobre a condição social do negro na história do país.

Esse ímpeto no engajamento nas questões raciais do movimento da Roosevelt ocorria em ou em função da eclosão da chamada nova geração do rap americano, cuja plataforma crítica também se voltava para o combate ao racismo, só que com uma pauta reivindicativa bem diferente da luta nacional, pois incorporava ao discurso a luta pelos direitos civis e o nacionalismo negro (DIAS, 1998, p. 64).

Com bastante influência e projeção para o *hip hop* brasileiro, o grupo de rap *Public Enemy* é o maior representante da *new school* do *hip hop* americano¹⁷. Não sem razão, o gesto

¹⁵ J.R Blown é um dos *rappers* pioneiro do movimento ocorrido na estação São Bento do metrô. Muito respeitado pelos integrantes do *hip hop*, era respeitado pela fama de ser uma espécie de visionário do *hip hop*, conseguindo vislumbrar a potencialidade do movimento para além do contexto da São Bento. Prematuramente, teve sua vida ceifada num acidente (Dias, 1998, p. 62).

¹⁶ Posse são coletivos de jovens vinculados ao *hip hop*, tanto com intuito de formação sobre *hip hop*, quanto para se organizar politicamente.

¹⁷ Em entrevista já citada à *Radio 89*, Mano Brown relata sobre a vinda do Public Enemy ao Brasil: “Nós tiramos o dia para o Public Enemy, ninguém fez nada, eu sei como um fã se comporta, porque eu sou um fã. Quando vi Chuc D (vocalista do grupo) sair do elevador, pra nós era um profeta, Jesus.” Indagado pela entrevistadora sobre como tinha sido abrir o show do Public Enemy, ele responde: “só que ninguém sabe que

crítico de suas atuações causa enorme impacto nos praticantes da cena local. O discurso de combate ao racismo e a afirmação da negritude veiculados, principalmente, nos videocliques do grupo, vai ao encontro dos anseios do movimento da Roosevelt. Curioso, nesse sentido, é o caráter revelador do processo de tomada de consciência social movida por meio dos cliques.

“O Public Enemy chega na era dos vídeos de *rap*, então com o clipe, ficou mais fácil entender. Então você via a polícia descendo o pau nos negros e os pretos reagindo. Você via fotos de Malcom X. A primeira vez que eu ouvi falar em Malcom X, foi no clipe do Public Enemy, porque aí você começa: quem é este negão que toda mão tá no vídeo dos caras? E aí você começa associar os fatos e outras coisas¹⁸.”

Mais uma vez, o processo de apreensão cultural do *hip hop* no país realiza-se em virtude da referência americana. Como já se frisou, a indústria cultural constituiu um papel significativo na mediação entre a produção do *hip hop* americano e a realização brasileira, “seja através do disco, do vídeo, das consultas ao home vídeo e dos ‘bate-papos’, traduzidos por aqueles que tinham acesso às páginas da internet” (DIAS, 1998, p. 64). A imagem é, novamente, o meio predominante pelo qual este vínculo se dá. A diferença, contudo, reside no conteúdo veiculado pelos videocliques dessa etapa do *hip hop* americano. Com efeito, os materiais dos cliques extrapolavam a dimensão apenas “cultural” dos conteúdos para figurar questões de cunho notadamente político.

O fato de nos cliques preponderarem aspectos ligados ao caráter cultural do *hip hop*, (como predominava à época da São Bento) tais como a dança, a música, o estilo das roupas, dos cabelos, não denota que estes fatores sejam despojados de um caráter político. Ora, a prática cultural representativa dos segmentos minoritários que lutam para se afirmar enquanto identidade solapada historicamente na luta social, como a dos negros, já configura por si só um posicionamento político.

tive que pular duas grandes e enfrentar os seguranças. Aquilo foi uma rebeldia minha e dele (Chuc D). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kbyy9XUMOLI>. Parte I, mais ou menos a partir dos 3’20”. Acessado em 05/07/2014.

¹⁸ (Clodoaldo apud Dias, 1998, p. 65).

Nesse viés, as novidades, trazidas pelos clipes da segunda geração americana de *rappers*, impactavam sobremaneira o movimento da Roosevelt, à medida que agregava ao discurso da negritude, dada à ênfase, uma dimensão de embate social. Pode-se dizer que o passo adiante se devesse ao fato da negritude não ficar restrita apenas à autoafirmação identitária das manifestações culturais do *hip hop*, mas de lançar ao primeiro plano o histórico de opressão social sofrido pelos negros na história americana.

Nesse sentido, a declaração de Clodoaldo é ilustrativa da importância desse processo apreendido nas narrativas dos clipes. Daí que possuía algo de um processo histórico revelado na recepção destes “[...] *então com o clipe, ficou mais fácil de entender. Então você via a polícia descendo o pau nos negros e os pretos reagindo [...]*” (CLODOALDO *apud* DIAS, 1998, p.64). De igual modo, revelavam-se os ícones do movimento da resistência negra americana, “*a primeira vez que eu ouvi falar em Malcon X foi no clipe do Public Enemy, porque aí você começa: quem é este negão que toda mão tá no vídeo dos caras?*” (*idem*)

Note-se que, se o movimento da estação São Bento caracterizou-se pela disposição dos frequentadores em buscar as informações a respeito da cultura *hip hop*, na Roosevelt, houve uma espécie de despertar para as questões raciais brasileiras. Embora “as redescobrimos através do contexto norte-americano” (DIAS, 1998, p.66), o qual terá um desdobramento evidente na forma dos raps desse período. Para o interesse desse trabalho, essa fase da Roosevelt, caso nossa hipótese de fato se confirme, dá uma das chaves para o entendimento sobre a perspectiva formalizada nos primeiros discos do Racionais Mc’s.

Voltados para a problemática racial, os integrantes da Roosevelt forjaram intensamente um processo de esclarecimento sobre as condições locais do racismo. Com isso, lançaram mão de um arsenal teórico que deu conta dessas questões. Para falar mais uma vez com José Carlos Dias, tornou-se um passo obrigatório entre os *rappers* a leitura de livros da teoria social, tais como *Do quilombo à rebelião negra* e *Sociologia do negro*, ambos de

Clovis Moura; *O quilombo* e o *Que é racismo?* de Joel Rufino e *O que é Revolução?* de Florestan Fernandes. No campo da literatura, os *rappers* apoiaram suas buscas em leituras da resistência negra no contexto africano e afro-americano. São exemplos, os livros *Escrevo o que eu quero* e *Negras raízes*, de Steve Byko e Alex Haley, respectivamente.

Outras referências para esse processo aquisitivo de saber passavam pelas biografias e filmes a respeito de Malcon X, Martin Luther King e Jesse Jackson. A partir de uma concepção que observava a experiência do engajamento da segunda geração de *rap* americano, aliada ao processo de organização política das posses, bem como pela busca de entendimento do racismo local por meio de uma corrida aos livros, os *rappers da* Roosevelt “elaboraram uma crítica ao mito da democracia racial”, como também “denunciaram o racismo da população negra e dos seus descendentes” (DIAS, 199, p. 66).

CAPÍTULO 2 – O LUGAR DOS RACIONAIS MC’S

“Da ponte pra cá, antes de tudo é uma escola”.
(“Da ponte pra cá”, 2002).

2.1. Breve trajetória (1990-2006)

O Racionais Mc’s foi formado em 1988 no processo cultural de formação do *hip hop* em São Paulo. O grupo é composto pelos seguintes integrantes: Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e Kljay. Os três primeiros são os mestres de cerimônia (Mc’s) do grupo e Kljay é o disc-jóquei (Dj).¹⁹ Até 2006, a produção deles consta de cinco trabalhos em formato de álbum e um DVD.

O grupo estreou no mundo da música em 1990 com o disco *Holocausto Urbano*, que alavancou uma vendagem de duzentas mil cópias – uma façanha em se tratando da inexpressão do rap no Brasil daquele momento. O álbum notabiliza-se por trazer à cena *hip hop*, de modo contundente, temas de denúncia social até então não muito presentes nos discos do gênero, tais como racismo, ação de justiceiros, ação da polícia, discórdia entre os amigos possibilitada por determinado “tipo” de mulher, entre outros assuntos.

Dois anos após *Holocausto Urbano*, o grupo volta à cena com o disco *Escolha seu caminho*, que é um remix de duas composições, “Negro limitado” e “Voz Ativa”. Ambas reverberando o ideário discursivo político da perspectiva do movimento negro. Como uma das generalizações presentes em movimentos de minorias, geralmente, é a autoafirmação, são

¹⁹ O Racionais Mc’s é um dos grupos de rap mais importantes do *hip hop* nacional. Sendo assim, apresentá-los ao leitor e descrever a trajetória deles, pressupõe-se que seja uma informação desnecessária. O fato de fazê-la aqui se explica por uma razão muito simples: há muitos círculos na sociedade brasileira que ainda os desconhecem. Isso porque, talvez, estejamos lidando com uma produção cultural popular, contemporânea e de periferia – o que não justifica, mas torna compreensível o alheamento. Para se ter uma ideia do que digo, como professor da rede municipal de ensino, conheço e convivo com colegas que sequer ouviram um rap do grupo. Isso apesar de a maioria das escolas da rede se localizar nas periferias da cidade. Na Universidade também não é muito diferente, apesar de haver uma produção razoável de estudos sobre eles. Por isso, por vezes, a exposição pode parecer repetitiva, ou, excessivamente, didática nas informações sobre o grupo e/ou a cultura *hip hop*. Nesse sentido, também é uma das expectativas desse trabalho contribuir, à medida de suas possibilidades, para que o Racionais e a cultura *hip hop* sejam devidamente reconhecidos pelo valor estético e social que possuem, tanto nos meios acadêmicos quanto para além deles.

características desses raps uma dicção algo imperativa da busca de consciência da negritude etc.

O disco *Raio-X do Brasil* (1993) pode ser considerado um divisor de águas na obra do Racionais, pois, há nele, como veremos, uma espécie de inflexão tanto formal quanto crítica no ponto de vista dos raps. Duas faixas desse trabalho merecem atenção pelo que elas representam na obra do Racionais, “Homem na estrada” e “Fim de semana no parque”. Novidade nestes raps é o caráter narrativo que eles configuram, ao contrário do gênero discursivo predominante nos raps anteriores, além da própria extensão deles, que passam a conter entre seis e oito minutos de duração, fato não muito trivial na canção pop comercial.

Com o disco *Sobrevivendo no inferno* (1997) consolida-se, pode-se dizer, a maturidade artística do grupo, além de um consequente sucesso de público, seja na periferia, seja fora dela. A culminação disso veio com a premiação de melhor vídeo clipe do ano, quando o grupo foi agraciado no programa *MTV Music Awards* com os prêmios de melhor videoclipe na categoria Rap e de clipe mais votado na escolha dos telespectadores com o rap “Diário de um detento”.

Vale um parêntese para esse momento. Sendo o grande destaque da noite, o evento foi encerrado pelo grupo em um show memorável, cuja atmosfera de *mal-estar*, gerada pelo desempenho da apresentação, ainda hoje é sentida ao rever as cenas daquele programa. A cada aparição deles para receber um prêmio ou para cantar um rap, o palco era tomado não só pelos membros do Racionais, mas por uma série de “manos da quebrada”. Todos negros, vestiam-se de preto, com ar de enlutados. Estampavam a expressão cerrada, como se a eles não fosse decoroso comemorar nos termos habituais do *mainstream* do mundo pop. Em se tratando do Racionais Mc's, a ênfase no gesto arredio de afirmação de um *ethos* periférico não era de fato uma novidade, mas não deixava de ser impactante e dava o que pensar.

Ao apresentar o rap “Capítulo IV, versículo III”, por exemplo, havia um número de um sujeito interpretando um pastor de igreja, dessas neopentecostal, tão onipresente nas periferias da cidade, com direito a ostentação da bíblia e salves de aleluia e glória ao Senhor. Também nas falas de agradecimento havia sempre uma grave menção a Deus, tudo muito a sério. Para o público de recursos e descolado que frequenta eventos do naipe do *Video Music Awards* soava no mínimo estranha aquela experiência. Isso sem mencionar as muitas passagens do rap, que, principalmente, naquele contexto de recepção, assumia um tom incisivo de afronta.

Pela dimensão franca de como tudo era dito, havia certo constrangimento em cada gesto deles, mas sem perder o respeito, pois é assim (frise-se) que se procede no código social da periferia: *Playboy forgado de brinco: cu, trouxa/ Roubado dentro do carro na avenida Rebouças* (“Capítulo IV, versículo III”). Com ar de afronta também, note-se o que diz Ice Blue no momento de agradecer um dos prêmios recebidos:

“Racionais tem uma missão e não vai parar, certo?! a nossa música é da periferia. Música de preto. De preto pra preto. Os quatro preto favelado, continua favelado. Mas é o seguinte, agora nós têm a voz.”²⁰

Mano Brown não deixa por menos em sua fala e, entre outras coisas, diz: “agradeço a minha mãe que lavou muita roupa pra playboy pra eu chegar onde eu estou hoje”. Fosse o caso de definir numa palavra o que se passou naquela noite, essa não seria outra, senão mal-estar, como já se disse. Mal-estar eivado das contradições brasileiras, sejam elas raciais, sociais, enfim, de classe, posta a seco no *tête-à-tête* com a plateia *VMB* em cada ato do grupo.

A impressão que se tinha é que eles estavam ali, ocupando aquele *lugar*, não para se autorreferenciar enquanto artistas que galgaram o sucesso (apesar de tudo), cujas vidas giram em torno desse fim, conforme faz crer a apropriação marqueteira da indústria do

²⁰ As palavras de Ice Blue são retiradas de um vídeo do *youtube* da apresentação do Racionais no *Video Music Awards*, 1998. Acessado em agosto de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=ED7re0eXNPU>. Como se trata, de uma transcrição de uma fala de vídeo, optei por deixar como está na fala do rapper. Ou seja, não apontarei no texto os possíveis desvios de norma linguística. Adotarei essa postura por toda a dissertação. Mesmo porque, segundo o nosso estudo, a força crítica do Racionais torna-se mais bem realizada quando o grupo liberta-se do engessamento da norma padrão da língua.

entretenimento para agregar valor aos seus produtos, nesse caso, ao artista cuja origem provém das classes populares. Mas para reafirmar que, embora fossem o centro daquele evento, eles continuavam os mesmos, afirmando a condição de periféricos, como bem disse Ice Blue: “os quatro pretos favelados, continua favelado”.

Feito o parêntese, o CD *Sobrevivendo no inferno* extrapolou a cifra dos quinhentos mil exemplares de discos vendidos, isso sem mencionar a venda não oficial do mercado paralelo. Em termos qualitativos, o disco tornou-se uma das referências do cancionário nacional, ultrapassando, inclusive, o contexto do universo do *hip hop*. Raps como “Capítulo IV, versículo III”, “Tô ouvindo alguém me chamar”, “Fórmula Mágica da paz”, todas praticamente do álbum, dão prosseguimento à inflexão estético-crítica anunciada em “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”.

O álbum, *Nada como um dia após outro dia*, 2002, é também um trabalho de grande estatura. Muitos dos raps do disco tematizam episódios das vidas dos membros do grupo, ocorridos a partir da projeção do sucesso alcançado por meio da carreira musical. Embora tematizando questões pessoais dos membros do grupo, não há, ainda assim, raps em que preponderem um tom intimista, próprio do tédio existencial frequente nas trajetórias do artista pop star em geral. Ao contrário, o que se tem em composições como “A vítima” e “Negro drama” é a tradução em termos de rap do processo de construção do estigma sofrido pelo negro em nossa vida social. Estigma que nem mesmo quando o negro ultrapassa as clivagens de classe (ascende socialmente, por exemplo) cessa de atingi-lo.

“Negro drama” é síntese desse processo. Formalmente, dividida em primeira e segunda parte, composta e interpretada por Edi Rock e Mano Brown, respectivamente. Na primeira, tem-se a performance interpretativa da dicção da *raiva acumulada*, com o tipo do *negro drama* assumindo um caráter genérico, como se a composição textual definisse o destino histórico do estigma vivido pelos negros na vida social: *Cabelo crespo e a pele escura /A*

ferida, a chaga, à procura da cura, mesmo para aqueles que escapam do *drama da cadeia e favela*. Já na segunda parte, sob o comando do canto de Mano Brown, a dicção performática da *raiva transbordando* formaliza uma situação de confronto: *Senhor de engenho, eu sei bem quem você é/ Sozinho, cê num guenta / Sozinho, cê num entra a pé*. A contenção da raiva, na primeira parte, realiza-se assim de forma objetiva e de tendência a uma generalização. Ao passo que a efusão da raiva [da segunda] especifica-se na narrativa da subjetividade afrontadora de Mano Brown para com o senhor de engenho. E é justamente na fricção dessa tensão entre os pares antitéticos de um sentimento que acumula e doutro que transborda onde reside o sentido e a força da raiva histórica de “Negro drama”²¹.

Em 2006, após quatro anos sem gravar, o grupo produz o DVD *1000 Trutas/1000 Tretas*. Um exemplo de trabalho, bem distinto do que é trivial fazer pelos artistas do universo da música brasileira ou não. O material contém a apresentação de um show gravado na Zona Leste de São Paulo, com participação especialíssima de Jorge Ben, como que trazendo uma bênção para iniciar o show. Não por acaso, Jorge Ben se apresenta com a canção “A bênção mamãe, a bênção papai” do álbum *Sonsual* de 1985 (FELTRAN, 2013, p. 47). Parte dessa canção é apropriada no rap “Sou mais você”, que abre o citado álbum, *Nada como dia após o outro dia*.

Consta dos extras do DVD o documentário *Doc Capão*, cujo assunto versa sobre a gênese do processo de urbanização do Capão Redondo (bairro de alto índice de violência e pobreza da zona sul de São Paulo, várias vezes referido nos raps do grupo). Ainda dos extras, há outro documentário, por sinal muito bem realizado, cujo nome é *Documentário*. Narrado pelos membros do grupo, o material traz uma sugestiva história da luta social do negro na cidade de São Paulo, entrevista a partir da construção do processo de resistência cultural, principalmente, no tocante à expressão musical negra. De orientação histórica, o filme abarca

²¹ Os conceitos da dicção da *raiva acumulada* e da *raiva transbordando* referindo-se as performances interpretativas de Edi Rock e Mano Brown em “Negro drama”, respectivamente, são apropriadas de Marcelo Segreto. Para uma análise no detalhe desses conceitos (Oliveira, Segreto & Lya, 2013, p.117).

desde os bailes de subúrbio (não era convenção chamar esse espaço de periferia), realizados nas próprias residências dos moradores, até os bailes *blacks*, organizados pelas equipes de show até a tomada das ruas na década de 1980 pelo movimento *hip hop*.

Como está dito literalmente no documentário, depois de o negro sofrer todo tipo de mecanismo de barragem social, além dos usuais expedientes de repressão, impostos por uma secular política de Estado, restou a ele, apenas, no processo de construção identitária e de resistência política, a prática cultural. É por esse viés que o documentário alude a uma espécie de mapeamento de um legado histórico-cultural ao qual o grupo se filia, enquanto continuidade de um processo da resistência negra, desde a luta contra a escravidão até os recentes condicionamentos aplicados ao negro no Brasil contemporâneo.

A respeito desse material, vale observar ainda um aspecto que ajuda entender a postura política do trabalho do grupo, a saber: apesar de o documentário encerrar sua narrativa com a realização do movimento *hip hop*, o Racionais não aparece como um ponto sobre o qual a tradição da música negra brasileira desemboca. Embora fosse isso até “natural” pela importância do grupo na cena rap²². Confirmada, entre outras coisas, pela frequente deferência ao grupo dos participantes do *hip hop*, tanto da antiga quanto da nova geração. Mesmo assim, sequer há uma imagem do grupo no filme. Contudo, a presença deles está, digamos, subentendida no momento em que a narrativa – desse capítulo da história da resistência negra no Brasil – aborda o movimento *hip hop* como parte dessa tradição.

Por fim, é digno de nota ainda que essa produção à qual se aludiu se dá de maneira singular, haja vista a postura do grupo frente ao *show business*, que destoa da lógica convencional da indústria do entretenimento e sabota em aparecer em muitos dos principais

²² O professor Walter Garcia, em aulas no IEB, pondera que a obra do Racionais reposiciona estruturalmente a tradição da música negra brasileira, principalmente, se pensarmos em Tim Maia e Jorge Ben, cancionistas com os quais a obra do Racionais possui diálogo explícito. Até onde sei, essa ponderação de Walter Garcia ainda não está contida em textos publicados. Sendo assim, se a citação for indevida, a responsabilidade é toda de minha parte.

conglomerados de mídia do país, sendo exceção, em algumas circunstâncias, apenas a TV Cultura e a MTV Brasil²³.

2. 2. A matéria dos raps

Ao longo desses anos de trabalho, o grupo tem elaborado de álbum para álbum uma dicção peculiar e um amadurecimento de *perspectiva crítica* ou *ponto de vista* em relação a um lugar social específico, a periferia. Em especial no que concerne à dinâmica de violência que vigora nas metrópoles brasileiras. Pois, conforme diz o dito, tomado de empréstimo de GOG, *rapper* pioneiro do Distrito Federal: “Aqui a visão já não é tão bela “Periferia é periferia em qualquer lugar”, (em *scratch* para o refrão do rap “Periferia é Periferia (Em qualquer lugar)”, do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997). No caso do Racionais, a periferia é a de São Paulo, com o conhecido histórico de penúria e opressão social. Marcada por uma onipresente ação arbitrária e repressiva do aparato estatal, representada pela instituição da polícia. Sem meias palavras, a periferia enquanto um típico estado de exceção, que, no dizer do Paulo Arantes, significa:

“[...] regime jurídico excepcional que uma comunidade política é temporariamente submetida, por motivo de ameaça à ordem pública, e durante o qual conferem poderes extraordinários às autoridades governamentais, ao mesmo tempo em que restringem as liberdades públicas e certas garantias institucionais” (ARANTES, 2007, p. 153-154).

²³ Vale sempre lembrar que esse trabalho de mestrado foi concebido de 2012 a 2015 e que ele se propõe a pensar a obra do Racionais de 1990 até 2006, enquanto trabalhos produzidos em formato de CD, ou seja, até o trabalho *Nada como um dia após outro dia*, 2002 e ou DVD, *1000 trutas, 1000 tretas*, 2006. Embora não seja esse o foco específico do trabalho, talvez, até 2006 se encerre um ciclo do grupo. Quando, alguns membros do grupo, digamos, teriam feito concessões a certas posições franqueadas até 2006, como a de não aparecer em veículos da mídia hegemônica. Deu o que falar, por exemplo, a participação de Edi Rock em dois programas da Rede Globo de televisão para divulgação de um trabalho solo, o álbum *Contra nós ninguém será*. Em 21/10/2013, ele fez longa participação no programa Caldeirão do Huck, de Luciano Huck. No programa *Esquenta*, de Regina Casé, Edi Rock esteve em 17/11/2013. Na entrevista que deu a Luciano Huck, ele chega a dizer que os quatro componentes do Racionais Mc's nunca se apresentariam no programa dele.

O pior é constatar que, em vez de exceção, esse estado de coisas – ausência de “garantias institucionais” e restrição das “liberdades públicas” é, em verdade, regra na periferia: “na madrugada da favela não existem leis, talvez a lei do silêncio, a lei do cão talvez” (“Homem na estrada”). Manifesta cotidianamente, sobretudo, em sua face ostensiva e bárbara de violência, em forma de tortura, extorsão, promiscuidade com o crime, execuções, prisões arbitrárias, entre tantas práticas de coação social. “Não confio na polícia raça do caralho” desabafa em alto e bom som a revolta de um morador da periferia, ex-detento, que em seguida será arbitrariamente executado por policiais, ainda numa formulação do rap, “Homem na estrada” de *Raio X do Brasil* (1993).

De fato, essa foi uma das incumbências que o Estado brasileiro arrogou, historicamente, a uma polícia militarizada no trato com as classes baixas, principalmente, após vigorarem os anos de chumbo, instalados no país com o golpe civil-militar em “primeiro de abril” de 1964. Por isso, se há um lugar onde objetivamente a lógica dos aparelhos estatais repressivos continua intocado em sua função, tal qual foi gestado na ditadura brasileira, de 1964 a 1985, esse *lugar* é a periferia. Entenda-se por aparato público com desdobramentos na periferia, em especial, os de natureza “corretiva” e punitiva, como os de condicionamento social em massa: a prisão, as unidades correcionais para menores e até a escola, “pois sua infância não foi um mar de rosas, na FEBEM lembranças dolorosas, então. (“Homem na estrada”).

A título de exemplo, quem tem algum vínculo com a educação pública ainda hoje ou conhece suas condições estruturais e ideológicas, sabe que esta escola foi projetada no período ditatorial com o fim de arregimentar as classes baixas, sem acesso à educação básica e atender a uma demanda do mercado de trabalho, fruto do ímpeto modernizador do período. Ressalte-se que esse projeto de escola está vinculado a uma política de sucateamento da educação pública, via privatização do ensino, que vai desde a educação básica até o nível

superior. Com escassez de recursos, perseguição dos professores de orientação progressista (naturalmente contra o regime de exceção), a escola pública rapidamente declinou em sua qualidade e foi suplantada pelas escolas particulares. Desse modo, promoveu-se o câmbio entre classes na escola, isto é, a migração da classe média da escola pública básica para o ensino privado junto ao acesso das classes populares à escola pública básica.

Daí que esse projeto de escola permaneça, ainda hoje, como algo de um símile fordista na organização dos seus tempos e espaços. E que, por isso mesmo, as diretrizes dela estejam fortemente atreladas a uma concepção educacional sustentada por um caráter coercitivo e punitivo. Isso explica, em dada medida, a sensação de aprisionamento que muitas escolas ainda possuem, com uma lógica arquitetônica voltada para o controle, rodeadas de muros, além de um sem número de grades. *A rua me atraía mais que a escola é* um verso da narrativa de um menino, futuro bandido, que passa em revista sua vida à beira da morte em “Tô ouvindo alguém me chamar” de *Sobrevivendo no inferno*, 1997²⁴.

Exposto o exemplo, ainda uma última palavra. Há que se sublinhar o elo dessa atuação repressiva do Estado nas periferias com nossa tradição autoritária, herdada da implantação e manutenção da escravidão por séculos no país. Nunca é demais lembrar que o Brasil foi a última nação do planeta a se livrar da ignomínia da escravidão e que a situação da periferia contemporânea não deixa de ser uma atualização da barbárie dessa herança escravocrata. Sem novidades, é quase sempre na conta dos mesmos que, historicamente, recai esse estado de punição social, com um encarceramento em massa de uma maioria de negros e pardos²⁵.

²⁴ As observações, que foram feitas sobre o processo de desmanche ocorrido na escola pública brasileira, estão ancoradas numa entrevista da professora Marilena Chauí para a Rede Brasil Atual. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2012/03/para-marilena-chaui-ditadura-militar-fez-com-que-universidades-nao-oferecam-formacao-humanista>, acessado em 15/06/2014.

²⁵ Essas relações entre passado escravocrata e seus desdobramentos contemporâneos, principalmente, no tocante à vida nas periferias, são trabalhada no filme “Quanto vale ou é por quilo” do cineasta Sérgio Bianchi (2005).

Em síntese, é de parte dessas condições objetivas que alicerçam a matéria histórica refletida pelo grupo nesses mais de vinte anos de trabalho, e da qual seus raps registraram qual um sismo artístico toda aflição social de violência generalizada, que se tornou a vida nas periferias. Vale notar que não está só a cargo do Racionais ou do rap dar vazão estética a essa matéria. Há também uma proteica cultura dita “marginal” empenhada em pô-la em perspectiva, — dos anos 90 para cá —, especialmente no que diz respeito à condição do negro pobre, marginalizado, favelado, detento ou ex-detento.

2. 3. O *desrecalque* Modernista e o Racionais Mc’s

Nesse sentido, para falar com outra coordenada histórica do início do século XX, estamos diante de uma linhagem do recorrente *desrecalque localista*, às avessas do mundo oficial, “a fúria negra ressuscita outra vez” (“Capítulo 4 versículo 3”). De fato, em alguma sintonia com o gesto libertário do primeiro modernismo, pelo menos no que diz respeito aos proscritos da história (oficial): o negro, o mulato, o índio, o branco pobre, em suma, a fila dos socialmente espoliados da tradição brasileira.

Como é sabido, no plano cultural, com o fim de desbancar o ranço do academismo local, uma das plataformas do modernismo heroico consistia em liberar criticamente os elementos reprimidos de nossa vida social (CANDIDO, 2008, p. 127). Note-se que a operação de descomprimir (tais elementos) respaldava-se nos experimentos estéticos das vanguardas europeias. E estas, por sua vez, inspiravam-se nas técnicas (pré-modernas) da arte primitiva. Com as premissas artístico-críticas de desautomatizar a arte canônica, os procedimentos das vanguardas europeias contrapunham no terreno da linguagem os princípios artísticos do qual a arte tradicional se apoiava. Dentre eles, destacavam a consideração do cotidiano enquanto

elemento da arte, a ênfase na cultura popular e grotesca, além do uso do fluxo de consciência (LAFETÁ, 2004, p. 58).

Também era essa, em parte, a pauta artística reivindicada pela fase heroica do modernismo local. Ocorre que, dessas ironias pregadas pela história, o cotidiano nacional, com as marcas da herança histórica advinda da colonização, parecia mais propício para as experimentações vanguardistas de que seu próprio contexto de origem, como sublinha Antônio Cândido (2008, p. 128): “As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com nossa herança cultural do que com a deles”.

Desse modo, um dos méritos dos primeiros modernistas estava em voltar à perspectiva para o país de fato e transformar o complexo de inferioridade do *ethos* híbrido de nossa peculiar formação cultural, isto é: “a de ser um povo latino, de herança europeia, mas etnicamente mestiço, situado nos trópicos, influenciado por culturas primitivas e ameríndias” (CÂNDIDO, 2008, p. 26). Esse estado de coisas, de viver entre essas duas visões de mundo, era sentido pelo brasileiro (culto?) como uma espécie de dissabor existencial.

Refletindo sobre essa dualidade nacional, Sérgio Buarque de Holanda (1995) sintetizou esse drama numa fórmula lapidar: “somos uns desterrados em nossa própria terra”. O fato é que, salvo algumas exceções, a resposta dos artistas e pensadores em relação a esse sentimento de atraso, evidenciado pelos componentes históricos recalcados, provenientes de um passado colonial, no geral, caminhavam em direção a um falseamento do dado local, por meio de uma perspectiva atenuada e idealizada da realidade. E é desse modo de encarar as coisas que sobressaía a nota pitoresca com a qual os artistas figuravam as classes e a cultura

Populares.²⁶

²⁶ Baseio-me nas considerações do já citado ensaio de Antônio Cândido, que se propõe a pensar a dinâmica cultural brasileira do período de 1900 a 1945. Para o presente trabalho, são de interesse as observações de Cândido sobretudo do processo de desrecalque das componentes de nosso atraso, efetuadas no modernismo, principalmente, quando esta operação refere-se às classes socialmente rebaixadas. É importante ressaltar que

Dai o passo adiante e crítico da intervenção modernista, cujo trabalho de formalização estética realça os componentes populares de nossa vida social não mais como resíduos persistentes de um passado que nos envergonha, pois colonial e antimoderno, mas, inversamente, como condição que nos singulariza em relação às nações adiantadas do mundo. Com isso, menos virou mais, e fomos de um lado a outro, ou seja, dessa espécie de complexo cultural a algo de um sentimento eufórico com nós mesmos. O que distendeu, ao menos no plano cultural, as tensões sociais postas pela realidade nacional e que a operação de desrecalque por si só não resolvia. Repetindo: o academicismo, no intento de aplacar o complexo de nossa condição sociocultural, atenuava os índices entrevistados como atraso de nossa vida social, quer dizer, a parte da sociedade historicamente deixada à revelia, por meio de um processo de cunho idealizante.

O contraponto modernista estava em justamente fazer da emersão dos elementos recalçados um postulado estético-crítico. Todavia, ainda que ciente do ganho crítico, ou ainda da renovação em termos de linguagem artística e os desdobramentos fundamentais para a cultura brasileira do legado do primeiro modernismo, no geral, essa perspectiva, em sua formalização estética, resultava num tom abrandado, em acepção positiva e de conciliação de nossas contradições, reverberando outras perspectivas para o arranjo de classes do Brasil do princípio do século XX.

Diante disso, pense no programa estético de Oswald de Andrade, o poeta *Pau Brasil*, que juntando humor e simpatia, aliada a uma “condescendência e visão encantada do Brasil”, transformava o impasse dual dos elementos representativos do país do atraso e o país burguês em algo de um privilégio histórico. Em outras palavras, enquanto perspectiva crítica, o poeta

Antonio Cândido reporta-se aos escritores e intelectuais ligados à voga academicista, muitas vezes, manifesta em certa produção regionalista (Candido, 2008, p. 121).

via, na justaposição cordata dos “dois Brasis”, uma contribuição brasileira para um futuro mundo redimido²⁷.

É justo notar que a ideia de um país cindido em uma parte atrasada e outra avançada, refletidas em suas várias feições e denominações, tomou o melhor do pensamento nacional por muito tempo, como também timbrou nossa produção cultural de tantas maneiras. Trata-se de um impasse nacional que levou muitos anos para ser devidamente compreendido. De maneira simples, significa que o Brasil do atraso emperrava o desenvolvimento pleno do país (moderno). Em suma, nas costas do país do atraso caía sempre o nosso malogro para se desenvolver como as nações centrais.

2.4. Outro *desrecalque*

De maneira geral, passou por esse olhar entre paterno e cordato o modo de representação artística das classes baixas (este outro social) em boa parte do século XX da parte dos escritores e dos cancionistas do país (PACHECO, 2007, p. 31). De modo que, diferente de *cá*, Brasil contemporâneo, na produção cultural das periferias, a operação do desrecalque dos elementos socialmente reprimidos é realizada pela formulação do próprio recalcado, aliada a uma deliberada dose de contundência, o que configura, talvez, um fator inédito no campo da canção brasileira, quiçá da cultura em geral: *Minha intenção é ruim esvazia o lugar / Eu tô em cima, eu tô a fim / Um, dois pra atirar* (“Capítulo 4, versículo 3”).

Pois bem, em entrevista à Folha de São Paulo em 2004, observe como Chico Buarque reflete sobre esse processo e vê justamente no rap nacional um momento de *viragem* no âmbito da canção nacional. Vale ver a declaração de Chico, sempre à maneira dele, um momento de elucidação.

²⁷ Baseio-me na análise de Roberto Schwarz sobre a poesia de Oswald de Andrade, especialmente, para pontuar como o poeta dá forma a esse material, a qual, simplificando ao máximo de nossa parte, formaliza um ponto de vista *eufórico* e *otimista* com essa matéria histórica (Schwarz, 1987, p. 13-21).

[...] Quando você vê um fenômeno como o *rap*, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou. ”[...] “Não só o *rap* em si, mas o significado da periferia se manifestando”. Tem uma novidade aí. Isso por toda a parte, mas no Brasil, que eu conheço melhor, mesmo as velhas canções de reivindicação social, as marchinhas de carnaval meio ingênuas, aquela história de “lata d’água na cabeça” etc. e tal, normalmente isso era feito por gente de classe média. O pessoal da periferia se manifestava quase sempre pelas escolas de samba, mas não havia essa temática social acentuada, essa quase violência na forma que a gente vê no *rap*”. [...] (SILVA, 2004).

Com relação à declaração de Chico, a parte que teve ressonância foi sua hipótese sobre o fim de ciclo do gênero canção a partir do rap. Para o interesse deste trabalho, não é o caso discutir sobre a finitude histórica da canção enquanto aspecto formal. Ainda mais se pensarmos na teoria de Luiz Tatit, na qual os elementos definidores da canção estão justamente na relação de compatibilidade entre melodia e letra. O rap é assim canção-modelo de Figurativização – processo cuja melodia caracteriza-se por sua “natureza entoativa, isto é, não possui uma clara identidade sem a presença da letra” (TATIT, 2007, p. 137).

Por outro lado, as observações do cancionista sobre o rap apontam em direção a um momento novo, desestabilizador mesmo, para o universo da canção, que o leva a concluir a um possível *passamento* da canção grifo nosso. Para entender a concepção de forma da canção na declaração de Chico Buarque, o rap seria assim a *negação* da canção (grifos nossos). Segundo ele, isso tem razão de ser por dois motivos. O primeiro, ligado a uma questão social, ou, se quiser, de classe – *o significado da periferia se manifestando* (grifo nosso). Note-se que embora com ar de despropósito (morte da canção),²⁸ a afirmação é refletida e diz muito sobre o âmbito da canção, mas também a respeito de nossa vida social.

Em vista disso, difícil não pensar em alguns momentos da história da canção. Por exemplo, no processo de formação e consolidação do samba como gênero popular das classes baixas, para que se tenha em mente em qual medida a periferia se manifestou,

²⁸ Em razão da entrevista de Chico Buarque, Tom Zé compôs o disco *Danç-êh-sá, dança dos herdeiros do sacrifício*, em franca oposição à fala de Chico. No encarte do disco, há um recorte da reportagem com as palavras de Chico Buarque: “a canção acabou”. Sobre a frase um carimbo em vermelho a inscrição: “Eu não acredito”.

conforme Buarque, por meio da mediação das escolas de samba e sem perspectiva crítica tão nítida, pois *meio ingênua e tal* (grifo nosso). O cancionista não aponta claramente o momento dessa produção do samba à qual se refere. Todavia, se pensarmos, brevemente, no universo da formação do samba em, por exemplo, Noel Rosa e Wilson Pereira, na rixa entre os dois sambistas por meio de sambas, o que se percebe nas canções é um ponto de vista que traz a latência de uma violência de nossa formação social, especificada, nas composições no padrão de sociabilidade de malandragem e cordialidade²⁹, quase sempre com o fim de rebaixamento social do outro.

Por outro lado, pensando em outro momento histórico, havia uma quase exclusividade na composição de canções de apelo social feita por parte dos artistas de origem da classe média. De fato, basta pensar no exemplo do movimento da canção de protesto, em resistência contra os anos de chumbo, em cujas canções, invariavelmente, veiculavam um sentimento utópico de servir de ponte entre o povo e o “dia que virá” (GALVÃO, 1976). Ou ainda, no gesto simbólico da união entre as classes populares e a classe média de esquerda, derrotada, como gesto primeiro de reação ao golpe civil-militar de 1964 no evento do *Show Opinião* (TINHORÃO, 1997). Daí que para Chico Buarque *tem uma novidade aí* quando se trata de pensar na força do rap, à medida que a questão parece estar um degrau abaixo se o termômetro for a condição de desvalimento social da periferia no Brasil contemporâneo (grifo nosso).

Vale ressaltar a natureza das coisas no que concerne à vida social nas periferias do país: a) crescente desintegração social e marginalização; b) política pública do Estado voltada para a repressão e encarceramento maciço de jovens pobres e negros; c) urbanização como sinônimo de favelização das classes baixas (ARANTES, 2007). Ou seja, de fato uma nova

²⁹ Para uma abordagem sobre a sociabilidade das relações de malandragem e cordialidade, ver, respectivamente, Candido (2004) e Holanda (1995).

matéria histórico-social da realidade da periferia, deliberando, por conseguinte, uma configuração outra para assimilar essa matéria.

Retomando a reflexão de Chico Buarque, entra o segundo fator que coloca o rap como essa espécie de emblema da *negação* da canção. A forma rap assume uma perspectiva em contraponto por trabalhar com essa *temática social acentuada, essa quase violência na forma* (grifo nosso). Um fato estrutural novo no universo da canção, a saber: a periferia se manifestando por meio de um ângulo novo, algo da ordem de um *revide* (GARCIA, 2004, p. 172). Nessa operação, a periferia passa de objeto, assunto, tema da canção, para sujeito de enunciação desses assuntos e temas. Mais que isso, ela elabora um ponto de vista que se forma no confronto do regime de violência, talvez, o sintoma mais evidente da regressão social que incide sobre a sociedade contemporânea.

2. 5. Duas posturas

Sobre a inflexão no universo da canção anunciado por Chico Buarque, relembre-se de Zé Kéti, Cartola, Nelson Cavaquinho, entre outros. Compositores das classes populares e de samba, deles, Zé Kéti talvez seja quem mais simboliza o raciocínio de Chico. Como se sabe, Zé Kéti ficou conhecido na cena cultural pelo Show Opinião,³⁰ evento com conotação explicitamente política que simbolizou a união entre “as gentes” do morro e a classe média. Se pensarmos em sambas, como *Opinião* ou *Acender as velas*, 1964, do portelense, percebe-se claramente posta a questão social do morro, ou se preferir no termos de Chico Buarque, da periferia. Entretanto, a partir de uma concepção, digamos, da sociabilidade cordial (HOLANDA, 1995). Atente-se para os versos do samba *Opinião*:

³⁰ O show opinião foi um musical de reação ao golpe de 64, numa união entre o CPC (Centro Popular de Cultura) e o Teatro de Arena, tendo a direção de Augusto Boal. Participavam das apresentações Zé Kéti, Nara Leão e João do Vale, depois Maria Bethânia substituiria Nara Leão.

“Podem me prender
Podem me bater
Podem, até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião
Daqui do morro
Eu não saio, não
Se não tem água
Eu furo um poço
Se não tem carne
Eu compro um osso
E ponho na sopa
E deixa andar
Fale de mim quem quiser falar
Aqui eu não pago aluguel
Se eu morrer amanhã, seu doutor
Estou pertinho do céu”

É inegável a beleza do samba de Zé Kéti. Um cifrado diálogo entre um morador do morro e uma autoridade (seu doutor). De início, o tom é de resistência com jeito de afronta, no qual o sujeito da canção parece ir ao limite para firmar e reivindicar o amor, ou conjunção, com sua terra, no caso, o morro. Mesmo que para isso possa sofrer suplício físico: prender, bater e ficar sem comer, pois tudo é uma questão de *opinião*.

Há um quê de poesia idílica na atmosfera do samba, fazendo pensar nos moldes do romantismo literário. Assim, o morro é apresentado como espaço da natureza, cujo regime de vida estaria calcado em valores próprios em oposição ao enrijecimento das regras da cidade. O sujeito vê algo de uma autonomia neste estado das coisas. A natureza provê a falta do básico para se viver (pão e água) sem a mediação das relações do mundo social da cidade (*se falta água eu um furo um poço*). Embora isso já deixe em realce a precariedade desse espaço, é certo, porém, que a autonomia tem limite, pois *se não tem carne* a situação extrapola o âmbito do morro e é forçoso comprar um osso e por na sopa. A situação de precariedade se intensifica, pois osso, a rigor, não é considerado um alimento usual para humanos, sendo, no geral, associado ao rebaixamento de alimento para animal. Vale lembrar que a base da sopa é a água provinda do poço, à qual acrescida o osso, tem-se a alimentação do morador.

Mesmo assim, como se nota, há uma espécie de positividade desse espaço social, sustentada por esta *opinião*. Todavia, diferente do tom de afronta do início do samba, o ponto

de vista do morador sofre um processo paulatino de atenuação da perspectiva afrontadora, causado pelas concessões a que se vê obrigado a se sujeitar para viver neste espaço. Ainda no campo das concessões, a autoimagem desse sujeito exposta a depreciação pública, *Falem de mim quem quiser falar*, é compensada, por toda esta humilhação social, pelo fato de não pagar aluguel. Para coroar o desfecho das relações cordiais, a subserviência do morador frente à autoridade pública, é emblematicamente pela figura histórica do doutor.

Digamos então que a canção organiza um sistema de gradação de tons, um movimento descendente e ascendente. Ou seja, o discurso de afronta atenua-se (desce) para o de concessão, e esta (desce/sobe) para uma nota de conformismo ascético dos versos finais: *Se eu morrer amanhã, seu doutor /Estou pertinho do céu*. Desse modo, o samba *Opinião* de Zé Kéti parece estar em consonância com os apontamentos de Chico Buarque a respeito da canção brasileira feita pelo pessoal da periferia, isto é, uma perspectiva algo ingênua e conformista.

Para Walter Garcia a experiência cantada pelo Racionais é justamente a passagem do Brasil cordial, cuja situação de convivência de violência entre as classes era encoberta pelos valores da simpatia e afetividade no trato com os de baixo, para o país da fratura social em que pese o enfrentamento dessa situação. A novidade do rap seria essa altivez na fricção da relação entre classes, cujo ponto de vista da periferia assume algo de um “revide” (GARCIA, 2004, p.172). Nesse sentido, veja os versos do rap “Otus 500” do CD duplo *Nada como um dia após outro dia*, 2002 do Racionais Mc’s:

“É doutor, seu titanic
afundou Quem ontem era a
caça
Hoje pah é o predador
Que cansou de ser o ingênuo, humilde e
pacato Encapuçou, virou bandido
E não deixa barato”

Um parêntese para frisar que não faz parte do propósito desse trabalho comparar a forma samba com o rap, mas apenas salientar essa mudança de atitude no imaginário social. Como se sabe, em consonância com a declaração de Chico Buarque, não estive no

horizonte do samba a abordagem de temas de reivindicação social tão acentuadas. Por outro lado, o samba sendo forma genuína das classes populares brasileiras, invariavelmente, traz em sua expressão o ponto de vista delas. Já o rap ou, *rythm and poetry*, como já se disse neste trabalho, nasce na periferia de Nova York com essa finalidade crítica, a saber: um meio pelo qual os negros da periferia americana expressavam suas críticas frente às injustiças sociais daquela sociedade.

Fechado o parêntese, voltemos aos versos do Racionais do rap “Otus 500”. A rigor, eles servirão de ilustração do que se vem buscando pontuar a respeito da perspectiva assumida pelo trabalho do Racionais. O rap, como indica o título, é uma espécie de crônica em negativo do estado crônico dos quinhentos anos de país, ou seja, uma comemoração às avessas que expõe cruamente a fratura sobre a qual a sociedade está historicamente assentada.

Sobre os versos escolhidos, é claro o tom de afronta sem atenuação, muito menos de concessão, ou por outra, de ameaça. Num exercício de imaginação, o trecho parece um contraponto do que viria a ser o sujeito do samba “Opinião” décadas depois. Em lugar da presença humilhada frente à autoridade (*seu doutor*), uma abordagem confrontadora e de advertência (*É doutor*). A alusão ao Titanic naufrago, como nos mostrou a megaprodução de *Hollywood*, faz pensar num mundo de ostensividade e imponência que pode se desmoronar de uma hora para outra.

Mundo calcado na autoridade do mandonismo partriarcado do senhor de engenho dos tempos do Brasil agrário e na versão citadina do doutor do Brasil urbano. Como se sabe, via Sérgio Buarque de Holanda, o expediente dos títulos de doutor nas cidades foi a forma que os proprietários de terras brasileiros do século XIX encontraram para compensar a perda de poder do campo (HOLANDA, 1995). Em outras palavras, um sistema mediado por formas de violência que sustentaram o privilégio das classes abastadas do país desde o Brasil colônia até os nossos dias.

Ainda a respeito do excerto de “Otus 500”, note-se que os versos afrontadores,

formulam um gesto violento, sintonizado com a mudança de postura de um sujeito social, formulando algo de um *revide*: *Quem ontem era caça/ hoje pah é o predador*. Há uma ambiguidade na construção dos versos que redimensiona seu efeito de entendimento, principalmente, quando se ouve no canto-falado do rap. Nesse sentido, os termos “caça” e “predador”, pertencentes ao campo semântico da “lei da selva”, algumas vezes referido nos raps do grupo *Vim da selva/ sou leão, sou demais pro seu quintal* (“Negro drama”, 2002), podem ser tanto uma luta animal para a sobrevivência instintiva na natureza, mas também uma luta entre um predador homem e uma caça. Em ambos os casos, o *pah* onomatopaico simboliza uma relação de violência e de morte. Acrescente a isso, a organização dos versos em pares antitéticos e nas metamorfoses operadas por esses sob um viés histórico. Este esquema pode ser visualizado em dois grupos:

Brasil		
Cordial	Violência	Fratura Social
Ontem		Hoje
caça		predador
ingênuo	Pah	encapuçou
humilde	E não deixa barato	bandido
pacato		

Temos assim um cotejo entre dois tempos, ontem e hoje, com duas posturas, ou seja, um campo formado por um *ethos* da passividade (ontem), passado, Brasil cordial e outro da agressividade (hoje), Brasil contemporâneo, fratura social. No primeiro: caça, ingênuo, humilde e pacato; já no segundo: predador e bandido. Repare que de parte a parte, esse *ethos* forma-se numa situação de violência histórica. Em outras palavras, são nas mais variadas

formas de rebaixamento social impostas pelos de cima que se constituiu o modo passivo das classes baixas brasileiras. E é na promessa nunca cumprida de integração dessas classes que se formou o *ethos* da agressividade. Portanto, o trecho formaliza um balanço histórico tenebroso do que se tornou a periferia brasileira, com sua violência latente (*pah/* não deixa barato).

Por fim, nunca é demais lembrar que estamos fazendo um recorte de uns versos do rap “Otus 500” para fazer um exame ilustrativo da poética do Racionais de acordo com o propósito do trabalho, para salientar um ponto de vista do rap em fricção com as classes dominantes, contemplando uma perspectiva de periferia. Ou com as palavras de Chico Buarque: “essa quase violência na forma que a gente vê no *rap*”. Todavia, esse ponto de vista em tensão, a partir do espaço social da periferia, não está presente em toda obra do Racionais Mc’s. Salvo erro, só em 1993, com os raps “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada” do álbum *Raio X do Brasil* é que esse ponto de vista realiza-se. De modo que os trabalhos anteriores, *Holocausto Urbano* (1990), “Escolha seu caminho” e parte dos raps de “Raio X do Brasil” partilham de outro ponto de vista. É o que trataremos no capítulo seguinte.

CAPITULO 3 – DA PERIFERIA, MAS DESLOCADO

“Só quem é de lá, sabe o que acontece”.
(“Pânico na zona sul”, 1990).

3.2. A lógica do ponto de vista de *Holocausto Urbano*

O álbum *Holocausto Urbano* (1990) contém seis canções: “Pânico na Zona Sul”, “Beco sem saída”, “Hey Boy”, “Mulheres vulgares”, “Racistas otários” e, por fim, “Tempos difíceis”. A julgar pelos títulos, as canções apresentam certo tom de denúncia em relação à condição de vida das pessoas que vivem na periferia de São Paulo, especialmente na Zona Sul. Isto pode ser observado já na introdução do disco, com os integrantes do grupo se apresentando, como é a praxe dos mc’s: “Aqui é Racionais Mc’s, Ice Blue, Mano Brown, KLLay e eu, Edi Rock.” Em seguida, há um diálogo entre os integrantes do grupo que serve de entrada à “Pânico na zona Sul”, primeiro rap do disco:

- E aí, Mano Brown, certo? (Edy Rock)
- Certo não está, né, mano, e os inocentes quem os trará de volta? (Mano Brown)
- É...a nossa vida continua, e aí quem se importa ? (Ice Blue)
- A sociedade sempre fecha as portas mesmo...” (Mano Brown)

Note-se que o diálogo ilustra na fala de Edy Rock para Mano Brown uma situação de conversa cotidiana. Esse recurso é utilizado em mais dois raps de *Holocausto Urbano*. Em “Mulheres vulgares”, a entrada é feita por meio de um telefonema de Mano Brown a Edi Rock; já na introdução de “Hey, boy”, o vocativo do título sinaliza para uma interlocução do dia-a-dia, em abordagem intimidatória: “Hey, boy! Dá um tempo aí, cola aí![...]/ Que que esse otário tá fazendo aqui?” feita pelos componentes do grupo ao rapaz; junte-se ainda a sonoplastia de barulho de carro, simulando a chegada do *boy* na área.

Em todos esses casos, essas entradas funcionam de pressuposto, de mote, para o desdobramento do que se expressará no rap, antecipando assim o modo de como o rap organiza o conteúdo veiculado. Talvez, o uso delas seja ainda uma forma de ancorar as

mensagens ao cotidiano da periferia, além de potencializar um efeito realista aos raps: “a nossa filosofia é sempre transmitir / A realidade em si”.

À entrada de “Pânico na Zona Sul”, o que se tem na fala de Brown é um posicionamento em relação aos inocentes, que se subentende estejam mortos (isto se saberá com o esclarecimento do que se trata o “Pânico na Zona Sul”, com a íntegra do rap). Assim, o *rapper* fala pelos inocentes, tomando o partido deles, e denuncia, de imediato, quem julga culpado pelas mortes, *a sociedade sempre fecha as portas mesmo* (grifo nosso). Essa postura de falar por quem não tem fala, de ser a *voz ativa* que critica a violência econômica e social que estrutura a sociedade capitalista de cima a baixo, mas que atinge uma parte da cidade – principalmente, os negros e pobres da periferia – será a tônica desse primeiro trabalho.

No geral, talvez, um dos elementos que garanta a organicidade do disco se dê por esse modo de formalizar o *ponto de vista* dos raps a partir deste procedimento do *rapper* de falar pela periferia e esteja, como se viu, já insinuado na entrada de “Pânico na Zona Sul”. Contudo, pode-se ponderar, com propriedade, que não há novidade alguma em se dizer que as composições do Racionais dessa fase enunciam essa voz que se expressa pela periferia. E que é justamente aí que reside o vetor crítico do grupo.

De fato, não há como não dizer que os raps “Homem na estrada” de *Raio-X do Brasil* (1993) ou “Negro Drama” de *Nada como um dia após o outro dia* (2002), entre outros, sejam o que são, não fosse a virtude crítica desses trabalhos de pôr em fricção a perspectiva de um lugar socialmente marginalizado em confronto com a sociedade, principalmente, em seus representantes da elite. “Homem na estrada”, no ângulo narrativo do ex-detento, com a vida descartável qual mercadoria reles; e “Negro drama”, no ajuste de contas do negro, que venceu com a música, com o senhor de engenho, seu antípoda por excelência. Todavia, ainda que partindo de um mesmo intuito, isto é, expressar uma fala que representa um espaço social em

relação ao conjunto da sociedade, o modo de especificá-lo em *Holocausto Urbano* funciona por meio de outra lógica, o que proporciona resultado distinto na economia dos raps.

Prosseguindo, há outro aspecto presente no excerto e que merece atenção, pois agrega um dado importante para se entender o modo do *rapper* organizar a matéria dos raps de *Holocausto Urbano*. Atente-se para a fala de Ice Blue na entrada: “— *É... a nossa vida continua e aí quem se importa?*” (grifo nosso). Veja que esta fala vem após e, portanto, se refere à indagação de Mano Brown sobre a morte de inocentes. Num primeiro momento, as palavras de Blue, em relação às de Brown, podem soar ambíguas, pois não está claro quem as enuncia. Ou seja, a quem se refere o enunciado? Aos componentes do grupo, à periferia ou a ambos? Já a fala de Brown é clara e não dá margem para ambiguidade alguma, pois, como se nota, exprime solidariedade com este outro, representado pelos que estão mortos, e sobre os quais a sociedade opera uma barragem.

A rigor, o *eu-rapper*³¹ (Brown) está formalmente implicado com os inocentes, enquanto voz que os representa e, ao que parece, não está na condição deles, pelo menos é essa a impressão que se tem. Contudo, compartilha com eles no que é essencial, pois ambos pertencem à periferia e, sendo assim, provavelmente possuem os mesmos atributos sociais: de origem, cor e classe. A julgar pelas condições da periferia, eles podem estar sujeitos ao mesmo destino de vida, o que dá uma luz sobre o sentido da evocação coletiva das palavras de Blue, “a nossa vida continua... e aí quem se importa?” (grifo nosso), expressando, em fim de contas, o sentimento de toda a comunidade da periferia, inclusive os componentes do grupo e não apenas um ou outro como se poderia entender de início.

De várias maneiras, esse procedimento ambivalente entre ser a voz *da* periferia, (“A nossa vida continua”) ou uma voz *pela* periferia (“E os inocentes quem os trará de volta?”) enforma o *ponto de vista* predominante nos raps dos primeiros álbuns. Talvez, sua razão de

³¹ Como se especifica uma fase da obra do Racionais, optaremos por usar a denominação *eu-rapper* para definir o ponto de vista dessa fase, em contraponto a *narrador-rapper* do momento da viragem, a partir de “Homem na estrada” e “Fim de Semana no parque”.

ser esteja, na própria função social do artista, ou melhor, na posição do *rapper*, que, ao mesmo tempo, pertence a um espaço social e o representa. Essa condição de, por um lado, como já se disse, partilhar de uma mesma origem social (de periferia) com todas as implicações a que ela está sujeita. Como de outro lado, na distinção simbólica da condição do *eu-rapper*, em relação à comunidade da qual faz parte, enquanto ressonância intelectual dos problemas dela.

Diante disso, a questão que nos toma de antemão é buscar entender em algumas passagens dos raps a matriz desse enfoque, atentando para os aspectos que motivam seu desdobramento crítico. Vamos nos deter nesses momentos, procurando pontuar essa relação especificada já na introdução de “Pânico na Zona Sul”, como uma formalização da perspectiva que abarca o universo dos raps desse período. Isso, de certa maneira, expõe o caráter orgânico dessa fase.

3.2. A perspectiva dos raps

Já se disse até agora que há dois elementos estruturantes que constituem o enfoque, em princípio, da entrada do disco *Holocausto Urbano*. A base deles está num movimento oscilante entre dois modos, ou melhor, em duas posições recorrentes que ora enuncia *pelo* outro, ora é o *próprio* outro. E é no jogo ambivalente dessa estrutura que se formaliza a voz da canção, isto é, o *ponto de vista* do *eu-rapper* que de fato comanda a visão do rap sobre os materiais aos quais dá figuração.

De modo geral, nas composições de *Holocausto Urbano*, a posição estruturante da voz da canção manifesta-se nos temas das composições a partir de duas maneiras. A primeira, que é a mais evidente, realiza-se por meio do apontamento de denúncias. De fato, não há rap em que não se indique, acuse, julgue alguma situação que se desdobra em violência. Exemplos: a prática de grupos paramilitares na zona sul paulistana, matando a esmo: “Acabar com

delinquentes / eles acham ótimo” (“Pânico na Zona Sul”). Na presença do *boy* na periferia, por razões não sabidas, embora imaginadas, daí a lição de moral em forma de acusação dirigida ao rapaz, aos seus pais, enfim, aos responsáveis pelas injustas condições do bairro: “E seus pais acham que a cadeia é nosso lugar / O sistema é a causa” (“Hey, boy”). Acusa-se também moralmente um tipo de mulher, que não vale a pena, cujo comportamento julga-se prostituído, pois se transforma em objeto de troca nas relações interpessoais, sendo uma ameaça de discórdia entre os amigos: “Te domina com seu jeito promíscuo de ser / Como se troca de roupa / ela te troca por outro. (Mulheres vulgares).

A denúncia aparece nesses moldes, no Racionais de *Holocausto Urbano*, mas não só, também de *Escolha seu caminho* (1992) e em alguns raps de *Raio X do Brasil* (1993) a representação, digamos, literária, da posição do *eu-rapper* ao se expressar *pelo* outro (periferia). Ou pelo menos, aquilo que esta posição julga ser a voz do outro. Ela realmente encamparia “nossa liberdade de expressão, um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país”, diz Edi Rock na introdução de *Raio X do Brasil* (1993). O caráter da denúncia é tão ostensivo nesse momento da carreira do grupo, que, Leandro Pasini (2007, pp. 96-97), atentando para a evolução qualitativa da obra do grupo, assim o denominou:

“O percurso de seus *raps* ao longo dos diferentes álbuns lançados pelos Racionais Mc’s, de 1990 a 2002, descreve um aprofundamento específico da experiência individual num lugar social e numa conjuntura histórica específicas, não usuais e agudas no quadro da vida mental brasileira. Também se vê uma depuração e um alargamento expressivo de seu material rítmico/poético. Podemos acompanhar em suas letras nos dois primeiros álbuns do grupo, *Holocausto urbano* (1990) e *Raio-X do Brasil* (1992), um amadurecimento lírico, que passa do denunciismo revoltado (‘Pânico na Zona Sul’ e ‘Racistas Otários’, por exemplo, à integração deste numa pesquisa específica do *rapper* mano Brown e alguns personagens sociais: o ex-detento e o favelado.”

Vale ressaltar que o propósito do ensaio de Pasini é estabelecer uma linha comparativa entre a poesia brasileira contemporânea e a construção da poética de uma subjetividade a partir de uma visão de conjunto da obra do Racionais Mc’s. Levando em conta um espaço

social específico, a periferia, e tendo em vista a persona lírica do *rapper* Mano Brown. Para isso, localiza, em perspectiva evolutiva, momentos em que aparecem formalizado *um trabalho de depuração e alargamentos expressivo do material rítmico/poético do grupo* (grifo nosso), enquanto contraponto aos limites críticos da lírica brasileira, desde o modernismo até a contemporaneidade. E acrescenta que, no decorrer dos álbuns, a tônica crítica deles passa do *denuncismo revoltado* (grifo nosso) dos dois primeiros álbuns, *Holocausto Urbano* (1990) e *Escolha seu caminho* (1992) a um amadurecimento lírico daí em diante.

Embora o nosso trabalho não tenha como fim analisar o processo de formação da subjetividade de Mano Brown em relação às condições específicas da periferia, o termo *denuncismo revoltado* (grifo nosso), cunhado por Pasini, nos interessa à medida que chamou atenção sobre um aspecto pouco notado na obra do Racionais. O que nos levou à constatação de que o denunciismo, em verdade, configurava uma fase de preponderância da denúncia como princípio da organização do *ponto de vista* dos raps – uma formalização elaborada pelo eu-*rapper* para dar representação crítica aos problemas da periferia.

Vale notar que se entende por denúncia “a declaração de algo que se mantinha secreto ou ainda um indício que manifesta fato ou aspecto que permanecia escondido”³². Nesse sentido, é fato que esse caráter não está restrito somente aos raps dessa fase da carreira do grupo. Logo, não se quer dizer que o grupo, a partir de determinado ponto da obra, tenha abandonado a denúncia enquanto mecanismo de crítica social. É só lembrar, por exemplo, que “Diário de um detento”, cujo tema é a versão não oficial do massacre do Carandiru, *manifesta [um] fato ou aspecto que permanecia escondido*, bem como as condições desumanas de vida dos presos, *comendo rango azedo com pneumonia*. Como também revela o fato de o massacre atingir *uma maioria de moleque primário*, isso só para ficar em pouquíssimos exemplos. Tomada assim, a denúncia continua sendo uma das vertentes do trabalho do Racionais.

³² Verbetes retirados do dicionário Houaiss eletrônico, disponíveis em: [http://houaiss.uol.com.br/busca?](http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=denúncia) palavra=denúncia Acesso em: 24/09/2013.

Todavia, há diferenças quanto ao modo como ela está especificada, ou melhor, fomalizada no início da carreira e na viragem ocorrida a partir de 1993 e intensificada em outros trabalhos da fase, digamos, madura.

Nos primeiros discos, a denúncia caracteriza-se por seu viés ostensivo de *apontar, julgar, reclamar*. Como se a crítica inerente ao ato da denúncia se satisfizesse apenas em apontar os desmandos da sociedade. Ressalte-se que, embora repercutindo temas muito justos à realidade da periferia, na verdade, o resultado estético dos raps evidencia algo de um limite crítico, revelado, inclusive, por um sintomático quê de obviedade: *A sarjeta é um lar/ não muito confortável /o cheiro é ruim, insuportável* (“Beco sem saída”, 1990) que contradiz a própria ideia de denúncia enquanto caráter revelador de algo escondido, ou, pelo menos, não tão evidente assim. Note-se que, em alguns raps, a denúncia sob a forma de julgamentos se intensifica de tal maneira que chega assumir a forma autoritária de xingamentos, voltando-se contra os próprios membros da periferia. Procedimento ilustrado inclusive, em sua formulação prosódica, com a impositação exaltada da voz nos raps, algo de um canto gritado: “Você não tem amor próprio, fulano! / Nos envergonha, pensa que é o maior. / Não passa de um sem vergonha, se ousar!”. Daí a conceituação precisa e pertinente do termo *denuncismo revoltado*, cunhado por Pasini.

O segundo modo do processo de constituição da voz da canção está na relação complementar ao ato do denuncismo – fato presente em momentos específicos, quando a voz do *eu-rapper* desliza do lugar do denuncismo para o lugar de vítima dos atos denunciados, o que não deixa de ser outra faceta do denuncismo, entretanto a partir de outro viés. É o momento em que o denuncismo baixa a guarda e abre espaço para a fusão entre o *eu-rapper* e os que ele representa na condição (artística e biográfica) de pertencimento a um lugar social determinado: *E nós estamos sós / Ninguém quer ouvir a nossa voz* (“Pânico na Zona Sul”, 1990). Repare que são nessas passagens definidoras de uma experiência identitária com um

espaço social (de classe, de cor, periférico) que a autoridade (do *rapper*) para ser a voz desse lugar sustenta-se: *A burguesia, conhecida como classe nobre / tem nojo e odeia a todos nós, negros pobres* (“Beco sem saída”, 1990).

Uma das nuances desse processo identitário está na elaboração, pode se dizer, de um sentimento épico no sentido de dar representação ao destino de uma coletividade. Daí que se enfatize sempre um “nós pobres, nós negros, nossa vida, nossa voz”, o que tem o mérito de incluir uma franja social específica, além de erigir uma voz coletiva em contraponto à perspectiva dos de cima. Mais que isso, esse procedimento coaduna o ângulo do rap com as demandas da periferia. De fato, é ponto que não se discute que a produção do Racionais Mc’s sempre trouxe, desde os primeiros discos, uma perspectiva em relação aos temas *da e para a periferia*.

3.3. O descolamento do ponto vista

Buscamos sistematizar até agora o mecanismo generalizado pelo qual se constitui a voz dos raps nos dois primeiros álbuns do Racionais e parte do álbum *Raio X do Brasil*. Recapitulando, o que se tem é um enfoque do *eu-rapper* que organiza o assunto dos raps tendo em vista dois dispositivos. O primeiro, com ênfase no denunciismo e na reivindicação, representa a voz do Outro (periferia). O segundo, na expressão passiva de uma coletividade, enquanto vítima de um processo de aviltamento social, mas também ao modo do denunciismo, é a própria voz do Outro (periferia). Note-se que, nessa estrutura ambivalente, a perspectiva de se expressar *pelo* Outro e *ser* o Outro desdobra, salvo o erro, numa espécie de *perspectiva suspensa* em relação à periferia: *a juventude negra agora tem voz ativa. Pode crê!* (“Voz ativa”, 1992).

Nesse sentido, com um texto seminal sobre a obra do Racionais, pensando principalmente os raps dessa fase, a psicanalista Maria Rita Kehl vê nesse procedimento uma das facetas do *esforço civilizatório* do rap nas periferias paulistanas e elabora a seguinte análise interpretativa:

[...] “As falas do Racionais oscilam [*ambivalência*]; passam do lugar comunitário dos manos [*da*] ao lugar do herói/poeta exemplar, [*pela*] escorregando deste para o lugar da autoridade, falando em nome de um “pai” que sabe mais, que pode aconselhar, julgar, orientar [*suspensão da perspectiva*]” (KEHL, 2000, p. 218).

Caso o critério de apreciação crítica ao trabalho do Racionais resida apenas no julgamento da intenção do grupo frente à problemática social enfrentada pela periferia, realmente, passa por esse gesto sintetizado pela categoria psicanalítica da figura do “pai”, cuja autoridade lhe faculta *aconselhar, julgar, orientar*. Todavia, enquanto resultado crítico da organização *estético-formal* dos raps, não há como negar, por assim dizer, que, ao contrário de autoridade, há algo de autoritário nessa *perspectiva* de se ver ou se autodenominar representante de um seguimento social, mesmo que (com as melhores das intenções) se pertença a ele. Acrescente-se o fato dessa atitude desdobrar num inevitável rebaixamento do Outro, pois incapaz (o Outro) de se expressar por si; mas não só, de produzir uma conduta de acordo com as demandas da periferia, é o que se formaliza na perspectiva de muitos raps.

De passagem seja dito que, embora as palavras de Maria Rita Kehl se refiram à obra do Racionais, essa talvez seja uma constante do movimento cultural que vem se produzindo nas periferias dos anos 90 em diante. Não só de parte da canção, no caso, o rap, mas também do *boom* da literatura “marginal”. Em boa parte dessas produções, o artista reivindica para si a função de ser o transmissor de conhecimentos acerca da realidade *Pai que sabe mais* (grifo nosso). Como se o véu ideológico que cobre a vida social fosse apenas descoberto por meio da ação desmistificadora do artista, por conseguinte, das obras. Ao dar representação artística

a essa matéria de periferia, por vezes, a obra assume um procedimento militante de orientar caminhos que julga corretos, por meio de um moralismo redentor; além de uma recorrente aposta, um tanto incauta, no esclarecimento, que peca pelo excesso, como se esse fosse a resolução cabal de todos os danos que assola a periferia desde sempre. O escritor Ferrez é figura de proa desse procedimento com seus romances que, invariavelmente, contém uma personagem redimida pela prática leitora, servindo de exemplo aos outros de escape das determinações da periferia (SANTOS, 2008). A título de exemplo, observe o excerto de *Manual prático do ódio*, segundo romance de Ferrez.

“Paulo lia de madrugada, pois às sete da manhã ia para a metalúrgica, depois de um dia inteiro de trabalho, chegava em casa, mas não lia de tarde, sempre reclamava das músicas altas que os vizinhos escutavam diariamente, ler Herman Hesse ouvindo Zezé Di Camargo e Luciano ou terminar de ler a Enfermaria de Tchekov escutando ‘Pense em mim’ de Leandro e Leonardo não era o seu sonho de vida, na pausa da leitura tentava escutar ‘O seu olhar’, a voz grossa do cantor o acalmava e fazia o peito arder de saudade de Auxiliadora, mas o som era de potência muito fraca e a música dos vizinhos abafava os versos bem construídos” (FERREZ, 2003, p.76).

Note-se, na cena, como a personagem está destacada de seu meio (periferia). E que esse destaque é devido a uma identificação com um *ethos* que, pode se dizer, seja de outra classe. Confirmada por essa espécie de modo de distinção social entre Paulo e os vizinhos. Nessa lógica, de um lado está Paulo, leitor de cultura canônica e de prestígio, dos quais aparecem Herman Hesse e Tchekov. De outro, os vizinhos, apreciadores da cultura de massa, entre eles, os sertanejos Zezé Di Camargo e Luciano, mas também Leandro e Leonardo. Está claro que a questão é valorar a cultura canônica em detrimento da cultura de massa. Logo, Paulo está do lado do valor, (daí sua positividade) ao contrário da imagem negativa dos vizinhos. O fato é que para formular essa distinção entre um e outro, o argumento não mobiliza apenas um critério estético, mas os atributos sociais aos quais os respectivos sujeitos carregam de acordo com seu gosto estético. Paulo é leitor, possui sensibilidade estética para ler Tchekov e Hesse, talvez por isso não ouça música em alto volume (embora a potência de

seu aparelho seja fraca). Diferentemente, os vizinhos são consumidores de cultura de massa e, por isso mesmo, costumam escutar música com volume lá em cima. De fato, o costume de ouvir música alta é bastante frequente nas periferias. Pode até ser um hábito advindo da influência da indústria do entretenimento, que tem como propósito transformar tudo em *show*. Daí que se compreenda perfeitamente a angústia de Paulo, pois quem é afeito a leitura sabe que é fundamental um ambiente silencioso ou com pouco barulho.

Contudo, cabe indagar: a ilustração dessa angústia de Paulo com música alta serve a qualquer tipo de música? Mais ainda: o incômodo seria de igual modo se os vizinhos ouvissem Bach? Ou para garantir a verossimilhança do espaço social: E se os vizinhos escutassem com toda potência Racionais Mc's? Certamente, o trecho não seria possível, pelo menos do jeito que está. Fica evidente que, embora Paulo e os vizinhos compartilhem o mesmo espaço social, ocorre essa clivagem entre o sujeito consumidor da cultura ilustrada, que é exceção, e os demais, que consomem cultura de massa.

Guardadas as peculiaridades de cada um, esse também o dilema que se vem especificando no Racionais do início de carreira. Isto é, embora de periferia, o papel assumido pelo *ponto de vista* do *eu-rapper* na organização dos raps o alça em outro patamar em relação à própria periferia. Algo de um privilégio intraclasse, que é curioso pelo fato de que esse aspecto não está sustentado em condições, digamos, materiais. A essa altura, o grupo ainda estava nos primórdios da carreira artística, portanto, distante de auferir os dividendos financeiros que até pudesse justificar a atitude.

No entanto, como se vem afirmando, essa perspectiva descolada é dada, sobretudo, pelo afã do gesto denunciante, cujo fundamento, depreende-se, está na autoridade da prerrogativa de quem sabe mais, o que acarreta realmente nesse efeito de distinção, que, em seu ponto máximo, culmina com o ato desqualificador entre o discurso do *eu-rapper* e a comunidade: *Então, príncipe dos burros, limitado / Nesse exato momento foi coroado / Diga*

qual a sua origem, quem é você! / Você não sabe responder (“Negro limitado”, 1992). Ou na exortação em mesma linha: *Leia, ouça, escute, ache certo ou errado / mas meu amigo, não fique parado* (“Beco sem saída”, 1990).

Nesse viés, a dicção dos raps assume um tom moralista, com o *eu-rapper* no papel de transmissor e portador do conhecimento, um tom mesmo professoral³³: *Esse é o título / Da nossa revolução, segundo versículo / Leia, se forme, se atualize, decore* (“Negro Limitado”, 1992). Vale frisar mais uma vez que, apesar da perspectiva contemplar realmente os problemas que afetam o dia-a-dia da periferia (racismo, drogas, violência, repressão policial etc), o modo de fazê-la em termos de formalização do *locus enunciativo*³⁴ resulta num efeito crítico no mínimo questionável, para não dizer insuficiente às condições de periferia. Portanto, esse enfoque do *eu-rapper* em relação aos ouvintes passa por um desequilíbrio entre as partes, denotando um desacerto na própria representação da voz da periferia.

O resultado da fatura são raps que formalizam um discurso exortativo do *eu-rapper* para o ouvinte da busca de atitude, autovalorização e consciência, reverberando a pauta reivindicatória e histórica do movimento negro na formulação do *hip hop* americano e sua ressonância no movimento da Praça Roosevelt, influência decisiva para o grupo: *Precisamos de um líder de crédito popular / Como Malcom X em outros tempos foi na América* (“Voz Ativa”, 1992). Acrescente ainda que na composição dos raps reside uma aposta no esclarecimento como panaceia dos males da periferia, entre eles, principalmente, o racismo. Tudo se passa como se a partir do momento que os negros alcançarem a informação, por meio da cultura e da educação, em ordem virá: a) consciência b) autovalorização c) atitude d) *um preto digno, não um preto limitado* (“Negro limitado”, 1992).

³³ Walter Garcia aponta que o “vocabulário e as formulações deixam os manos com um tom professoral” em “Hey, boy”, (Garcia, 2013, p. 85) com o que concordamos plenamente. Contudo, para o nosso trabalho, o “tom professoral” tem caráter estruturante e, portanto, não é matiz de um rap apenas, mas aplica-se como um dos aspectos do ponto de vista dos raps da fase aqui nominada de denunciismo.

³⁴ Este conceito é trabalhado num viés político formal pelo professor Benjamin Abdala Jr para estabelecer relações comparatistas entre povos que foram colonizados e colonizadores. Adapte o conceito em meu proveito, tendo em vista a produção de um ponto de vista de periferia e sua articulação à perspectiva hegemônica das classes altas (Junior, 2012).

Por fim, uma última palavra sobre a distinção entre a perspectiva do *eu-rapper* e os ouvintes: ela em si não resulta num problema, contudo o modo de fazê-la pode não redundar no efeito esperado, conforme se vê no recorrente tom autoritário das composições às quais nos referimos. Essa distinção, até onde se sabe, é dada exclusivamente na formulação do *ponto de vista* dos raps, não no espaço da vida privada entre os componentes do grupo e a periferia, embora seja um pouco. Tendo as próprias vidas como base para a elaboração artística dos raps, tal problemática ocorrerá em outro momento da carreira do Racionais, quando o grupo tematizar os desdobramentos da experiência do sucesso alcançado, seja na repercussão na periferia, *Esse Brown aí é cheio de querer ser / Deixa ele moscar, vir cantar na quebrada / Vamos ver se é isso tudo quando ver as quadrada / Periferia nada, só pensa nele mesmo / Montado no dinheiro e nós aí no veneno* (“Jesus Chorou”, 2002), seja a partir da tensão da perspectiva da periferia em contrapelo ao conjunto da sociedade, *O dinheiro tira um homem da miséria / Mas não pode arrancar / De dentro dele a favela* (“Negro drama”, 2002).

3.4. O vínculo entre o ponto de vista dos raps e a linguagem

Em entrevista concedida à revista Caros Amigos, dezesseis anos após o primeiro disco, em 1998, o *rapper* Mano Brown proporciona um depoimento preciso e traz questões que jogam uma luz sobre toda a obra do grupo. Ao renegar parte de seu trabalho, Mano Brown esclarece muito do trabalho estético do Racionais, o que indica que o trabalho de formalização artística depende da escolha imprescindível de materiais adequados de expressão. Respondendo sobre o rap “Pânico na Zona Sul”, ele diz:

“Minhas músicas hoje são mais claras que essa aí. Essa música era meio confusa. Conforme o tempo vai passando, você vai conseguindo, você se aproxima das pessoas para as quais você fala. [...] Mas na música eu ainda não conseguia falar o que eu queria falar. Eu tinha medo de falar gíria, medo de ser mal interpretado, medo da música ser vulgar. Hoje em dia não me preocupo com isso mais. Eu tenho que mostrar o que eu sou, e não tentar

mostrar outro tipo de personalidade que não sou. Se você vê as antigas e as novas, você vai ver como é. As novas, nós somos nós mesmos. Mais nós. [...] Se ouvir (as antigas) grifo nosso vai ver que as palavras... parece que sou meio professor, meio universitário...tudo quase semianalfabeto, tudo estudou até o primeiro colegial, [...] E querendo falar pros caras da área mas parecendo que nós éramos outros caras. [...] Tem música que eu nem canto porque tenho raiva da letra. Voz Ativa, mesmo, eu tenho raiva da música, não gosto das palavras, do jeito que elas são ditas. Parece um texto de jornalista, eu não sou isso aí! Eu sou um *rapper*. Sou um cara que rima a realidade, então rimo gíria. Rimo palavrão. Rimo tudo. Não posso rimar só palavras bonitas [...]" (KALILI, 1998, p. 17).

Segundo as palavras de Brown, temos dois fatores que se implicam mutuamente para o resultado desfavorável daquela fase. Em primeiro lugar, a linguagem: "Mas na música eu ainda não conseguia falar o que eu queria falar. Eu tinha medo de falar gíria, medo de ser mal interpretado, medo da música ser vulgar". Repare que a fala de Mano Brown faz menção a um receio de julgamento público sob sua produção com canção. Algo de uma força exterior restritiva sobre o uso de uma linguagem adequada para se expressar. De fato, é comum ver nos raps desse momento um preciosismo linguístico, um excesso formal, algo distante da coloquialidade característica da poesia oral do *rap*: "E os inocentes quem *os trará* de volta" ou, em termos pouco usuais: "*Ninguém quer ouvir a nossa voz / Cheia de razões calibres em punho*" ("Pânico na Zona Sul", 1990) (grifos nossos). Esse tipo de construção marca, na linguagem, de certa maneira, um ângulo de onde se fala, especialmente, quando essa fala tem em direção ouvintes que não se expressam assim. Ironicamente, revelado e confesso nesses momentos incontestes da obra: *Siga concordando com tudo que eu digo (normal) / Pois pra você parece mais um artigo (jornal) / Esse é o meu ponto de vista, não sou um moralista* ("Beco sem saída", 1990).

Atente-se ao fato de que a construção dessa linguagem não ocorre, obviamente, por mera obra do acaso. Havia, como se pode notar, uma predisposição do artista em se referenciar num determinado tipo social: *Se ouvir* (as antigas canções da qual estamos tratando) *vai ver que as palavras... parece que sou meio professor, meio universitário* (grifo nosso). Ao contrário do que se pode pensar, essa linguagem não deve ser entendida apenas

pelo seu aspecto formal, isto é, pelo uso de um ou outro registro linguístico. Daí que seja inviável considerá-la apenas um aspecto estético isolado, sem relação com a totalidade do *ponto de vista do rap*. O que se quer dizer com isso é que as alternâncias linguísticas, sentidas paulatinamente nos raps com decorrer da carreira do grupo, estão, salvo erro, determinadas por uma inflexão crucial.

Apesar de Mano Brown utilizar apenas o dado da linguagem para se referir às composições que ele julga malsucedidas, [...] *não gosto das palavras, do jeito que elas são ditas* [...] (grifo nosso), implicitamente, constata-se que o desacordo relaciona-se a uma espécie de visão veiculada nos *raps*, *um ponto de vista*, *uma perspectiva*, interpretadas por ele apenas como o manejo da dicção das palavras. Por outro lado, ainda com a declaração de Brown, essa peculiaridade no trato com as palavras faz parte de um *ethos* intelectual exemplificado por ele nas figuras do professor, do jornalista e do universitário, o que gera um deslocamento (do ponto de vista) entre o que se é [...] *tudo* [os membros do Racionais] *quase semianalfabeto* [...] e o que idealiza ser, ou seja, “[...] *parecendo que nós éramos outros caras*”³⁵.

O fato de ocorrer essa projeção na figura de um tipo social, cujos atributos são ligados aos padrões de saber, implica num emprego de linguagem correspondente, talvez como forma de garantir autoridade ou até mesmo verossimilhança entre o sujeito do rap e a linguagem, mas não apenas, como já se disse. Portanto, embora a linguagem ajude na reflexão de Mano Brown em se autoperceber enquanto conduta inadequada frente aos seus iguais, ou mesmo a ratificar a viragem no *ponto de vista* dos raps, ela por si só não determina a perspectiva dos raps. A escolha da linguagem é consequência de uma perspectiva adotada e não o contrário. Em “Homem na estrada”, em que se formaliza quicá um *ponto de vista* distinto dos discos anteriores, ainda não há essa liberação toda em termos de linguagem, como é evidente nos

³⁵ Adiante, no capítulo IV, retornaremos a essa declaração de Brown para matizar a inflexão do ponto de vista.

discos posteriores, apesar de a dicção do rap já insinuar alguns aspectos próprios do ângulo social do ex-detento, na incorporação de gírias, por exemplo, “A playboyzada muito louca até os ossos!” ou no uso cifrado de termos técnicos da prosódia jurídica, comuns a quem está em voltas com a justiça: “no seu braço a tatuagem: DVC, uma passagem, 157 na lei...”.

Importante lembrar que o uso da linguagem coloquial, como é comum na vida popular e tão trivial nas periferias, intensifica o adensamento da matéria dos raps, cujo resultado potencializa o alcance crítico dela, além de evidenciar o virtuosismo poético dos raps: *É o estilo favela e o respeito por ela / Os moleque tem instinto e ninguém amarela. / Os coxinha cresce o zóio na função e gela* (“Da ponte pra cá”, 2002).

3.5. O sentido da perspectiva deslocada

O interesse que nos toma é entender por que há essa identificação do *ponto de vista* dos raps desses primeiros trabalhos do grupo com tipos sociais dotados de um caráter esclarecido, conforme disse Mano Brown. Ou, refazendo a questão: por que a perspectiva dos raps na fase da preponderância do denunciamento apoia-se enquanto formulação crítica da denúncia nessa prerrogativa do saber como panaceia?

O certo é que esse fato não está presente apenas no trabalho do Racionais, mas parece ser uma constante na vida social brasileira. E que, de uma ou outra maneira, esse aspecto está presente em diversos momentos da vida prática e mental do país em forma de resposta às nossas demandas históricas. Ela está na vida social brasileira, por exemplo, na derrocada de poder dos proprietários de terra no período da passagem do país agrário para o Brasil urbano, quando a noção do saber funcionou como prática de distinção social. Como sabido, o expediente dos títulos de doutor nas cidades foi a forma que os proprietários de terras brasileiros do século XIX encontraram para assentar autoridade e poder a fim de compensar a

perda de hegemonia provinda da *herança rural*. Saber, nesse sentido, frise-se, apenas pelo seu caráter de status,

“numa sociedade de coloração aristocrática e personalista suprimindo à necessidade que sente cada indivíduo de se distinguir dos seus semelhantes por alguma virtude aparentemente congênita e intransferível, semelhante por esse lado à nobreza de sangue” (HOLANDA, 1995, p. 84).

No campo da crítica literária, Antonio Candido notou uma faceta desse procedimento na maneira como o escritor regionalista Coelho Neto fazia uso do discurso indireto para o registro linguístico do narrador culto e do discurso direto para marcar as nuances da fala dos seus personagens rústicos, ou seja, do campo. Nos últimos, o registro linguístico não só enfatizava o vocabulário e sintaxe específicos de uma “identidade popular”, mas também chegava ao cúmulo de marcar os elementos fônicos da prosódia, como se esta fosse particularidade apenas do Outro. Para o crítico, esse procedimento não pode ser explicado senão *por motivos de ideologia* (grifo nosso) que busca marcar, no campo da linguagem, a distância social, ou melhor, a distinção entre a rusticidade do homem do campo e a ilustração do escritor citadino (CANDIDO, 2002, p. 89).

Também Antonio Candido, refletindo sobre as relações entre *Literatura e subdesenvolvimento*, notava a vigência de duas concepções para pensar o país por parte de nossos escritores. A “consciência amena do atraso”, cuja correspondência ideológica é a ideia de país novo, preponderante até por volta de 1930; e a contraparte crítica, a “consciência catastrófica do atraso”, na fase da consciência de subdesenvolvimento, após a década de 1930. Na fase da “consciência amena do atraso”, conforme o Autor,

“o escritor partilhava da ideologia ilustrada, segundo a qual a instrução traz automaticamente todos os benefícios que permitem a humanização do homem e o progresso da sociedade” (CANDIDO, 1989, p.146).

Note-se que esse processo não se fundamenta enquanto elaboração mental possível sem um mecanismo eivado de clivagem social, com a ênfase na distinção entre os de cima e as classes de baixo. Pois,

“a princípio, instrução preconizada apenas para os ‘cidadãos’ (grifo do autor), a minoria onde se recrutavam os que partilhavam das vantagens econômicas e políticas; depois para todo o povo, entrevisto de longe e vagamente, menos como realidade do que como conceito liberal” (CANDIDO, 1989, p. 146).

Para se ter uma ideia do alcance dessa expressão ideológica das classes de cima, o próprio *D. Pedro II dizia que teria preferido ser professor*, com o qual Candido conclui tratar-se do

“famoso ponto de vista de Sarmiento, segundo o qual o predomínio da civilização sobre a barbárie tinha como pressuposto uma urbanização latente, baseada na ‘instrução’”(grifo nosso) (CANDIDO, 1989, p. 147).

Como sabido, um dos fatores que caracteriza um processo ideológico está em sua capacidade de generalização social, abarcando o todo da sociedade, de cima a baixo, nessa ordem, preferencialmente. O risco que se corre, no caso, é avaliar um mecanismo ideológico fruto de especificidades históricas bem definidas como uma *constante* cultural (SCHWARZ, 1987, p. 150). Por outro lado, é de grande interesse para a reflexão acompanhar o percurso de uma formulação ideológica de classe em sua replicação social nas classes populares. Observe, por exemplo, a produção da canção popular comercial carioca em meados do século XX, especificamente na formulação de um rebuscamento linguístico das composições do samba-canção.

Segundo Bia Borges (1982, p. 25), mimetizando

“uma produção poética de tom derramado, sentimental não apenas por usar uma dicção diferente, rebuscada, antiquada, reveladora de um desejo de superação de um estágio linguístico inferior, mas também por reconhecer que a linguagem da paixão possui mais chances de dizer o indizível”.

De Cartola a Nelson Cavaquinho, entre outros, esse gesto apreende um jogo social intraclasse, cujo efeito se dá em promover a distinção entre pares da mesma fração de classe.

Em outras palavras, uma ascensão social atingida no nível da arte, algo de *uma compensação imaginária*, servindo de escape ideológico das condições objetivas desses *cancionistas*³⁶. *Nossos barracos são castelos em nossa imaginação*, conforme se sente na fórmula sintética dos versos da canção *Sempre Mangueira* de Nelson Cavaquinho (1986).

Diante disso, não há como deixar de ver alguma relação na formalização da produção dos raps do Racionais do início de carreira com esse procedimento ideológico tão caro às classes de mando nacional desde pelo menos o século XIX. Mas não só, como se viu, também na reverberação no trato social desse estado de coisas entre os pares doutros seguimentos de classe. De fato, a fase denunciata do Racionais tem alguma parte nisso, à medida que vislumbra no *ponto de vista* dos raps uma elaboração crítica condicionada ao saber enquanto bálsamo dos males sociais e de elemento de diferenciação entre o *eu-rapper* e os sujeitos da periferia.

De outro lado, são também as condições objetivas dadas, principalmente, na construção do *hip hop* entre o fim da década de 1980 e início de 90 que propicia, pode ser, o culto ao esclarecimento no *ponto de vista* dos raps. Relembre que um dos aspectos centrais do movimento dos *rappers* da Praça da Roosevelt foi justamente uma corrida formativa para os livros com o intuito de apreender e entender as questões raciais brasileiras. E que esse gesto dos *rappers* nacionais se fomentou sob o impacto receptivo da performance engajada da segunda geração de *rappers* americana, em especial do *Public Enemy*, acessadas, sobretudo, pelo vídeo clipe. Esses fatos acusam pelo menos duas consequências no modo de se construir os raps da fase do denunciismo.

³⁶ Aproprio-me do conceito de *compensação imaginária* tirado do estudo de Edu Teruki sobre a dimensão rixosa das *Memórias de um sargento de milícias*. De maneira simples, o sentido da *compensação imaginária* reside num dispositivo da luta social entre os homens livres e pobres do século XIX de sobrepor os seus iguais apenas no nível da imaginação e menos na dimensão objetiva da vida social. No caso do samba-canção, como se sabe, a conjuntura histórica é outra. A aproximação é feita apenas para ressaltar o efeito de supremacia formalizado no samba-canção daquele momento. (Teruki, 2007, p. 118).

A primeira consiste num sentimento de transmitir nas composições uma experiência intelectual do acesso à realidade dos problemas sociais dos negros por meio dos livros. Como diz a declaração um tanto emblemática do *hiphopper* Clodoaldo: *Você começou a ver grupos de rap muito mais com livro embaixo do braço que com um disco ou revista sobre música*³⁷. O que tinha o mérito elogiável de fundamentar em base teórica uma ótica sobre os problemas sociais locais a partir de um viés contestatório da história oficial narrada pelos livros didáticos. Contestava com isso, por exemplo, conceitos eloquentes de nossa vida mental, como a propalada *Democracia racial*. De outro jeito, não deixava de haver algum risco também neste ímpeto sedutor de revisar criticamente a história social pelo crivo exclusivo do conhecimento formal. Ou ainda, num processo de construção ideológica, em transformá-lo em possibilidade única de enfrentamento da luta social. O que se percebe é que o movimento de entendimento do dado real, mediado por uma cultura exclusivamente livresca, redundava, curiosamente, numa espécie de descolamento de perspectiva. Um paradoxo, frise-se, pois a opção pelo esclarecimento como arma crítica, transformava-se num tipo de obscurantismo, à medida que a totalidade social era vista pelo prisma mistificador do saber enquanto solução restrita.

Pode-se ver isso, objetivamente, no saturamento conceitual do discurso dos raps, com ênfase, sobretudo, na necessidade de informação, consciência, autovalorização, pan-africanismo, referências dos ícones negros, história etc. A própria matéria social, sobre a qual os raps apoiavam-se, ficava relegada a um segundo plano em sua composição formal, a reboque dessa operação abstrativa. Ao final, era como se o processo histórico dos assuntos de cada rap servisse apenas de pretexto para se afirmar a urgência de uma intervenção esclarecida na realidade da periferia: *Terão que ser perseguidos e esclarecidos / Tudo e todos até o último indivíduo* (“Pânico na Zona Sul”, 1990).

³⁷ Clodoaldo *Apud* Dias, 1998, p. 66.

Diante disso, o problema não está, é bom que se diga, na reflexão como “instrumento de conhecimento e ação” (GARCIA, 2007, p.183), esse será um dos trunfos da força dos Racionais Mc’s desde algumas composições de *Raio-X do Brasil*, o que não é o mesmo que conceber o esclarecimento como elemento de diferenciação entre iguais, ou como imposição de um discurso sobre o Outro, seja este quem for, ainda que se imagine portador de uma consciência exterior em prol de uma causa justa.

A segunda consequência, ainda vinculada ao movimento dos *rappers* da Praça Roosevelt, está referenciada em uma percepção do sociólogo José Carlos Dias a respeito do movimento dos *rappers* na apreensão do entendimento da história local. Segundo ele, “os *rappers* voltaram-se para temática racial, redescobrimo-a via contexto norte-americano”³⁸. É bom que se diga que o sociólogo José Carlos Dias não aponta qualquer restrição ao fato de o processo histórico local ser apreendido pela mediação de um contexto externo. Embora, como se sabe, não haja nada de excepcional para um país periférico em considerar sua realidade histórica a partir do contexto alheio. Como já se afirmou nesse trabalho, essa é uma condição, pode-se dizer, inerente da posição do país no concerto das nações. Ocorre que esse processo de apreensão de outra determinação histórica, feito sem a devida operação reflexiva, não se dá sem desdobramentos ideológicos. O mais comum, nesse caso, é o efeito de deslocamento entre a forma cultural e a matéria histórica.

Nesse caso, observe, por exemplo, se não há uma diferença histórica considerável entre a construção do racismo enquanto mecanismo de opressão social nos EUA e no Brasil. Não se trata de comparar, evidentemente, o quão uma realização é menos ou mais abominável de que a outra, mas apenas pensar as diferenças para que não se desleixe das especificidades. Para ficar em suas feições mais evidentes, entre nós vige o primado da democracia racial, que

³⁸ Embora já citada em outro momento do trabalho, vale retomar a passagem para a construção do argumento. (Dias, 1998, p. 66).

sustenta a ideologia cordata do bom convívio entre negros e brancos por meio, inclusive, da valorização da mestiçagem (ROSENFELD, 2000).

No Brasil, a formação histórica do racismo articula-se nos pressupostos da sociabilidade cordial que escamoteiam o grau de violência social contidas nessas relações interpessoais. Nos EUA, por sua vez, a elaboração do racismo, enquanto expediente de dominação social, estruturou-se em mecanismos de clivagem racial, com o artifício da pureza sanguínea. Diferente da concepção brasileira, as práticas do racismo são ostensivas e evidenciadas no trato social entre brancos e negros.

Posto isso, note-se como a performance dos raps com ênfase na temática racial, no Racionais desse período, senão estamos enganados, parece apropriar-se de uma formulação à americana do racismo, mediada pelo modelo de enfrentamento da questão racial pela segunda geração de *rappers* estadunidenses, em especial do *Public Enemy*. Talvez venha dessa perspectiva deslocada das circunstâncias locais certa exasperação denunciante, algo de um canto gritado, veiculado nos raps. As próprias imagens construídas nas letras têm um quê de desproporcional ao contexto brasileiro, arranhando, pode se dizer, a verossimilhança do senso de realismo do rap: *Os poderosos são covardes desleais / Espancam negros nas ruas por motivos banais*.

Como adiantamos, as relações racistas brasileiras não se realizam com essa dinâmica ostensiva de conflito. Cenas de espancamento, que evidenciam o racismo enquanto prática socialmente assumida, não estão plenamente concebidas em nosso imaginário social. Aliás,

“ideologicamente, o preconceito contra os negros é quase sempre totalmente negado, e o brasileiro se gaba com orgulho de sua falta de preconceito” (ROSENFELD, 2000, p. 26).

Sucedendo assim que um dos entraves da luta contra o racismo, entre nós, está em justamente a sociedade não se considerar racista.

Pois bem, admita-se, em hipótese, que o espancamento, referido na passagem de *Racistas otários*, represente a cotidiana ação repressiva da polícia contra os negros. Aí, sim,

em consonância com as usuais elaborações do racismo brasileiro. Por que então nomear os espancadores de *poderosos desleais* e não de policiais? Ou ainda, quais *motivos banais* são esses que podem gerar ações de espancamento motivadas por racismo em nossa realidade? Ademais, soa um tanto impróprio, deslocado, em qualificar de *poderosos desleais* a baixa patente dos policiais brasileiros.

Ao tratar exclusivamente do racismo desse modo, pelo grau de ostensividade dos conflitos da dinâmica racial, repita-se, não usuais em nossa vida social, a formulação crítica de “Racistas otários” parece estar mais próximo de uma resposta ao modelo estadunidense de racismo em detrimento dos pressupostos históricos nacionais. Mesmo que se sabe, houvesse essa disposição fundamental para o rap em voltar-se à temática racial local. Conforme aparece, inclusive, conceitualmente, também em *Racistas otários*, em acepção nitidamente irônica: *O Brasil é um país de clima tropical / Onde as raças se misturam naturalmente / E não há preconceito racial. ha, ha, ha* (apropriação do *sampler* da gargalhada que encerra o clipe *Thriller* de Michael Jackson, 1983).

Diante disso, talvez, seja possível arriscar que essa sensação de deslocamento enquanto resultado crítico do rap tenha parte nesse procedimento histórico da fase da Roosevelt, quando os fatos locais do racismo foram acessados por meio das lentes externas do exemplo americano. Isso, principalmente, no modo como a *new school* de *rappers* de lá formulou como enfrentamento às demandas do racismo próprias à realidade deles, como não poderia deixar de ser.

Entender a construção da perspectiva do *eu-rapper* nos raps dessa fase é vital para compreender o limite crítico desse momento. Pode ser que o *ponto de vista* formalizado na obra madura tenha ressonância crítica para recepção e entendimento de todo trabalho do grupo que, no limite, significa não atentar às especificidades formais da trajetória da obra, daí

a considerar a produção dos Racionais como um bloco homogêneo, descuidando do seu devido valor crítico para a reflexão.

3.6. O discurso como forma em “Pânico na Zona Sul”

A entrada de “Pânico na Zona Sul” (1990), como já se disse amiúde, antecipa uma lógica que estrutura o *ponto de vista* do rap. Também foi dito que, com matizes diferentes, essa lógica está, por assim dizer, generalizada num período da obra do grupo, denotando um caráter estruturante, possibilitando concluir que o conjunto de aspectos desse momento forma uma fase com características próprias, como se buscou especificar.

Relembrando sucintamente, a lógica da entrada revela uma perspectiva ambivalente entre falar pelo *Outro* e ser a voz do *Outro*. Como se sabe, esse *Outro* é sempre a periferia, tomada assim mesmo em acepção genérica. Em termos mais concretos, quando essa perspectiva pendular pende para o polo da representação da voz do *Outro*, geralmente, ela assume a forma da denúncia, mas intensificada ao modo de um *denuncismo*. De outro jeito, nos momentos em que a formulação da perspectiva figura a voz do *Outro*, em geral, isso se dá por meio de outra faceta do denuncismo, isto é, em sua formulação da *vitimização*. Tirante à entrada de “Pânico na Zona Sul”, da qual se falou à exaustão, vejamos como essa lógica está matizada no restante do rap.

“Então, quando o dia escurece
Só quem é de *lá* sabe o que acontece
Ao que me parece prevalece a ignorância
E nós estamos sós
Ninguém quer ouvir a nossa voz” (grifo nosso)

Note-se que um olhar geral sobre “Pânico na Zona Sul” revela que o tema da canção reside na denúncia da ação de grupos de extermínio na periferia da Zona Sul paulistana (aliás,

ainda hoje tão usual quanto antes nas periferias da cidade)³⁹. Uma vez mais, a denúncia é o *leitmotiv* do rap. O interesse, portanto, está em seu modo de organização, isto é, em como o *eu-rapper* dá figuração à matéria.

Pois bem, o *eu-rapper* aponta um lugar, um espaço geográfico descrito pelo advérbio de lugar — *lá*, no qual, em razão de uma circunstância temporal (o fato de anoitecer), as pessoas que *vivem lá*, (só elas?) e pertencem a esse lugar possuem uma modalidade de saber (TATIT, 1986, p. 3), *sabe o que acontece*. Contudo, não é o caso de se pensar que *saber* esteja circunscrito apenas ao elemento modal, como quer a teoria da semiótica. Ao contrário, saber está em acepção empírica de quem vive as condições adversas desse espaço social, ou seja, com significado de sentir, sofrer, viver o que se passa *lá*. Nessa altura, os versos ainda não dizem muito sobre o tema da rap. Embora já se deduza que 1) denuncia-se algo que *acontece lá*; 2) essa denúncia vitimiza uma coletividade, *nós estamos sós / Ninguém quer ouvir nossa voz*.

O trecho, contudo, realça um tipo de relação entre o *eu-rapper* (locutor) e o *destinatário* da canção, a partir de um lugar social específico. Dessa forma, quando a voz do rap usa o dêitico *lá* para demarcar um espaço (*só quem é de lá*), implicitamente estabelece uma distância entre a voz que relata os acontecimentos e *lá*. Adiantando a interpretação, *lá*, nessas circunstâncias, remete à periferia⁴⁰, com os atributos que lhes são próprios, a saber: região distante, pobreza, altos índices de criminalidade e grupos de extermínio *matando a esmo*; e outro lugar de onde se enuncia a voz da canção. Mas seria um *cá* em que se

³⁹ Os grupos de extermínio, geralmente, são formados por policiais militares e agem nas periferias da cidade em conluio com os comerciantes locais. Na década de 1980, Florisvaldo de Oliveira, o Cabo Bruno, notabilizou-se por assumir mais de cinquenta mortes na Zona Sul de São Paulo. Em entrevista à Revista Caros Amigos, Mano Brown, a respeito de “Pânico na Zona Sul”, cita a ação dos justiceiros na década de 1980 e menciona a matança propiciada pelo cabo Bruno. A matéria do rap, no entanto, não está datada, como poderia se pensar. Em versão contemporânea, prova da atualidade dos grupos de extermínio, é o filme Tropa de Elite II, cujo assunto trata das relações insidiosas entre políticos e as milícias no Rio de Janeiro atual.

⁴⁰ Embora *lá* se refira à periferia, nesse momento da carreira do grupo, o termo ainda não era utilizado. Denominar esse espaço de periferia será um dos aspectos da inflexão do ponto de vista dos raps.

presumem bairros cujas pessoas são de estatuto social elevado, com poder de compra e onde não há grupos de extermínio provocando pânico?

Lá e cá em função de advérbios que denominam um lugar não são categorias imutáveis, ou seja, *lá* não é sempre bairro pobre e *cá*, bairro de elite, ou vice-versa, isso dependerá do ângulo de que se vê. No rap, “Da ponte pra cá” do disco *Nada como um dia após outro dia*, não há dúvida quanto à posição estrutural de *cá*, com desdobramento crítico no sentido de afirmação de um *locus* específico com um *ethos* próprio em relação ao conjunto da cidade /O mundo é diferente da ponte pra cá/.

Note-se, a título de comparação, em breve parêntese, o exemplo da organização dos dêiticos num excerto da canção “Subúrbio” do disco *Carioca* de Chico Buarque de Holanda, atentando para o modo do *ponto de vista* na canção⁴¹.

“*Lá* não tem brisa
Não tem verde-azuis
Não tem frescura nem atrevimento
Lá não figura no mapa
No avesso da montanha, é labirinto
É contrassenha, é cara a tapa” (grifo nosso)

Coincidentemente, o *lá* também quer dizer aqui subúrbio (diferentemente de São Paulo, é o nome que o uso consagrou para periferia no Rio de Janeiro). Observe que a estrutura em oposição ostensiva *entre lá e cá* se refere, respectivamente, aos bairros citados do subúrbio carioca e a cidade maravilhosa em contraponto. Claramente a perspectiva enunciativa da canção está ancorada a partir da Zona Sul em direção ao subúrbio, o que não é tão claro assim no *lá* de *Pânico na Zona Sul*. Em *Subúrbio*, a extensão do olhar de *cá* vai definindo o *lá* pela constatação resignada de uma recorrente presença de ausência; “Não tem verde-azuis / Não tem frescura nem atrevimento / *lá* não figura no mapa”. Do mesmo modo, mas com sinal trocado, o que não se tem *lá*, constitui-se pela recorrente presença em *cá*, formando o retrato da cidade maravilhosa. Portanto, a canção estrutura uma relação especular

⁴¹ Utilizo a canção *Subúrbio* de Chico Buarque apenas para cotejar com *Pânico na Zona Sul* a formulação do dêitico *lá* enquanto figuração de uma perspectiva de um lugar social.

avessa entre as partes, pois um se forma a partir do outro como falta ou presença. O *ponto de vista* do sujeito da canção está espacialmente do lado da cidade que *figura no mapa* e estabelece uma relação de solidariedade com o subúrbio, toma mesmo o partido dele, em detrimento do seu lado. “Desbanca a outra / A tal que abusa / De ser tão maravilhosa”. Embora o *ponto de vista* do sujeito da canção busque o tempo todo estar, pelo menos, em termos solidários, do lado de *lá* (subúrbio) como se viu, nitidamente as posições espaciais entre *cá* e *lá* estão bem definidas, isto é, cindidas pelos espaços sociais dos quais dá representação.

Já em “Pânico na Zona Sul”, apesar do advérbio *lá* insinuar também um apartamento espacial entre o *locus* de enunciação e um espaço social, tal qual a realização em *Subúrbio*, não é o que se verifica no rap como um todo. Muito menos se pode afirmar que haja interesses divergentes em razão do significado da posição do dêitico *lá* na conformação do rap. Sua aparição, entretanto, não por acaso, aponta para uma formulação de uma perspectiva algo distanciada, também nesse sentido próximo à elaboração de “Subúrbio”.

Retomando os versos, o *eu-rapper* observa: “Ao que me parece prevalece a ignorância”, note-se que estamos diante da impressão deste sujeito da canção, o *eu-rapper* que observa uma situação de determinada distância e emite uma opinião ou julgamento sobre o que acontece por *lá*. Talvez a distância seja a prerrogativa para que se arme o discurso *denuncista* que articula o rap. Nesse sentido, a forma de “Pânico na Zona Sul” está mais próxima daquilo que se poderia denominar uma estrutura de discurso do que de uma narrativa. Embora não se desconsidere no texto a presença de alguns índices de caráter épico, no sentido de exprimirem uma experiência coletiva em jogo, como o emprego da primeira pessoa do plural “*Nós* estamos sós” ou do possessivo “Ninguém quer ouvir a *nossa* voz” (grifo nosso).

3.7. Traços do discurso em “Pânico na Zona Sul”

Gérard Genette, apropriando da formulação de Émile Benveniste a respeito da definição da forma discurso, estabelece algumas características que distiguem este e a narrativa. O discurso caracteriza-se pela presença de determinadas categorias gramaticais “como o pronome eu (e sua referência implícita tu); os indicadores pronominais (certos demonstrativos) ou adverbiais (como aqui, agora, hoje, ontem, amanhã etc)” (GENETTE, 1972, p. 268) além dos tempos verbais predominantes, segundo Genette, pelo menos na língua francesa, “o presente, o passado composto e o futuro” (idem). Já a narrativa *estrita*, por seu turno, destaca-se pelo uso da “terceira pessoa narrativa e do emprego do aoristo (passado simples) e o mais-que-perfeito” (idem).

Em “Pânico na Zona Sul”, com efeito, predomina a forma verbal do presente, escurece, acontece, prevalece, dentre muitas outras por todo o corpo textual do rap. Embora não seja apenas por isso que se possa evidenciar a forma discurso, ainda mais quando se tem em horizonte a forma canção, cuja natureza comunicativa, estabelecida entre as posições de locutor e ouvinte, reside um procedimento de sensação de presente. Esse efeito é alcançado também por meio dos “indicadores (“dêixis”) a respeito do tempo, do espaço” (TATIT, 1994, p. 9).

Ainda com as palavras de Luiz Tatit, “a própria comunicação já é um processo narrativo onde um destinador (locutor) pretende persuadir um destinatário (ouvinte) através de objetos modais” (TATIT, 1994, p.10). De fato, mesmo em canções com predominância da forma narrativa, “Diário de um detento”: *Aqui estou mais um dia / sob o olhar sanguinário do vigia*, há esse efeito de *simulacro*, em termos semióticos, cuja “função é imitar uma locução principal, presentificando uma situação” (idem). Repare que só no exemplo do verso que abre o rap, de saída, temos dois dêiticos indicando espaço e tempo, *aqui* e *mais um dia*, respectivamente, além da forma verbal no presente.

Em “Pânico na Zona Sul”, contudo, nem todos os processos verbais estão no presente. O futuro, por exemplo, comparece em algumas passagens. Em sua forma composta muito comum no uso coloquial da língua, “difícilmente um testemunho *vai aparecer*”, “*vão dar* algum tempo e assistir a sequência”, “Racionais *vão contar*”, Eu *vou lembrar* que ficou por isso mesmo, em vez do registro formal, menos usual, respectivamente: *aparecerá*, *darão*, *contarão* e *lembrarei*. O futuro está presente ainda no modo condicional do futuro do pretérito em duas passagens “E por que *ajudariam* se nos julgam delinquentes” e “o meu tempo não *daria* mais pra falar”. Em sua forma de futuro simples com mais passagens em: “Eu não *serei* mais um porque estou esperto”, “*Terão* que ser perseguidos e esclarecidos”, “A mudança *estará* em nossa consciência”, “E a consequência *será* o fim do próprio medo”, “Tipo porque ninguém *cuidará* de você” e “Honestidade nunca *será* demais”.

Outro tempo verbal característico da forma discurso é o passado composto. No rap, todavia, não há ocorrências desse tipo verbal, só na formulação do passado simples, tais como: “Você acha que o problema *acabou?*”, “Pelo contrário ele apenas *começou*”, “Não *perceberam* que agora se tornaram iguais” e “Se *inverteram* e também são marginais”. Há também outros aspectos temporais presentes no texto, por exemplo, os modos subjuntivo e imperativo. No entanto, para matizar o rap enquanto estrutura da forma discurso em relação aos tempos verbais constituintes do texto, interessa-nos sublinhar a recorrência da forma verbal do presente, como aspecto preponderante, seguida do tempo futuro na sua forma simples e composta, além de algum passado simples.

Ressalte-se que a função dos tempos verbais na organização do rap não assume o aspecto de tempo cronológico no sentido de estabelecer uma lógica entre um antes e um depois na sucessão de situações e eventos. Daí que não se considere “Pânico na Zona Sul”

como uma forma narrativa⁴², *ipsis litteris*, cujo elemento temporal estrutura a dinâmica do assunto. O que não é o mesmo que dizer que não se cante eventos e situações no rap. Aliás, é justamente devido aos eventos que, propiciados por justiceiros, (“matam, humilham e dão tiros a esmo”) motivam uma *situação* de denúncia (“Justiceiros são chamados por eles mesmos”).

Ocorre que, de todo modo, há um nexó lógico de expressar os eventos da denúncia no rap. Pelo que se nota, essa lógica está na estrutura de discurso, cujos argumentos almejam num primeiro momento esclarecer uma determinada situação, própria de um lugar, “se eu fosse citar o nome de todos que se foram”, além disso, busca-se também persuadir o ouvinte, sugerindo uma mudança de conduta que responderia aos problemas desse lugar “temos que parar de se acomodar” / “e acatar o que nos prejudica”.

Convém lembrar que o ato de esclarecer já encerra em si um modo de convencimento, talvez devido ao seu caráter informativo de explicação baseada em argumentos. Ainda que, enquanto objetivo final do rap, o propósito de convencer prevaleça no sentido de “A mudança estará em nossa consciência” / “Praticando nossos atos com coerência”. O fato é que o rap parece formalizar esse jogo discursivo de causas e consequências entre — esclarecer para convencer — como de — convencer porque esclarece. Daí que, para possibilitar essa lógica argumentativa de causas e consequências do discurso, o texto lance mão dessa variedade de tempos verbais que se apontou.

Assegura ainda a estrutura argumentativa da composição o uso de um conjunto de conectivos textuais próprios desse tipo de elaboração discursiva. A presença deles promove a construção do argumento por meio de relações lógicas com o fim de estabelecer a coerência discursiva, além de efetivar a coesão sintática de acordo com as premissas de um texto que

⁴² Está se levando em conta apenas o elemento temporal enquanto aspecto estrutural da forma narrativa. Não se desconhece, todavia, que este não seja o único elemento de reconhecimento do gênero. Como se sabe, faz parte dos traços estilísticos da Épica (narrativa): o narrador, as personagens, a objetividade do assunto e o tempo (Rosenfeld, 2000, pp. 24-26).

tem como fim esclarecer e convencer. Esse fim é possibilitado quando se lança mão de recursos textuais denominados *procedimentos argumentativos*. Para Fiorin, estes são “acionados com vistas a levar o leitor (ouvinte) a “crer” naquilo que o texto diz e a fazer o que ele propõe” (grifo do Autor) (FIORIN & SAVIOLI, 2000, p.173).

Em “Pânico na Zona Sul” percebe-se, com efeito, certa recorrência dos “elos sintáticos” desse tipo de estrutura, cujo efeito evidencia a natureza argumentativa organizada no discurso do rap. No entanto, é preciso dizer que não basta a presença deles para que se obtenha uma estrutura de discurso argumentativo. Nesse sentido, o que de fato determina o caráter de argumentação são os “nexos semântico-sintáticos”, propiciados pelo uso dos conectivos com o fim de sustentar a argumentação sobre determinado tema. Observe como se constrói esse procedimento em alguns momentos do texto: “Difícilmente um testemunho vai aparecer / E pode crer a verdade se omite / Pois quem garante o meu dia seguinte” (grifo nosso). Note-se que o excerto ilustra um dos desdobramentos da ação de justiceiros na Zona Sul de São Paulo: “Cheia de razões calibres em punho”.

Sabe-se que essa prática notabiliza-se por sua natureza ilícita, da articulação promíscua entre agentes do estado (policiais) e uma pequena burguesia localizada na periferia da cidade (comerciantes). E que essa ação foi a formulação da década de 1980 de mais um capítulo de longa data de repressão e abandono do estado às classes de baixo, especialmente, aos que sofrem, historicamente, o estigma proveniente da escravidão “e se você der o azar de apenas ser parecido / Eu te garanto que não vai ser divertido”. Daí que se canta, em razão dessa atmosfera de violência, um conjunto de consequências, numa espécie de determinação de um ciclo vicioso em que uma coisa leva a outra.

Veja que os atos criminosos dos justiceiros resultam num efeito de medo, cuja consequência é o sufocamento expressivo das pessoas, “difícilmente um testemunho vai aparecer”, ao qual se adiciona mais um, a falta de esclarecimento sobre o que realmente

acontece “*e* pode crê a verdade se omite”, que resultam num estado de insegurança generalizado, cujas regras de convívio social, nessa parte da cidade, são estabelecidas por uma sensação de anomia, “*pois* quem garante o meu dia seguinte”. Ressalte-se ainda que a sequência argumentativa, entre a causa determinante e as consequências dela advindas, está alicerçada pelos nexos coesivos das conjunções “*e*” e “*pois*”, respectivamente, veiculando relações de adição e conclusão.

No decorrer do rap, outros nexos semânticos pulverizam a construção dos argumentos, indicando uma variedade de relações sintático-argumentativas. Pode-se ver, por exemplo, nas relações de alternância entre uma e outra possibilidade “*e* a polícia não demonstra sequer vontade / De resolver *ou* apurar a verdade” também em “Quantos terão que sofrer pra se tomar providência / *Ou* vão dar mais algum tempo e assistir a sequência”. Encontra-se também argumentação com base em relações adversativas com sentido de oposição ou restrição. “Se eu fosse citar o nome de todos que se foram / O meu tempo não daria pra falar *mas* eu vou lembrar que ficou por isso mesmo” e “Se julgam homens da lei / *Mas* a respeito eu não sei”. Ou ainda para veicular sentido de condição ou hipótese “*Se* eu fosse citar o nome de todos que se foram” ou “E *se* você der o azar de apenas ser parecido”.

Poderiam ser citadas muitas outras recorrências dessas sequências argumentativas apoiadas em elos semântico-sintáticos. Para não ficar apenas no apontamento desses momentos, o que pode ser um tanto enfadonho, frise-se que eles, por seu aspecto reincidente na estrutura textual, fazem parte de um conjunto de matizes do rap enquanto uma formulação do gênero discurso.

Para encerrar a caracterização de “Pânico na Zona Sul” como realização da forma discurso, portanto, não de narrativa, recorreremos mais uma vez as definições de Gerard Genette sobre as diferenças entre discurso e narrativa. Para ele:

“[...] Quaisquer que sejam os detalhes e as variações de um idioma a outro, todas essas diferenças se reduzem claramente a uma oposição

entre a objetividade da narrativa e a subjetividade do discurso. E acrescenta que é preciso indicar que se trata no caso de uma objetividade e subjetividade definidas por critérios de ordem propriamente linguística: é “subjetivo” o discurso onde se marca, explicitamente, ou não, a presença de (ou a referência a) eu [...]”⁴³.

Embora elucidativas, as definições de Genette, tiradas de Benveniste, primeiro tratam os gêneros em acepção estrita, o que consiste um problema para a análise de qualquer gênero. Segundo, não convém enquadrar analiticamente as canções, dada sua peculiaridade formal, sem as devidas mediações. Dito isso, o caráter precípua da forma do discurso é sua dimensão subjetiva, marcada, em termos linguísticos, pela presença da primeira pessoa gramatical. Em “Pânico na Zona Sul”, esse caráter pontua o rap de muitas formas. Contudo, há um que comanda a perspectiva da lógica do rap, determinando a visão dele sobre seu tema. Antes, porém, observemos as outras passagens.

Em síntese, ela aparece na primeira pessoa do *singular* de forma mais recorrente: “Ao que *me* parece prevalece a ignorância”, “*Eu* não sei se eles”, “Se *eu* fosse citar o nome de todos que se foram”, “O *meu* tempo não daria pra falar”, “*Eu vou* lembrar que ficou por isso”, entre outras. A primeira pessoa do *plural* também está presente, mas de forma mais pontual: “E *nós estamos* sós / Ninguém quer ouvir a *nossa* voz” (grifos nossos). Há ainda outras recorrências de presença da primeira pessoa do plural, mas com outro significado expressivo, do qual se tratará depois.

Por ora, depreendemos que há duas maneiras de o rap expressar-se. Uma voz no singular e outra (voz) no coletivo. Ambas, no entanto, de cunho subjetivo, como atesta o caráter do discurso. A voz, que expressa no singular no rap, geralmente, denuncia a prática dos justiceiros nesse espaço geográfico da cidade. Mas não de maneira restrita, denunciam-se também todos os possíveis subtemas e ou consequências relacionados ao tema dos justiceiros. Desse modo, aponta a polícia por sua postura omissa que “não demonstra sequer vontade / De

⁴³ GENETTE *Apud* BENVENISTE, 1972, p. 268.

resolver ou apurar a verdade”. Como emite sua opinião sobre os que estão em conluio e mesmo propiciam esses atos dos exterminadores: “Eu não sei se eles / Estão ou não autorizados / De decidir quem é certo ou errado”, além de indignar-se pela ausência do poder público que também tem sua parcela de culpa por esse regime de exceção “não existe mais justiça ou estou enganado?”

De outro modo, as ocorrências da formulação da voz coletiva são manifestas, sobretudo, na expressão de um sentimento das pessoas vitimadas pelas condições de violência da periferia. Ela figura, em uníssono, uma fala de descaso social que abate sobre uma enorme fração de classe: “Nós estamos sós”. Ainda que essa maneira seja também um jeito de denunciar, erigindo uma demanda coletiva, como já se enfatizou, observe, no entanto, o caráter passivo dessa acepção, pois vítima de uma conjuntura de desintegração social. Repetindo, a junção desses dois modos das vozes articularem os temas do rap forma a base da *perspectiva denunciata*.

Todavia, a matiz desse *ponto de vista* não se realiza apenas enquanto formulador desse gesto denunciata, pois está no horizonte dessa perspectiva orientar, apontar os caminhos de resolução desses problemas: “Honestidade nunca será demais/ Sua moral não se ganha, se faz”, pois “A mudança estará em nossa consciência” / Praticando nossos atos com coêrencia /E a consequência será o fim do próprio medo”. E é com esse fim que entra a segunda formulação da voz na primeira pessoa do plural.

Retomando o fio do argumento, sabe-se que o rap trabalha com duas recorrências de primeira pessoa do plural, uma representando a voz coletiva da periferia e outra, de periferia também, mas que representa a voz do grupo. Vale lembrar que a voz coletiva da primeira pessoa do plural possui um caráter abrangente, pois abarca toda expressão social da periferia, incluindo os próprios membros do grupo “Ninguém quer ouvir nossa voz”, que difere da segunda formulação:

“Acabar com delinquentes eles acham ótimo
Desde que nenhum parente ou então é lógico
Seus próprios filhos sejam os próximos
E é por isso que *nós estamos aqui*” (grifos nossos).

Note-se que até agora a perspectiva de “Pânico na Zona Sul” trabalhou com um apontamento de denúncias. E que o excerto também segue esta lógica de acusar os justiceiros, com argumentos bem previsíveis, diga-se, própria do denunciismo. Interessante notar que, após a sequência acusativa, subitamente, enuncia-se a voz coletiva da primeira pessoa do plural. “E é por isso que *nós estamos aqui*” (grifos nossos). Ela aparece enquanto resposta ou solução frente aos danos da periferia.

Ocorre que, embora veiculando o caráter coletivo da primeira pessoa do plural, essa voz coletiva já não abarca mais uma voz de caráter coletivo que inclua todo um segmento social. Nesse momento, se não for engano, a voz do rap efetiva um processo de cisão entre ela e os ouvintes. O aspecto coletivo que ainda se mantém na expressão da primeira pessoa do plural apenas se refere ao grupo.

Repare que com isso há uma espécie de elucidação sobre o *ponto de vista* do rap. De modo que, o próprio *locus* enunciativo do “só quem é de lá”, denotando separação espacial entre a voz que enuncia e espaço social, parece encontrar sua contraparte no “É por isso que nós estamos *aqui*”. Difícil não conceber o caráter complementar e opositivo entre “aqui” e “lá”. Como também evidencia-se a perspectiva distanciada da impressão do “ao que me parece prevalece a ignorância”, que acentua o caráter apartado entre a perspectiva de enunciação e a matéria social.

Talvez se possa até arriscar afirmar que todos os raps que nesse trabalho em que há o chamado “denunciismo” formalizam em alguma instância esse aspecto de cisão de perspectiva e espaço social específico. Daí que se chame atenção ao limite crítico dessa fase, evidenciada por esse *ponto de vista* que estamos especificando. Nesse sentido, o dêitico *aqui* simboliza o *locus* de enunciação do artista, o qual pode ser mesmo o espaço simbólico do palco e é desse

ângulo que se tem em perspectiva a crítica denunciante aos problemas da periferia. Essa distinção simbólica – mas não apenas, ela é objetiva também – entre o artista (*rapper*) e os ouvintes (periferia) assenta a autoridade que comanda o *ponto de vista* de “Pânico na Zona Sul”. Dele que se erige um ar de supremacia, cujo desdobramento estabelece uma relação que se quer horizontal, mas que resulta esteticamente vertical, nas posições estáticas entre o *eu-rapper* e o ouvinte⁴⁴. Daí que surjam formulações pretensiosas: “Racionais vão contar / A realidade das ruas/ Que nome de outras vidas a minha e a sua” até mesmo veiculando um ar soberbo “Eu não serei mais um porque estou esperto”.

Para terminar, enquanto resultado crítico do rap, esse *ponto de vista* da posição do *eu-rapper* em relação à representação estética dessa matéria social é de afastamento, separação, isolamento, passando ao largo do efeito de distanciamento, como recurso de rendimento crítico. De certa maneira, isso se dá, como se esforçou em demonstrar, pelo fato de o rap matizar como princípio dominante o gênero *discurso* com as prerrogativas estruturais que se sublinharam, entre um *Eu* e um *Tu*, consequentemente, de uma percepção subjetiva.

⁴⁴ Embora muito devedor das concepções de Maria Rita Kehl sobre a obra do Racionais Mc's, inclusive sobre a utilização do conceito de *fátria*, utilizado por ela para simbolizar as relações do Racionais com a periferia, penso, que aqui o meu trabalho diverge do seu. Assim, as relações horizontais entre os “manos” só são de fato estabelecidas em termos estéticos a partir da virada do ponto de vista em alguns raps de *Raio-X do Brasil*. Todavia, para Maria Rita Kehl, os vínculos horizontais estão presentes desde os primeiros trabalhos do grupo, o que discordamos em termos formais e, consequentemente, do seu resultado crítico (Kehl, 2000).

CAPÍTULO 4 – *RAIO X DO BRASIL* ENTRE O DENUNCISMO E A VIRADA DO PONTO DE VISTA

“Às novas, nós somos nós mesmos. Mais nós.”
Mano Brown, 1998.

4.1. *Raio X do Brasil* em perspectiva

Como já se vem apontando nesse trabalho, os raps “Homem na estrada” e “Fim de semana no parque”, ambos do álbum *Raio X do Brasil* (1993), parecem inaugurar um momento novo na obra do grupo, a partir de uma inflexão formal dada, principalmente, no *ponto de vista* do *eu-rapper* na figuração da matéria de periferia. Nesse sentido, *Raio X do Brasil* pode ser considerado um trabalho de transição na obra do Racionais, pois, embora inaugurando um momento novo, nele, ainda persistem raps que contemplam a atmosfera do denunciismo.

O disco é composto por seis faixas: “Fim de semana no parque”, “Parte II”, “Mano na porta do bar”, “Homem na estrada”, “Júri racional” e “Fio da Navalha”. Ainda fazem parte do álbum a entrada do disco e os agradecimentos finais. Os raps “Júri Racional” e “Parte II” poderiam figurar na fase aqui denominada de *denuncismo revoltado*, à medida que ambos compartilham do modo de a perspectiva denunciista dar ressonância crítica aos problemas que acharcam a periferia. Interessante, todavia, é que, concepções formais tão díspares como as dos raps “Júri Racional” e “Homem na estrada” ou ainda de “Fim de semana no parque” e “Parte II”, (espécie de segunda parte de “Mulheres vulgares” de *Holocausto Urbano*), habitam lado a lado o mesmo trabalho. O álbum caracteriza-se por essa espécie de ambivalência entre duas fases representada nas composições com metade dela na perspectiva do denunciismo e a outra, na inflexão da perspectiva.

Vale ressaltar, brevemente, os raps que ilustram as peculiaridades de cada fase. Em “Júri Racional” e “Parte II” prepondera a forma discurso, cuja esquematização do *ponto de vista* do eu-rapper, como se disse amiúde, tem como fim conscientizar o destinatário do rap (periferia) sobre os assuntos que se critica. “Júri Racional”, igualmente, inclusive, com uma formulação bem próxima do modo do discurso veiculado em “Negro limitado” (1992), do disco anterior. Isto é, com o gesto denunciista extrapolando a denúncia para a própria periferia, na culpabilidade do negro que não possui consciência sobre a negritude e o racismo.

Note-se, que o fato de inverter a lógica e transformar vítimas em culpados é uma das tantas formas de neutralizar o discurso de combate ao racismo, aliás, prática essa muito usual no país. Mais que culpabilizar, em “Júri Racional” chega-se ao ponto de o rap armar um tribunal do “esclarecimento” para julgar o negro inconsciente. O veredito condenatório sustenta-se nessa perspectiva que está acima de tudo e que, desse lugar, pode orientar, julgar e condenar. Por essas ironias que, de tão óbvias, passam despercebidas pelo artista, lembre-se de que o tribunal é o espaço institucional onde, historicamente, o negro sofre toda sorte de constrangimentos e de injustiças sociais.

4.2. A ambivalência de “Mano na porta do bar”

“Mano na porta do bar”, talvez, seja o rap de *Raio X do Brasil* que mais ilustre a ambivalência entre as fases, possuindo em sua estrutura elementos dos dois momentos. Pensando na forma, “Mano na porta do bar” estrutura uma narrativa, que é uma novidade, com foco narrativo em terceira pessoa. Um típico narrador-testemunha, presente nas cenas narrativas e que narra, de certa distância, a transformação de vida de um rapaz da periferia “da área uma das pessoas mais consideradas” até tornar-se um traficante que “usou e viciou a molecada daqui”.

Faz parte dos tópicos narrativos no rap ainda a apresentação de um espaço, onde se desenrolam as cenas, tal como o do bar e o da área. Um tempo cronológico sobre o qual se estrutura um enredo por meio de um componente temporal, isto é, um passado e um presente, “Ontem sossegado e tal” e “Hoje um homicida”. Desse modo, a composição está muito próxima ao sentido e formato de uma narrativa tradicional, com seu cunho exemplar, construída linearmente a partir de um encadeamento de eventos que balizam a vida da personagem até chegar a um desfecho. Por se tratar de canção, rap, a narrativa está segmentada em quatro momentos da vida desse personagem. Tais segmentos são pontuados por um refrão em forma de pergunta: “Você viu aquele mano na porta do bar?” Essa pergunta é dirigida a um interlocutor-expectador, ou melhor, ao destinatário do rap, que é interpelado —Você viu? — a acompanhar a narração do destino do mano.

Assim, cada parte da narrativa funciona como uma espécie de resposta ao refrão-pergunta a esse interlocutor-expectador. Desse jeito que se apresenta a vida do “Mano na porta do bar/ jogando um bilhar descontraído e pá/ cercado de uma pá de camaradas”. Nessa primeira parte, a descrição de uma trajetória de vida evidencia os traços de um morador de periferia, um mano, baseada num ideal de vida honesta, simples e humilde “tem poucos bens mais que nada/ um fusca 73 e uma mina apaixonada”, da qual se contenta “Ele é feliz e tem o que sempre quis/ uma vida humilde, porém sossegada”.

Note-se que, embora sobrevalorizando o tipo de vida levada pelo mano, como se vê, também com simplicidade e humildade alguma coisa se perde. Talvez, a vida sem brilho no meio onde se vive. Em outras palavras, a irrelevância social a que estão relegadas as pessoas proscritas do consumo irrestrito ao mundo das mercadorias. E que na realidade da periferia é compensada por essa espécie de renúncia da vida *sossegada*. Quer dizer, uma vida contida no que diz respeito a resistir às ilusões e mazelas das possibilidades do dinheiro, ofertadas quase sempre pelo acesso ao mundo do crime.

Desse modo, a primeira parte de “Mano na porta do bar” matiza, por assim dizer, uma conduta individual modelar, elencada no modo de vida que leva a personagem. Repetindo: com base nos valores da simplicidade e humildade, ainda que também admitindo certos traços em desacordo “um cidadão comum com um pouco de ambição” ou “tem seus defeitos, mas sabe relacionar”. Pois bem, o que se tem na sequência narrativa de “Mano na porta do bar” é a derrocada dessa conduta, minada pelo avesso da vida simples e humilde: a mudança de vida, proporcionada pelo acesso ao dinheiro por meio do crime. Essa mudança na maneira de agir e viver da personagem dá corpo à narrativa, de tal modo que todos os valores, ressaltados enquanto exemplo de uma sociabilidade entre os manos da *área*, vão sendo paulatinamente negados pela transformação ocorrida na postura da personagem. A sensação que se tem é de uma espécie de efeito dominó em que a derrocada de um valor leva a outro e assim sucessivamente até a queda do valor final, com o mano tendo sua vida ceifada: “Ontem a casa caiu com uma rajada nas costas”.

Como já se disse, o elemento dinamizador da mudança na vida do mano é a relação com o dinheiro. Ela é a responsável pela distorção do caráter da personagem, o que o leva a não mais contentar-se com o “fusca 73” e almejar um “carro mais confortável”, mas também renegar os amigos, pois “seu amigo é dinheiro no bolso”. Como “sua vida pacata já não vale a pena, pois queria ser um cara mais notado”. Os valores que enformam o *ethos* exemplar do mano para a comunidade são negados um por um, realçando a incompatibilidade entre um e outro modo de viver. Esse processo intensifica-se no decorrer da narrativa com a degeneração *moral* do mano, pois “ele matou um feinho a sangue frio às 7 h da noite uma pá de gente viu e ouviu”.

Ao fim, é disso que se trata o rap “Mano na porta do bar”. Isto é, buscar mostrar e exemplificar, o tempo todo, como o dinheiro advindo de ações criminosas macula o caráter do sujeito radicado na periferia, principalmente, sabendo que nas periferias as relações insidiosas entre dinheiro e crime apresentam-se como possibilidade objetiva e às vezes única de

inserção social. Em contrapartida, não dá para negar também certo esquema um tanto maniqueísta na forma como essas questões estão organizadas no rap, cujo resultado simplifica em demasia as contradições postas por estas relações. Exemplo: há momentos em que não fica claro se o dinheiro em si conspurca o sujeito ou se apenas o dinheiro conseguido no crime. Desse modo, por que sua *mina linda, apaixonada* de sua vida antes da entrada no crime perdeu a posição e agora ele tem várias? Ou, de outro modo, seria diferente a relação do mano com as mulheres se ele conseguisse melhores condições financeiras dentro do mundo da ordem?

Ora, não é novidade que é próprio da lógica monetária transformar tudo em valor de troca, como se ouve no rap: “A lei da selva consumir é necessário/ Compre mais, compre mais/ supere seu adversário”. Fato este que vale inclusive para os vínculos afetivos, sejam eles de natureza amorosa ou de amizade, “não precisa mais dos aliados/ negociantes influentes estão ao seu lado” e isso, sublinhe, está longe de ser exclusividade de quem vive nas periferias, mas, digamos, uma “universalidade” do capital, sendo plausível que a personagem no processo de ascensão material possua uma série de mulheres, além de um novo círculo de amizades, condizente com o novo estilo de vida.

Nesses termos, ainda que não se discorde integralmente desse raciocínio, talvez, as coisas não sejam tão determinantes como está na narrativa, visto que, a rigor, não é pelo fato de possuir dinheiro, mesmo que advindo de vias ilícitas, que não se possa ter uma relação amorosa monogâmica ou que se precise trocar o círculo social de amizades⁴⁵. Embora “Mano na porta do bar” esteja embasado em matéria objetiva, isto é, na atualíssima desagregação social do crime como possibilidade na periferia, o desdobramento dele, se não estamos

⁴⁵ Exemplo disso são alguns jogadores de futebol oriundos da periferia, que, embora ganhando muito dinheiro, continuam em contato com as relações anteriores à fama e à fortuna. Há casos nos quais alguns deles mantêm contato inclusive com companheiros que vivem de práticas ilícitas. Em “Vida loka parte II”, do disco *Nada como um dia após outro dia*, é elemento fundamental do rap uma ligação de Mano Brown a um companheiro preso. Por sorte, o fato passou despercebido da imprensa, da polícia, enfim, da justiça, o que certamente traria uma série de problemas ao grupo.

enganados, envereda-se por um tipo de crítica, que, ao final, explica tudo pelo prisma do mérito. Ou seja, a partir da percepção de que a luta social para o enfrentamento dos problemas da periferia dependa apenas da ação de cada sujeito. Tanto é assim que, se fosse o caso de explicitar a mensagem do rap, esta seria a história do sujeito que traiu um ideal de vida simples e feliz, algo de uma conduta a ser seguida, suplantado pela ambição do dinheiro com o crime. E que o desfecho de sua vida dependeu, única e exclusivamente, de suas escolhas entre um e outro caminho.

Entre parênteses, é bom ressaltar que o mano do qual se conta a história é um traficante e que, mesmo quando o Racionais compõe raps, ficcionalizando a vida bandida, “Homem na estrada”, “Artigo 157” e “Tô ouvindo alguém me chamar”, a personagem, geralmente, é um ladrão. Com efeito, não seria exagero afirmar que o ladrão, na obra deles, recebe algum tratamento positivo, não como apologia, frise-se, mas com distanciamento e compreensão a um modo de vida que, digamos, cobra, à sua maneira, as injustiças de um mundo clivado em classes. Todavia, muito diferente da figura do traficante, em que não há endosso algum e nem esse tipo de compreensão, mesmo porque o traficante “usou e viciou a molecada daqui”, ou seja, trouxe desagregação social à *área*. Talvez essa seja uma das razões pela qual “Mano na porta do bar” apresenta-se dessa maneira.

Seguindo, “Mano na porta do bar” traz aspectos formais novos em sua formulação, que acenam para uma possível inflexão no caráter do raps. Um deles é o tempo de duração do rap, que passa dos seis minutos. Nos trabalhos anteriores, as composições giravam em torno de quatro a cinco minutos, caso de “Júri Racional” e “Parte II”, em *Raio X do Brasil*. A partir de “Fim de semana no parque”, “Homem na estrada” e “Mano na porta do bar”, os raps com maior tempo de duração serão uma constante e mesmo um elemento, digamos, identificador do grupo.

Inflexão formal também é o trabalho com narrativa, teoricamente distinta do gênero discurso dos raps da fase denunciata. Em “Mano na porta do bar”, o foco da narração está em terceira pessoa, estruturando um ângulo fixo de onde se narra. E que, embora presente nas cenas, inclusive como pertencimento a esse espaço social, descrevendo com intimidade as especificidades desse mundo, o narrador mantém alguma distância da matéria narrada, por isso ele se autodenomina “testemunha ocular”, *ecoando o repórter Esso* (GARCIA, 2003, p. 170). Tal qual o repórter, o narrador de “Mano na porta do bar” parece pretender apenas relatar os fatos, que *a priori* não configura necessariamente um problema, não fosse a objetividade veicular essa espécie de representação apartada da periferia, a qual no fundo evidencia um desequilíbrio entre o narrador-rapper e espaço social.

Relembre-se de que um dos aspectos característicos do gesto denunciata é a angulação fixa da perspectiva dos raps, posicionada em vertical, suspensa, onde um *Eu* dirige-se a um *Tu*, exercendo os fins que essa posição garante: julgar, culpar, condenar, orientar, criticar etc. Esquema condizente com a estrutura formal do gênero discurso, como se procurou demonstrar, em especial, na análise de “Pânico na Zona Sul”. Em “Mano na porta do bar”, embora organizado como narrativa, possivelmente predomina uma estrutura de discurso, à medida que o rap formaliza uma estrutura dialógica em que um narrador transmite uma mensagem a um interlocutor. Esse interlocutor é o *você* de “você viu aquele mano na porta do bar” do refrão.

Cite-se que, na coloquialidade da língua portuguesa “brasileira”, o uso consagrou o pronome de tratamento *você* como segunda pessoa do singular, desbancando o uso do *Tu*. Daí que a narração do mano esteja explicitamente direcionada a esse *você* (*Tu*). Para se ter um “*você*” (*Tu*) numa situação dialógica, pressupõe-se a existência de um *Eu*, configurando uma estrutura discursiva entre os pares *Eu* e *Tu*. Mas o que é o mais importante, para lembrar

Genette, garante o predomínio do aspecto subjetivo do gênero, que é aquilo que de fato distingue *Discurso e Narrativa*.

O *ponto de vista* de “Mano na porta do bar” caracteriza-se por certo distanciamento da matéria narrada, um olhar externo, tal qual os procedimentos formais da perspectiva de um repórter. Acrescente-se que toda a narração da vida do mano está vinculada a um diálogo entre esse narrador e a periferia, ou melhor, entre *Eu/você*, nos moldes do gênero discurso. Somando tudo, persiste o *modus operandi* da crítica denunciata, cujo ato, invariavelmente, ativa uma postura algo autoritária no tom dos raps que, entre outras coisas, julga, recrimina, enfim, autodesigna-se literariamente representante do Outro (periferia).

Repare que o rap assenta-se em dois imperativos do horizonte denunciata: “julgar” e “orientar”. *Julgar*⁴⁶ o mano da periferia que sucumbiu ao engano da vida criminosa, relegando o ideal da *vida sossegada*, para *orientar o você* (destinatário do rap) para que não se tenha o mesmo destino de vida do outro. Nesses termos que o trabalho composicional de “Mano na porta do bar” apresenta desdobramentos críticos questionáveis e já conhecidos da fase do denunciismo, que não deixa de ser um problema para o trabalho artístico do Racionais desse momento, à medida que as composições ainda não expressam a força crítica de um *ponto de vista* que emerge de fato de uma percepção a partir da periferia, como na posteridade da obra. Repetindo mais uma vez, embora os raps desde sempre trabalhem com temas urgentes do cotidiano periférico, de modo que apenas isso não é suficiente, e sim a maneira como esses temas estão figurados nos raps. Ainda que trazendo novidades formais, extensão do tempo do rap, trabalho com narrativa, proximidade com uma linguagem do cotidiano, ambientação mais

⁴⁶ Como se disse na análise acima há dois momentos em “Mano na porta do bar”. O primeiro em que a narrativa elenca o modelo de uma vida simples e humilde levada pelo mano e o segundo na derrocada desse ideal de vida. Interessante observar que, a partir do momento em que se inicia a queda dos valores tidos como ideais, a narrativa tende a recriminar e julgar o mano. Isso está caracterizado pela letra, mas também na mudança do canto, que passa para um modo exasperado, gritado como um dos traços do denunciismo, principalmente nos raps que acusam o negro sem consciência. Devo a Thiago Moraes Fernandes Cruz a dica desse aspecto do canto em “Mano na porta do bar”.

viva da periferia, “Mano na porta” do bar não avança o pé do *denuncismo revoltado* e fica, por assim dizer, no meio do caminho de uma inflexão do ponto de vista tal qual se verá adiante.

4.3. “Virou outra coisa”

“Fim de semana no parque” e “Homem na estrada” são, de fato, duas composições bastante emblemáticas do álbum *Raio X do Brasil* (1993). Isso por questões de ordem formal, pois ambas estão, com efeito, estética e criticamente acima de que o grupo tinha produzido até então, mas também pelo modo como a periferia ouviu e sentiu-se contemplada nas composições. Nesse sentido, veja o que Mano Brown, em entrevista à Revista Cult, (BRAZ, 2014) por ocasião das comemorações dos vinte e cinco anos de carreira do grupo, expõe sobre “Homem na estrada” e “Fim de semana no parque”:

“Eu vi dinheiro mesmo com “Homem na estrada”. Antes disso era couro de rato, trocando moedas. Os carros quebravam pra caralho, tudo o que ganhava, gastava. E o Brasil era difícil também. A gravadora era pequena, a gente vivia com problema financeiro sério, que nem o Santos [Futebol Clube, time do coração de Brown]. Quando lançamos “Homem na estrada” e “Fim de semana no parque” [do disco *Raio-X Brasil*, de 1993] que realmente virou outra coisa. Foi quando a gente mudou os temas, parei de falar só do movimento negro pra falar mais da periferia. Aí já estava perto do que calculei. Não onde está hoje, mas “Homem na estrada” estava perto do que eu calculei naquela época. Eu morava num barraquinho aqui nessa rua, numa casinha de um cômodo e meio. Um dia saí na rua e estava tocando “Fim de semana no parque” em três casas diferentes. Minha música... na minha rua... Alguma coisa estava errada, entendeu, ou estava começando a ficar certa. Ali cresceu.”⁴⁷

A fala de Mano Brown sobre os dois raps alude ao sentimento de uma virada, entendida em muitos sentidos. De início, em termos materiais, é quando o grupo alcança alguma consolidação na carreira artística, com um providencial respiro financeiro “Eu vi dinheiro mesmo com “Homem na estrada”, pois [...] *a gravadora era pequena, a gente vivia com problema sério que nem o Santos*” (grifo nosso). A virada, nas condições objetivas da

⁴⁷ Braz, Endrigo, Chiri. Dossie Cult, no 192. “Eu questiono porque não basta ser. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/07/eu-questiono-porque-nao-basta-ser/>. Acesso em: 7/08/2014.

vida deles e da carreira, está, por conseguinte, referenciada em outra, de cunho estético, sobre a qual Mano Brown tem plena ciência, inclusive pelo uso literal do verbo virar, “Quando lançamos ‘Homem na estrada’ e ‘Fim de semana no parque’ que realmente *virou outra coisa*” (grifo nosso). E Brown não apenas indica a mudança, como aponta a razão pela qual ela aconteceu. Antes de pensar o argumento dele, vamos nos referir a outros aspectos mais específicos, não apontados explicitamente por Brown, talvez porque sejam parte dos elementos caracterizadores do “virou outra coisa”.

Um desses aspectos que matizam a virada está relacionado à questão musical do Racionais, ainda que esse trabalho não tenha como linha de frente pensar os raps a partir da linguagem musical. Ocorre que talvez o aspecto que abordaremos ajude a elucidar os argumentos da inflexão do ponto de vista. Desse modo, repare na observação do ensaísta e letrista Francisco Bosco, ponderando a respeito da constituição do rap nacional: “o rap brasileiro não surgiu inserido em qualquer continuidade da música brasileira, antes filiado diretamente à tradição do rap norte-americano” (BOSCO, 2007, p.77). Ora, mesmo que não seja novidade alguma o *hip hop* brasileiro ser tributário de tal modo do *hip hop* americano, ainda assim dá o que pensar saber que o rap nacional constituiu-se com base exclusiva na tradição da música negra americana, portanto, sem vínculos com o cancionário nacional, nem mesmo da música negra brasileira.

Por ora, não temos condições de corroborar a premissa de Francisco Bosco, pensando sobre o surgimento do rap brasileiro em geral. Por outro lado, difícil elaborar qualquer reflexão sobre rap no Brasil e não levar em conta o “lugar do Racionais” nesse processo. Pode ser mesmo que, para o Autor, o Racionais seja o horizonte dessa afirmação. Pelo sim, pelo não, o fato é que a premissa de Bosco serve ao Racionais, à medida que basta atentar, por exemplo, aos raps de *Raio X do Brasil*, para confirmar que a “Introdução” e “Parte II” utilizam respectivamente os *samples* de “Stands for Trouble” e “Cleo's Apartment”, ambos de

Marvin Gaye; o *sampler* de *Mano na porta do bar* é extraído de “Freddie's Dead” de Curtius Mayfield; já “Juri Racional” apropriou-se do *sampler* de “Cissy Strut” de The Meters; “Fio da navalha” e os “Agradecimentos” trabalham, por sua vez, com a base musical de “Main Theme from Trouble Man” também de Marvin Gaye. Mas não só, todas as composições de *Holocausto Urbano* (1990) e *Escolha seu caminho* (1992) são *samples* da *Black music* americana⁴⁸.

Daí se entende o sentimento de revelação, algo de um momento epifânico, [...] “coisas que acontecem na vida da gente, eu acredito que seja raro na vida” [...], da experiência de desalienação cultural experimentada pelo Dj Kljay do Racionais ao presenciar o Dj americano Easy Lee fazer *scratch* de uma música do Tim Maia ao vivo. Recuperando as palavras de Kljay: “Porque até então eu achava por ignorância, por falta de informação, que só dava pra fazer *scratch* em discos importados, discos especiais e tal, era isso que vinha pra mim, era isso que eu ouvia, que chegava em mim”⁴⁹.

Curioso, nesse sentido, que só em “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”, no terceiro álbum deles, o grupo se aproprie pela primeira vez de *samples* da *black music* brasileira: “Domingaz” e “Frases” de Jorge Ben em “Fim de Semana no Parque” e “Ela partiu” de Tim Maia em “Homem na estrada”⁵⁰. Observe que são apenas estes raps do “virou outra coisa” de *Raio X do Brasil* que possuem *samples* referentes a uma tradição da música negra brasileira.

⁴⁸ MC EMPADA. Especial Racionais MC's – Raio-X do Brasil: “A periferia como ela é”. Julho 2007. Disponível em: <http://mcempada.wordpress.com/category/rap/page/2/>. Acesso em: 7/8/2014.

⁴⁹ Retomo a declaração do Dj Kljay em entrevista ao programa Djset, contido no Capítulo I desse trabalho, como argumento da desalienação cultural como um dos aspectos da virada do *ponto de vista*.

⁵⁰ Walter Garcia aponta que o Racionais apropria-se do *sampler* de “Ela partiu” de Tim Maia em “Homem na estrada” e do uso dos *samples* de “Domingaz” e “Frases” de Jorge Ben em “Fim de semana no parque”, evidenciando o peso da apropriação, devido à importância de ambos no contexto da música negra brasileira. O que estamos de pleno acordo. Contudo, o Autor não faz qualquer referência ao caráter inaugural dessa apropriação, enquanto aspecto de um processo de inflexão na perspectiva dos raps. O fato de ser inédito é crucial para matizar uma inflexão no ponto de vista enquanto hipótese desse trabalho, respectivamente, (Garcia, 2003, p.177, 230).

Com isso, pode-se dizer que, à medida que o diálogo artístico-musical ocorria exclusivamente com a tradição alheia (americana), alheado da tradição local da canção, a perspectiva dos raps parecia girar em falso, cujo efeito de deslocamento da matéria interna era apontado com o *denuncismo*. Por outro lado, não é por isso também que, a partir desse momento, a composição dos raps do grupo constitui-se obrigatoriamente de *samples* do cancionário nacional. Ou que, após o impacto e resultado desses raps, seja em termos estéticos e de público, o trabalho do grupo buscasse ceifar os vínculos com a tradição da *black music* americana. Fosse assim, o grupo certamente cairia noutro tipo de mistificação. Não é o caso, como se vê, em *Sobrevivendo no inferno* (1997), álbum seguinte, cujos raps são compostos de *samples* tanto da tradição da música americana quanto da nacional.

Enfim, ao salientar o aspecto da inflexão da perspectiva da composição musical na carreira do grupo, ocorrida em “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”, não é com o fim de apontá-lo enquanto fator único e determinante do processo de virada do *ponto de vista*, embora também o seja. Trata-se apenas de sublinhar como um componente formal da composição dos raps, que, talvez, seja entendido à primeira vista como dado secundário, pode estar atrelado a um processo cultural mais amplo da histórica dinâmica ideológica entre países centrais e países periféricos.

A apropriação dos *samples* de Jorge Ben e Tim Maia, além de revelar objetivamente nos raps um ato de desalienação cultural desse *sujeito periférico*,⁵¹ redimensionou as possibilidades da criação artística do grupo, pois descondiçãoou a composição dos raps da referência exclusiva do paradigma cultural americano. Mais que isso, significou simbolicamente não apenas trabalhar com uma tradição da música local, mas estabelecer um elo com artistas que fazem *Black music* na periferia do mundo, como é o próprio Racionais. Ainda que pareça paradoxal para artistas de origem social de periferia, mas a virada

⁵¹ Aproprio-me do termo da tese de Andrea Pablo Tiaraju, “A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo”, que, por sinal, extraiu o nome de uma canção homônima de Tita Reis: “Sujeito periférico” (D’Andrea, 2013).

do ponto de vista está condicionada o tempo todo a esse voltar-se à “periferia”, para só assim equalizar uma perspectiva condizente com ela. E isso não se garante só pela autoridade de se pertencer à periferia, como já se frisou.

Retornando ao fio do argumento de Mano Brown sobre o *virou outra coisa* de “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”, ele diz: “foi quando a gente mudou os temas, parei de falar só do movimento negro pra falar mais da periferia.” Fica claro, com as palavras de Brown, que a virada está ligada a esse voltar-se à periferia. Perceba que, embora muito elucidativa, a declaração necessita de alguma mediação para extrair dela seu sentido profundo.

Pois bem, Brown afirma que a inflexão (*virou outra coisa*) dos dois raps ocorreu porque mudaram os temas, ou seja, modificou-se o modo de compor do grupo (dele), pois “parei de falar só do movimento negro pra falar mais da periferia.” A questão é entender qual o real significado desse “falar mais da periferia”. A julgar pelos álbuns gravados até 1993, há muitos raps como “Negro Limitado”, “Racistas otários” e “Júri Racional” etc, que de fato tematizam o racismo e, desse modo, “falam do movimento negro”, ainda que as elaborações do racismo estejam muito presentes na periferia. Por outro lado, não há como dizer que em “Pânico na Zona Sul”, “Hey boy”, “Mano na porta do bar” etc não se tematize a periferia. Por que então Mano Brown aponta que somente em “Homem na estrada” e “Fim de semana no parque” ele começa a “falar mais de periferia”?

Pensando nos aspectos inaugurais desses raps, os quais matizam a inflexão de que se trata, nota-se que o termo “periferia” aparece literalmente de forma pioneira nessas composições. Em versão positiva, pois alegre e acolhedora, realçando marcas identitárias entre sujeitos e espaço social, em “Fim de semana no parque”: “Na *periferia* a alegria é igual/ É quase meio dia a euforia é geral/ É lá que moram meus irmãos, meus amigos/ E a maioria por aqui se parece comigo” (grifo nosso). Ou em sua face negativa, cuja força de definição está na potência da junção entre algo que falta com algo que abunda, Aqui *periferia* miséria de sobra”⁵² (grifo nosso). Em acepção positiva ou negativa, é a primeira aparição do termo nos

raps.

Recorde-se como o espaço da periferia era nominado até então. Em “Hey boy” (1990), para tratar do espaço social que o rap busca definir para o *boy*, usa-se os nomes “lugar”, “lado” e “bairro”. “Hey, boy, meu *bairro* não é seu lugar” ou “Por que esse é meu *lugar*/ Mas eu o quero mesmo assim/ Mesmo sendo o *lado* esquecido da cidade” (grifos nossos). Em “Pânico na Zona Sul” (1990), é o “lá” que se refere a esse espaço, “Só quem é de *lá* sabe o que acontece” (grifo nosso). Já “Mano na porta do bar” (1993) utiliza-se o termo área, “da *área* uma das pessoas mais consideradas” (grifo nosso). O fato concreto é que, até 1993, o nome *periferia* não aparece nos raps.

Em termos gerais, não se pode dizer, é claro, que foi o Racionais quem primeiro mobilizou o conceito de “periferia”, ou que o grupo tenha forjado o termo. Sendo assim, de onde surgiu e para que fins? Ou ainda, por que determinada parcela social das grandes cidades brasileiras na década de 90, São Paulo em especial, começou a autodenominar-se por esse termo?

Segundo o sociólogo D’Andrea Tiaraju, utilizando o verbete *preponderância*, com sentido dicionarizado de *preponderar*, ou melhor, “predominar”, “prevalecer”, o termo “periferia” *prepondera* na vida social de São Paulo em parte do século XX em *três campos discursivos distintos: na academia, mais precisamente na produção das ciências sociais; nos artistas populares da periferia; na indústria do entretenimento*. (D’ANDREA, 2013, p. 35). Talvez não seja o caso de se acompanhar no detalhe o processo de forjamento do termo “periferia” nos respectivos campos. Contudo, se interessa em saber que o termo *preponderou* no campo acadêmico de meados do século XX até a década de 90, migrando ao domínio do campo artístico popular (de periferia), *mais ou menos em 1993* (escusado dizer que é o ano em

⁵² (Pasini, 2007).

que o termo surge em de “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”) até por volta do ano 2000-2002, quando ocorre a terceira migração e o termo “periferia” *prepondera* ainda no campo artístico, porém na apropriação mercadológica da Indústria de entretenimento. (D’ANDREA, 2013, p.36).

Simplificando e utilizando livremente a hipótese de Tiaraju sobre a trajetória que levou ao aparecimento do termo “periferia” na periferia, é possível dizer que, a academia monopoliza o conceito no estudo dos processos de expansão e ocupação urbana da cidade de São Paulo, desde a década de 1940. Ocorre que, a partir da década de 80, o estudo dos processos da questão urbana pela academia passa por levar em conta a atuação política nos bairros populares das organizações de bases e movimentos sociais. Como arma de reivindicação e luta política, os movimentos sociais apropriam-se de conceitos da teoria social advindos do contato com a academia. No entanto, nesse intercâmbio, “somente os movimentos sociais podiam fazer uso político da condição de morador dos bairros populares” (D’ANDREA, 2013, p. 45). Daí se figura de maneira pioneira, embora incipiente e não plenamente consolidada, o termo periferia no contexto dos bairros populares.

No entanto, a constelação econômica, social e política do país do final da década de 80 e entrada dos 90⁵³ turva o horizonte da esquerda popular, cujo desdobramento (desolador) é a franca desmobilização política dos atores sociais, expressa nos movimentos organizados dos bairros populares. A consequente piora nas condições objetivas da vida desses bairros, fruto do ímpeto precarizador das políticas do neoliberalismo, junto ao vácuo político deixado pela desmobilização dos setores organizados, abre caminho para atuação de coletivos artísticos enquanto possibilidade prática e política. Nesse momento, consolida-se o termo “periferia” na

⁵³ Na tese, o Autor aponta a culminação de uma série de fatos político-sociais que redundam no processo de esgotamento do *fazer político* nos bairros populares. Dentre eles: a eleição de Collor em 89, com a sintomática mudança na estratégia política do Partido dos Trabalhadores (PT) que resultou na interrupção do trabalho de politização das comunidades de base. Implementação das políticas neoliberais com as conhecidas práticas de privatização e precarização do trabalho, aumento do desemprego e queda na qualidade do serviço público. Surgimento do PCC no sistema prisional e sua ação nas periferias, além do crescimento significativo das igrejas neopentecostais (Tiaraju, 2013).

periferia enquanto “um modo compartilhado de estar no mundo, um posicionamento político e um discurso ressemantizador do que seja periferia” (D’ANDREA, 2013, p. 45).

Os coletivos de arte do qual participa uma gama de manifestações artísticas, não só apropria e consolida o termo “periferia” enquanto categoria política de se posicionar no mundo, como o faz na condição de “moradores”, o que propicia uma perspectiva interna, “de dentro” (D’ANDREA, 2013, p. 45) ou, nos termos desse trabalho, um *ponto de vista de periferia*.

Como se pode ver, o trabalho de Tiaraju mapeia e capta com argumentos muito sólidos o processo social e artístico ocorrido nas periferias desde a década de 1990. Apreende assim, por meio da ação dos coletivos artísticos, a lógica da *preponderância* do conceito de “periferia” enquanto signo agregador de toda uma parcela social, cujos atributos identitários vinculam-se a esse espaço geográfico. Junte-se, ainda no bojo desse processo, o forjamento de um ponto de vista artístico, por parte do movimento cultural, centrado na condição do “morador de periferia”, o que traz uma perspectiva estético-crítica inédita. De fato, tais aspectos são achados interpretativos muito esclarecedores dos quais este trabalho se valeu e é muito devedor.

Todavia, há que se fazer uma ressalva sobre um ponto do trabalho de Tiaraju. Trata-se do tipo de análise estética empreendida pelo Autor, que incorre no problema de generalizar os “achados interpretativos” por todo o movimento cultural sobre o qual se debruça. Nesse sentido, como é possível assegurar que quaisquer obras dessas produzidas pelos coletivos artísticos de periferia figurem um *ponto de vista* interno à periferia, só porque estes artistas são moradores da periferia? Vale lembrar que boa parte desse trabalho esforçou-se em justamente demonstrar o contrário. Isto é, embora não se despreze a origem social do artista, apenas isso não basta para se garantir um resultado estético consequente ou um ponto de vista vinculado a essa origem.

No caso do Racionais, o Autor propõe-se a analisar toda a obra do grupo, inclusive os trabalhos não contidos em álbuns, após 2006, como uma narrativa legitimada de mais de duas décadas do processo social e artístico ocorrido na periferia. No entanto, as análises, talvez em razão da perspectiva sociológica, pensam os raps apenas enquanto mensagem, e não como um objeto estético de caráter complexo, com uma estruturação formal peculiar, inclusive, por internalizar em sua estrutura as contradições postas pela realidade.

De modo que, sobre o Racionais, ele afirma: “estes artistas começaram a fazer a diferença para o todo da sociedade em 1993, quando estouraram no rádio” (D’ANDREA, 2013, p.46). Primeiramente, são apenas dois raps que realmente “estouraram no rádio”. Isso é importante, porque aponta, em termos estéticos, o motivo de “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada” fazerem a diferença para o todo da sociedade”. “Estourar no rádio”, nesse caso, tem a ver não apenas com sucesso de público, mas com um processo de inflexão estética ocorrida na estrutura desses raps.

Além disso, Tiaraju aponta já em “Pânico na zona sul” “mudança de perspectiva (ou luta por essa mudança) do olhar sobre a periferia” e se refere ao verso “só quem é de lá sabe o que acontece”, como comprovação de seu argumento. A respeito de “Pânico na Zona Sul”, já se falou o bastante e sabe-se que, embora tematize os problemas da periferia, o *ponto de vista* do rap não é condizente com uma perspectiva de periferia, pois apesar dessa perspectiva de fato denunciar os problemas de violência social, o modo de enunciá-la não figura um ponto de vista interno, de dentro da periferia.

Prosseguindo, Tiaraju apreende a dinâmica de um processo social em sua cristalização nos trabalhos do movimento artístico da periferia. Contudo, ao analisar os raps do Racionais, por exemplo, ele simplesmente aplica esses conceitos sem mediação analítica, ou seja, ignorando a organização formal de cada composição. Em arte, cada caso é um caso, como ensina o jargão. Daí que, para esse tipo de análise, não haja distinção estética relevante entre

pontos de vista tão discrepantes quanto de raps como “Negro limitado” e “Homem na estrada”, pois ambos, segundo esse olhar, trabalham com temas da periferia, logo, possuem um *ponto de vista* interno.

De fato, uma das maneiras de análise do Autor é catalogar os raps por temas e por tempo. “Negro Limitado” estaria no subtema da *denúncia do racismo e afirmação da negritude* (D’ANDREA, 2013, p. 105), enquanto “Homem na estrada”, no subtema da “Narrativas da vida na periferia e cotidiano periférico”(Idem). Se o raciocínio for esse, cabe uma questão. Seria possível excluir o tema do racismo em, por exemplo, “Homem na estrada” se em certo momento da narração de um ex-detento, em vias de ser executado por policiais, enuncia “O que eles querem, mais um pretinho na FEBEM?” Por fim, ao embaralhar tema com ponto de vista, a análise não avança no entendimento explicativo dos elementos composicionais dos raps e a interpretação certamente deixa a desejar no que “Negro limitado” e “Homem na estrada” têm para esclarecer⁵⁴.

Dito isso, até aqui já se especificaram dois aspectos contidos em “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”, que matizam a singularidade desses raps. É característico desses aspectos o dado inaugural de ambos, apontando, com efeito, a constituição de uma inflexão na composição dos raps. Então, observou-se a apropriação inédita de *samples* da música negra nacional na feitura dos raps, o que resultou no ajuste e equilíbrio da perspectiva dos raps entre a tradição americana e a brasileira. Outro aspecto inédito que também se sublinhou foi o aparecimento do termo periferia pela primeira vez na obra do Racionais, fato que marca ou determina a *preponderância* do conceito enquanto categoria crítica que agrega e representa um espaço social e um segmento de classe.

Comum aos dois aspectos está, pois, o movimento inflexivo para uma perspectiva estética convergente com um posicionamento crítico a partir da periferia. Isso em razão de o

⁵⁴ Baseado nos argumentos de Antonio Candido (2008) sobre as diferenças entre análise estética e sociologia da arte.

trabalho do grupo, até 1993, não escapar de um inexorável deslocamento do ponto de vista em relação a esse espaço social. Deslocamento devido, entre outras coisas, a uma espécie de identificação estruturada no ponto de vista dos raps a um tipo social, conforme já se viu em declaração de Mano Brown sobre os raps da fase do denunciamento: “parece que sou meio professor, meio universitário [...]” (KALILI, 1998, p. 17).

Note-se que as palavras de Brown evidenciam, por assim dizer, que esse tipo social é “estranho” à periferia. Presumindo-se, desse modo, que o ponto de vista dos raps não seja da periferia, pois *meio professor* e *meio universitário*, apesar de o *rapper* de fato sê-lo, daí a sensação de deslocamento. Ele, então, prossegue: “Eu tenho que mostrar o que eu sou, e não tentar mostrar outro tipo de personalidade que não sou”. Já se entendeu que “mostrar outro tipo personalidade” significa assemelhar-se na perspectiva dos raps a tipos não “comuns” à periferia, como o do universitário e o do professor. Ao passo que “mostrar o que sou”, depreende-se afirmar uma construção identitária desse sujeito, vinculada aos traços de classe, origem social, expressos na linguagem e numa visão de mundo de quem vive na periferia. Relembre-se de que, para, Tiaraju uma originalidade e força crítica do movimento cultural de periferia dos anos 90 era justamente o ponto de vista artístico, forjado na condição de “morador da periferia”.

Desse modo, entra o terceiro aspecto que não apenas matiza, mas realmente determina o “virou outra coisa”, isto é, a inflexão do ponto de vista em “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”. Trata-se de como o ponto de vista desses raps formaliza o ângulo do “morador de periferia”: “Eu tenho que mostrar o que eu sou” (Idem).

Veja que com isso ressignifica-se, inclusive, o teor do argumento de Brown sobre a razão da inflexão: “parei de falar só do movimento negro pra falar mais da periferia” (BRAZ, 2014). A rigor, os raps, mesmo aqueles que tratam explicitamente de racismo, não falam do movimento negro, mas falam, sim, *como* movimento negro, pois formulam um *ponto de vista*

na forma de um discurso que tem sempre no fim um ouvinte negro da periferia a ser conscientizado, como também os raps da inflexão (“Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”) não vão “falar mais da periferia”, porque isso já acontecia, como se acentuou. Contudo, vão falar *como* a periferia, a partir da perspectiva de quem mora na periferia.

Como morador da periferia, o ponto de vista dos raps ganha em abrangência representativa, pois abarca o universo de todos os sujeitos que vivem nesse espaço social. Isso pode ser sentido no decorrer da obra até pelo menos 2006, com a figuração nos raps de uma série de personagens de periferia. Em consequência, a crítica não fica apenas restrita aos temas, tais como o do racismo ou o da denúncia contra grupos de extermínio, mas contempla a condição de todo um segmento de classe que, no Brasil urbano, é o morador de periferia. E esse passo totalizante só é possível graças a essa mudança formal do ponto de vista que potencializa incrivelmente o alcance crítico dos raps.

Essa é a diferença crucial em relação ao ponto de vista formulado nos raps do *denuncismo*. Não que na fase do denunciismo o ponto de vista dos raps deixasse de se expressar enquanto morador da periferia. Ocorre que, embora o ponto de vista do *eu-rapper* seja do morador, ele o faz a partir de uma distinção entre ele e a periferia. Daí a fala esclarecedora de Mano Brown: “E querendo falar pros caras da área, mas parecendo que nós éramos outros caras” (Idem).

Como já se viu nesse trabalho, a distinção promove uma perspectiva descolada entre o *eu-rapper* e a periferia, o que formaliza uma situação discursiva entre um *Eu* e um *Tu*. Nessa relação verticalizada, apartada, dá-se o discurso denunciista, de onde se pode falar *da* e *para* a periferia, porém não *como* a periferia. De modo que a virada do *ponto de vista* só pode ocorrer à medida que essa distinção entre o ponto de vista do *eu-rapper* e a periferia virtualmente inexistente. Abolida a distinção, com efeito, o ponto de vista assume a perspectiva do morador da periferia e não o ponto de vista de um morador destacado (“Tenha orgulho de mim um *rapper*

em ação”) (“Voz ativa”), pois na função de *rapper* e, portanto, assemelhando ao tipo social do professor e do intelectual.

Por outro lado, não se quer dizer que, após a virada do ponto de vista, a perspectiva do *rapper* se extinguirá. Pelo contrário, ela estará presente, entretanto, na formulação legítima do morador. Só que de um morador que pode assumir a perspectiva de um *mano*, de um *ex-detento*, de um *ladrão* ou de um *rapper*, pois todos estão irmanados na condição histórico-geográfica de viver a periferia. Ressalte-se que um dos resultados visíveis desse ponto de vista do morador é a explicitação de relações horizontais entre o *rapper* e a periferia (KEHL, 2000, p. 217), pois já não faz mais sentido um discurso verticalizado destinado ao Outro e que denota desequilíbrio entre as partes.

Em consequência, outra mudança formal decorrente da inflexão é o trabalho com a forma narrativa. Nesse sentido, o *rapper* torna-se, de acordo com nossa proposição, um *narrador-rapper*, cuja autoridade de morador está em narrar de dentro a face da periferia. Veja que, em “Mano na porta do bar”, como se apontou, embora haja um esforço em narrar a vida do *mano* enquanto típico morador de periferia, o olhar externo do ponto de vista do rap, qual de um repórter, resulta ainda no tipo de crítica denunciata.

4.4. A perspectiva multifacetada de “Fim de semana no parque”

Em “Fim de semana no parque”, já se pode adiantar, estamos diante de uma perspectiva do rap de um morador da periferia e, portanto, que expressa com a legitimidade de quem vive e conhece esse mundo como qualquer outro morador. A periferia será apresentada a partir dessa perspectiva. Assim, antes de abrir o rap, há uma dedicatória, em que se ouve claramente a menção a uma classe social e a um espaço geográfico, endereçada: *A toda comunidade pobre da Zona Sul*.

Então se inicia o rap, situando o ouvinte por meio de algumas informações espaço-temporais. Sabe-se que se está em São Paulo, Zona Sul e “a uma hora da [minha] quebrada”. E que é janeiro, verão, logo, faz calor em São Paulo. Relacionado aos aspectos temporais favoráveis, enunciados pela voz do rap, a atmosfera é positiva, com astral lá em cima, *gerando* no *narrador-rapper* algumas expectativas do convívio social: “aproveitar o sol, encontrar os camaradas prum basquetebol e ver todos em paz”. Acrescente-se uma expectativa geral, que não inclui apenas a voz do rap, mas um sentimento comunitário. Como é fim de semana, *todos querem diversão*. Está sintetizada a primeira estrofe de “Fim de semana no parque”. Até aqui não dá para dizer ainda que a perspectiva do rap encampa a visão do morador de periferia, a não ser pela referência à *quebrada*, ou pelo desejo do sujeito de ver todos em paz. Ainda assim, diz pouco.

Dá para dizer, entretanto, que já é um ponto de vista. E como em “Pânico na Zona Sul” (Só quem é de *lá* sabe o que acontece) (grifo nosso) também em “Fim de semana no parque” se prenuncia que há um apartamento espacial da perspectiva do *narrador-rapper* “a uma hora da minha quebrada”. Todavia, o fato de estar separado não implica necessariamente que o ponto de vista esteja em conflito com as demandas entre enunciador e *locus* social. Tampouco implica que haja descolamento da perspectiva da periferia, tal como ocorre em “Pânico na Zona Sul”. Isso dependerá do arranjo estético de cada trabalho.

Nesse sentido, “Fim de semana no parque” apresenta uma novidade formal da perspectiva, pois, embora o *narrador-rapper* apareça virtualmente separado *a uma hora da quebrada*, nota-se, como veremos na sequência do rap, que o ponto de vista formulado especifica o ângulo da periferia, à medida que o olhar em perspectiva do *narrador-rapper* se estilhaça em diversos olhares, enunciando vários ângulos, mas todos da periferia.

O ângulo que espia o acinte que é o padrão ostensivo de vida dos bairros de elite por exemplo: “Um, dois, três carros na calçada/ Feliz e agitada toda “prayboyzada/ As garagens

abertas, eles lavam os carros/ Desperdiçam a água, eles fazem a festa” E que gera nesse ponto de vista, em reação a esse grau de ostentação e desbunde, um sentimento que vê coisas e pessoas igualadas no mesmo patamar de valor “Vários estilos vagabundas motocicletas”. Esse sentimento pode ainda intensificar o limite do razoável e proferir xingamentos, desqualificação, enfim, misoginia, que só se entende tendo em horizonte a extrapolação de uma raiva de classe “a mesma vaca louca circulando como sempre/ Roda a banca dos playboys do Guarujá”.

Complementar e sem rodeios, uma passagem que deixaria o ponto de vista do denunciamento “moralmente” constrangido, pois contempla a perspectiva bandida de olho em uma potencial vítima do crime “coroa rico, boca aberta, isca predileta”. Todavia, nunca é demais lembrar que não se trata de apologia. Está mais para a compreensão crítica do desdobramento inevitável de uma sociedade que vive de desigualdades estruturais. Inclusive, pode até ser a antecipação do “efeito colateral que seu sistema fez” de “Capítulo IV, versículo III”, de *Sobrevivendo no inferno* de 1997.

Na sequência, implicado nisso tudo, o ponto de vista do *rapper* mesmo, que, além de não recuar do tom afrontador, continua a afirmá-lo: “Sou assim, tô legal, até me leve a mal/ malicioso e realista sou eu Mano Brown”. Pensando na variação de ângulos de “Fim de semana no parque”, note-se o quão diferente é a perspectiva de “Mano na porta do bar”, a qual o rapper também se autointitula, porém de outro modo *Mano Brown, testemunha ocular*, que expressa uma angulação fixa e exterior.

Acompanhando ainda os movimentos da perspectiva, repare num ângulo que demarca espacialidade do *narrador-rapper* que, mesmo estando supostamente do outro lado *a uma hora da quebrada*, carrega neste olhar as condições da periferia, “*Daqui eu vejo uma caranga do ano/ Toda equipada e um tiozinho guiando*” (grifo nosso). Nota-se, na construção dos versos, a elaboração da perspectiva de periferia. Não só no que ele emite como mensagem.

Está no contraponto do dêitico (daqui) especificando um espaço social de carência material diferente de outro que se caracteriza pela abundância (dali).

Como está marcada na linguagem cotidiana, informal (linguagem de rua, gírias) tão presente na fala da periferia, cuja ocorrência denota marca identitária entre as pessoas e um lugar, além de mobilizar nos versos um efeito de ciframento, algo transgressor, próprio do sentido primeiro para qual se cria as gírias. De modo que: “caranga” é carro e “tiozinho”, pessoa desconhecida e mais velha. Como noutros versos, “playboy”, rapaz de elite; “isca predileta”, tal como o significado na pescaria, presa fácil que atrai um predador”; “coroa” pessoa mais velha e “boca aberta” alguém desatento, confundido com um parvo, bobo.

Note-se que, até aqui, a figuração dos ângulos da periferia construiu-se a partir da mediação da perspectiva do *narrador-rapper* em fricção com outra classe social. E que o ponto de vista da periferia constrói-se devido aos traços dessa percepção. Como se pôde ver na raiva de classe, na perspectiva do bandido, na demarcação dos dêiticos e na linguagem cotidiana, de modo que o matiz da periferia é apresentada por meio de certos aspectos digamos, subjetivos, revelados na expressão do narrador, mas que poderia ser de qualquer morador da periferia.

Por outro lado, há outros modos da perspectiva ser figurada no rap. Ainda que sobre o crivo da percepção do *narrador-rapper*, entretanto, veiculando aspectos mais concretos desse espaço social, de modo a revelar um retrato mais palpável da periferia. Em uma das passagens, esse retrato nasce do olhar do *narrador-rapper* que coteja o padrão de classe de um bairro de elite “com seus filhos ao lado/ estão indo ao parque, com a situação de classe das crianças lá da área, jogando bola, descalços nas ruas de terra /gritando palavrão, é o jeito deles”. Repare que o valor crítico da passagem não está no fato do *narrador-rapper* dizer que há desigualdade, como se fazia na fase do discurso denunciata, mas de figurá-la na fricção dos modos de classes, da elite e da periferia.

Como se viu até agora, o trabalho do *narrador-rapper* não está em narrar uma história linear com eventos que se sucedem numa progressão temporal, até atingir um desfecho da narrativa. Esse será o modelo compositivo figurado em “Homem na estrada”. A função do *narrador-rapper* em “Fim de semana no parque” é justamente dar vazão a essas perspectivas, mediadas por seu olhar que, ora coincide com olhar do outro (ouvinte), ora apenas expressa o dele próprio, mas que, por vezes, coincide também com a perspectiva do Outro (periferia). Repare, por exemplo, um momento de “Fim de semana no parque” em que o ângulo de visão do *narrador-rapper* e um pretinho unem-se por meio do discurso indireto livre, que, formalmente, indefine a voz do enunciador, já que ambos se entorpecem com o desfile da enorme oferta de mercadorias expostas no clube poliesportivo, disponível, entretanto, só como gozo voyeur da posse alheia: *olha só aquele clube que da hora/ Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora.*

Essa oscilação dos ângulos em perspectiva resulta no efeito de *indistinção* entre um e outro, sintetizando o ponto de vista do morador da periferia. E que constitui a força e a inflexão do ponto de vista em “Fim de semana no parque”, como também constrói a perspectiva de “Homem na estrada”, além de outros raps daí em diante. Se compararmos, por exemplo, com as perspectivas dos raps dos dois primeiros discos, claramente se vê um ângulo que se fixa num ponto, de onde se constrói a perspectiva. Diferentemente, “Fim de semana no parque” caracteriza-se por essa frenética dinâmica nos ângulos, empenhada em captar a amplidão desse mundo que é a periferia “Milhares de casas amontoadas/ Ruas de terra, esse é o morro”. A partir de uma ótica dos sujeitos também vasta e diversa, como consta em outro rap de um momento posterior *cada favelado é um universo em crise* (“Da ponte pra cá”, 2002). Desse modo, observe num *ponto de vista* do rap que (só!) a priori está em contraste com todos os outros mencionados até então, mas que é também a de um morador de periferia: “Tem um corpo no escadão, a tiazinha desce o morro/Polícia, a morte, polícia, socorro!”

Com o matiz da inflexão de “Fim de semana no parque” enquanto uma perspectiva da periferia, não se quer dizer que o trabalho estético deva passar necessariamente pelo pressuposto do ponto de vista interno. Há casos em que o ângulo da periferia é só uma de tantas estratégias de inserção em mais um nicho de mercado. Por outro lado, a especificação de um ângulo social estruturado na organização de uma determinada obra pode ser revelador de um expediente de classe, o que por si só não é pouco para entendimento dos mecanismos sociais vigentes.⁵⁵ Sendo assim, vamos abordar a inflexão do ponto de vista à luz de “Homem na estrada”, observando o procedimento do narrador-*rapper* como perspectiva literária que constitui o rap.

4.5. A disputa da narrativa em “Homem na estrada”

“Homem na estrada” possui todos os elementos que se exige de uma forma narrativa. Há um narrador em terceira pessoa que narra objetivamente a história de um ex-detento que recomeça e busca dar sentido à sua vida após a prisão. Um narrador clássico, no sentido de conhecer uma história e transmiti-la de forma clara e distanciada; dentro de um tempo cronológico, num espaço determinado com personagens e certo poder onisciente de dominar os pensamentos delas. É isso que se tem já nos primeiros passos do rap:

“Um homem na estrada recomeça sua vida.
Sua finalidade: a sua liberdade, que foi perdida, subtraída;
e quer provar a si mesmo que realmente mudou,
que se recuperou e quer viver em paz,
não olhar para trás, dizer ao crime: nunca mais!
Pois sua infância não foi um mar de rosas, não.
Na FEBEM, lembranças dolorosas, então.”

⁵⁵ No quadro cultural brasileiro o exemplo de guinada de perspectiva com desdobramento crítico até hoje, é, sem dúvida, a viragem da obra de Machado de Assis, a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Schwarz, 2000).

De fato, graças ao narrador, sabe-se sobre uma personagem que tem um propósito na vida: recuperar “a sua liberdade que foi perdida, ou seja, subtraída”. Essa informação é obtida graças ao ângulo de visão do narrador, que será uma das perspectivas por onde o ouvinte acessará a história desse homem. Pode-se dizer que, em relação ao personagem, o narrador possui uma “visão por trás”. Por isso, sabemos o que esse homem deseja, o que ele quer: “provar a si mesmo que realmente mudou”. Então nos deparamos com a expressão de aspectos próprios à interioridade da personagem.

Devido ao expediente narrativo da “visão por trás” é que se garante ao narrador lançar mão do recurso da onisciência narrativa, cuja finalidade é exprimir o que se passa nas intenções, no pensamento do ex-detento. Daí que se tenha, por meio desse mecanismo, enquanto resultado formal, a emersão de um ângulo que mostra a visão de mundo da personagem⁵⁶. Isso garante uma perspectiva privilegiada de enxergar o mundo (por dentro) interno à ótica da personagem, de modo que se depreende que a personagem é um criminoso, mas o que é mais importante e faz parte de sua convicção interior, tem em mente não ser mais, isto é, não olhar para o que se passou em sua vida até ali. Ainda se obtém mais informação sobre esse homem. Na infância, ele esteve na FEBEM (Fundação para o Bem-Estar do Menor) e até aquele momento de sua vida, ele sofre com essas lembranças.

Há ainda outras características narrativas em “Homem na estrada”: um espaço: “Um lugar onde só tinham como atração/ o bar e o candomblé pra se tomar a benção”. Esse seria o espaço em geral, representado pela periferia, descrito, contudo, pela junção de outros ambientes no decorrer da narrativa. Todos, ressaltando, sobretudo, a feição negativa desse espaço social, “equilibrado num barraco mal acabado e sujo” ou “um cheiro horrível de esgoto no quintal, por cima ou por baixo, se chover será fatal” e ainda “crianças, gatos, cachorros disputam palmo a palmo/ seu café da manhã na lateral da feira”.

⁵⁶ Aproprio-me das concepções de Jean Pouillon a respeito das visões na narrativa. Segundo essa formulação, há três modos da relação personagem-narrador, a saber, *a visão com*, *a visão por trás* e *a visão por fora*, “O tempo no romance”. O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão). (Pouillon, 1993, p. 19).

O tempo na narrativa comparece predominantemente em seu aspecto verbal no presente do indicativo, isso quando está narrando a vida do ex-detento. Entretanto, quando aparecem as histórias menores, dentro da moldura maior, que vão compondo o retrato da favela para o ouvinte, normalmente o tempo é o pretérito imperfeito: “um mano meu *tava* ganhando um dinheiro/ *tinha comprado* um carro, até rolex *tinha*/ ou *acharam* uma mina morta e estuprada/ *Devia* estar com muita raiva [...] *estava* irreconhecível”(grifos nossos). Presente também está o tempo em sua natureza cronológica para marcar o andamento da narrativa: “Deu meia noite/ o resto da madrugada/ São 10 horas a rua está agitada”.

Um parêntese. Embora a análise se centre nas características narrativas do texto para especificar o movimento da perspectiva de “Homem na estrada”, não se pode descuidar dos elementos que constituem a forma canção, pois se trata de um rap. Como sabido, o refrão é a parte mais estabilizada da canção, cuja propriedade é a identidade dos motivos sonoros, por isso seu caráter repetitivo. “Homem na estrada” possui um refrão: *Um homem na estrada*. O refrão de “Homem na estrada” talvez se refira a uma metáfora clichê de estrada no sentido de vida que se percorre. Na canção popular comercial ela tem algumas aparições, como “Nesta longa estrada da vida” (Milionário e José Rico) e “Nessa estrada da vida” (Luiz Gonzaga). Neste rap, ela apresenta essa concepção abstrata da busca de um ex-detento em refazer a vida, ainda que ao final do rap a estrada apareça concretamente com o desfecho da história.

Outro verso que também funciona como refrão, devido ao seu caráter recorrente, é “Sim, ganhar dinheiro ficar rico, enfim”, verso que funciona como espécie de imperativo que sintetiza as contradições de vida do ex-detento, não só, mas também de todo morador da periferia. De tal modo que *ficar rico, enfim* nas condições desse lugar passa a ser a única possibilidade de escapar do horror que é o horizonte de vida nesse espaço social. Ou o caminho mais rápido para esse horror, à medida que *ficar rico, enfim* apresenta-se, invariavelmente, pela via do crime. Lembre-se de que em “Mano na porta do bar” essa

contradição era atenuada pela denegação do dinheiro, na defesa de um ideal de vida humilde e simples.

Fechado o parêntese. Retomando o fio dos aspectos narrativos do rap, até aqui esse narrador mobilizou alguns recursos para apresentar a personagem. Houve uma descrição da condição do ex-detento. Viu-se também que a personagem possui intenções e lembranças dolorosas de sua vida. E que, embora o narrador esteja em terceira pessoa, por meio do recurso da onisciência narrativa, tem-se contato com a expressão interior da personagem, o que não ocorre com a narrativa de “Mano na porta do bar”, com foco em terceira pessoa que não mobiliza o recurso da onisciência narrativa, mantendo dada distância da personagem.

Note-se que o traço da onisciência narrativa em “Homem na estrada” torna-se mais complexo, à medida que a narrativa prossegue a ponto de inexistir distância entre o *narrador-rapper* e o ex-detento. Formalmente, isso está especificado na variação entre a primeira e a terceira pessoa narrativas, entre o narrador onisciente e o discurso indireto livre (PASINI, 2007, p. 101). Isso é sentido pela passagem abrupta de um modo a outro, ou seja, da narração em terceira pessoa para a primeira, sem preparação, como se fosse uma falha de composição, obrigando o ouvinte acompanhar atentamente com quem está a palavra.

“Equilibrado num barranco incômodo, mal acabado e sujo,
porém seu único lar, seu bem e seu refúgio.
Um cheiro horrível de esgoto no quintal,
por cima ou por baixo, se chover será fatal.
Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou.
Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou.”

Veja que o narrador está em terceira pessoa “porém seu único lar, seu bem e seu refúgio” no processo de descrição das condições insalubres da moradia do ex-detento. Isso está marcado pelos pronomes possessivos caracterizadores de terceira pessoa “*seu* único lar, *seu* bem, *seu* refúgio” (grifo nosso). Note-se que o narrador pode até estar na cena, embora com certa distância, devido à terceira pessoa, mas repare os versos seguintes: “Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou / Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou”. Com quem

estaria a fala? É o narrador em posse do discurso indireto livre? Ou é a narração que passou para primeira pessoa narrativa e será feita pelo ex-detento? Se não estivermos enganados, nenhuma das alternativas, pois esse movimento pendular está sistematizado no enfoque narrativo do rap, de tal modo que por toda a narrativa haverá alternância entre uma e outra perspectiva, o que resulta num efeito de identificação entre o *narrador-rapper* e o ex-detento (Ibidem). Além de formular um ponto de vista interno, ou seja, o do morador da periferia, vale observar que esse ângulo de periferia não se forma por obra de uma boa ou má intenção de falar dos problemas de periferia, mas de forjar na forma do rap esse resultado.

Como se vê, há em “Homem na estrada” um trabalho meticuloso para se construir uma narrativa. Graças a esse trabalho de “formalização literária”, o ouvinte acompanha passo a passo, seja na perspectiva do narrador, no mecanismo da *visão por trás*, seja na visão da própria personagem, na narração em primeira pessoa, o drama do ex-detento que busca refazer-se em uma nova vida. Com isso, o que se tem desde o primeiro instante do rap, a cada palavra proferida, é a revelação trágica dessa impossibilidade. De fato, a história do ex-detento, da infância até ser covardemente assassinado por policiais, não é outra coisa senão um acúmulo de desgraças. A trajetória de um homem condenado, desde a infância, a ser matável, é isso que se acompanha em minúcias com o desenrolar do rap.

Dessa forma, nas condições de violência social na periferia, cujas raízes remetem aos processos de modernização sem integração social dos pobres, num processo agravado pelo capítulo das coordenadas neoliberais da década de 90 (D’ANDREA, 2013), o destino de morte do ex-detento pode ser, na periferia, o fim de qualquer morador: “acharam uma mina morta e estuprada e foi fuzilado à queima roupa no colégio abastecendo a playboyzada de farinha ou estourou a própria mãe, e ele ficou bem feio não tiveram dó”.

Nesse sentido, como em “Fim de semana no parque”, ou melhor, como um dos aspectos definidores da inflexão do ponto de vista de periferia, está a formalização de uma

indistinção na perspectiva do rap. Como está matizado acima, ela está formalizada em “Homem na estrada” no movimento pendular do foco narrativo entre terceira e primeira pessoa. Daí que um dos efeitos estéticos decorrentes para o ouvinte do rap é a sensação de indefinição do turno da fala, quando este passa ao foco narrativo da primeira pessoa. “Molecada sem futuro, eu já consigo ver/ só vão na escola pra comer, apenas nada mais”. Ou ainda, “não confio na polícia raça do caralho”. De modo que de quem seria o enunciado: do *narrador-rapper* ou o ex-detento? Provavelmente seja a fala do ex-detento que toma as rédeas da narração e expõe de sua ótica a não perspectiva da vida na periferia, ou, em outras palavras, relata a vida apenas enquanto horizonte de morte.

No entanto, essa mesma fala estaria também muito apropriada, caso fosse enunciada por Mano Brown, por Edi Rock, ou, generalizando, por qualquer morador da periferia, o que dá uma medida do alcance crítico notável do processo de inflexão do ponto vista, em razão de que a narrativa não se limita mais apenas a enunciar as implicações devastadoras a que está sujeita a vida na periferia, embora isso não seja pouco. Como se sabe, enunciar e expor os problemas da periferia e de seus moradores, de certa maneira, já vinha sendo feito pela produção acadêmica e até por alguma mídia de orientação progressista. Mais ou menos nessa perspectiva também era feito pelo grupo nos raps do período do denunciamento.

Com a virada do ponto de vista, entretanto, o gesto artístico marcante reside em forjar na perspectiva da vítima (ex-detento) um testemunho assombroso do amesquinamento social de sua condição de classe. Esse é o salto qualitativo do trabalho do Racionais, a saber: — especificar a armação crítica dos raps na perspectiva de classe do morador de periferia.

Para encerrar, retomando a caracterização da perspectiva de “Homem na estrada”, o ponto culminante da ambivalência entre terceira e primeira pessoas narrativas, ou melhor, na formalização da *indistinção* da perspectiva do *narrador-rapper* e o ex-detento, enquanto dispositivo do rap, é quando o ex-detento é acusado, por seus antecedentes criminais, de

cometer assaltos nas redondezas, sendo delatado para polícia. Pela última vez, o ex-detento está em posse da narração, pressentindo a invasão policial: *Sou eu mesmo e eu, meu deus e o meu orixá/ No primeiro barulho vou atirar*. Ao que, bruscamente, a narração é interrompida por tiros, sinalizando a execução da personagem pelos policiais.

Como era o ex-detento que narrava o rap quando de sua execução, por conseguinte, a base musical do rap também se interrompe ao mesmo tempo, indicando identificação plena entre *narrador-rapper* e o personagem-ex-detento. Elaborada na identificação não pessoal (PASINI, 2007), mas na *indistinção* de quem vive a condição precária de morador da periferia (Idem) *Eu não li/ eu não assisti/ Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama, eu sou fruto do negro drama* (“Negro Drama”, 2002). Em imediato, entra uma voz de rádio, com a narrativa da versão oficial da história do ex-detento.

“Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta anos é encontrado morto na estrada do M’ Boi Mirim sem número. Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais, segundo a polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal”.

Desse modo, encerra-se a construção artística de “Homem na estrada”. Não à toa esse seja talvez um dos raps mais bem realizados de toda obra do Racionais Mc’s. A começar pela aposta na narrativa enquanto forma mais apropriada de crítica social, pois a ela cabe apenas narrar em detrimento da pregação discursiva.

Note-se que o desfecho da narrativa potencializa ainda mais a dimensão crítica do rap, pois tensiona uma espécie de disputa entre duas versões da história, de modo que todo o exímio trabalho do *narrador-rapper* na narração agonizante dos últimos dois dias de vida do ex-detento, arquitetado em mais de oito minutos de rap, é simplesmente mutilada em vinte segundos de história pela costumeira versão “oficial” da polícia, via mídia, sua porta voz.

Ao final, para a periferia não fica um conselho, uma orientação, uma reprimenda, mas uma máxima em forma de pergunta, tão bem conhecida em seu cotidiano silenciado, máxima que encerrará os versos testemunhais do massacre do Carandiru, quatro anos

depois, em “Diário de um detento”: “Mas quem vai acreditar em meu depoimento?”.

CONCLUSÃO

“Aí, você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você. Morou, irmão?”.
(“Negro Drama”, 2002).

No texto *Elementos para a crítica da Estética do Racionais MC's (1990-2006)*, Walter Garcia toma como ponto de partida alguns subsídios da linguagem musical e poética para uma abordagem estético-crítica profunda da obra do Racionais Mc's, abarcando o universo dos raps no período de 1990 até 2006. Para isso, o Autor analisa, em cotejo com obras literárias e canções, um conjunto de quatro raps do grupo, cada um representando um álbum, de modo a mapear, ao longo da obra, o processo de intensificação do “revide”, como atributo crítico nos raps. Os raps analisados são: “Hey, Boy” de *Holocausto Urbano* (1990), “Homem na estrada” de *Raio X do Brasil* (1993), “Capítulo IV, versículo III” de *Sobrevivendo no inferno* (1997) e, em derradeiro, “Negro drama” do álbum duplo *Nada como um dia após outro dia* (2002). Vale sublinhar que este trabalho, que agora se conclui, compartilha em grande medida das posições de Walter Garcia em relação à canção, mas, principalmente, no que diz respeito ao seu olhar sobre a obra do Racionais Mc's. De modo que este trabalho, certamente, muito perderia não fossem suas contribuições. Todavia, também se permite discordar de um aspecto da perspectiva crítica do Autor, cujo grau de importância, pode se dizer, foi o norte da reflexão dessa dissertação. Trata-se da posição do Autor sobre a estruturação do ponto de vista na obra do Racionais:

“Para a crítica, não há valor de revelação em indicar que os diversos pontos de vista dos raps do Racionais MC's (Mano Brown, Ice Blue, Edy Rock e KI Jay) são fixados nas periferias de São Paulo. Nem há valor em apontar que os seus versos articulam as experiências dos personagens com os processos sociais que regulam o cotidiano dessas periferias. E talvez não haja valor também em dizer que grande parte dessa obra se baseia no “conceito da violência contra a violência” (Mano Brown, 2011), o que leva o canto do Racionais, sobretudo o de Mano Brown, a soar como revide.”(GARCIA, 2013, p. 82).

Retomando suas palavras: “Para a crítica, não há valor de revelação em indicar que os diversos pontos de vista dos raps do Racionais MC’s[...] são fixados nas periferias de São Paulo”.

Como se pode notar, a afirmação do Autor está assentada em uma generalização que abarca toda a obra do Racionais MC’s, ou melhor, de 1990 até 2006. Qual seja: o fato de que “os diversos pontos de vista do Racionais MC’s [...] são fixados nas periferias de São Paulo.” Conforme esse raciocínio, não resulta em valor para a crítica apontar algo que está dado *a priori*. Melhor dizendo, o Racionais MC’s sempre formulou nos raps “diversos pontos de vista [...] fixados nas periferias de São Paulo”.

Nosso ponto de vista diverge em parte dessa posição, porque, embora também considere que os diversos pontos de vista dos Racionais MC’s [...] são fixados nas periferias de São Paulo”, entende que há nos raps dos primeiros trabalhos do grupo, de 1990 a 1993, a formulação de uma perspectiva algo deslocada de um ponto de vista crítico a partir da periferia.

De modo que, a nosso ver, constitui revelação para a crítica especificar e entender os desdobramentos de um ponto de vista que, embora da periferia, no que concerne aos temas, frise-se, formaliza uma perspectiva divergente. Segundo a posição deste trabalho, o ponto de vista deslocado contempla os álbuns *Holocausto urbano* (1990) e *Escolha seu caminho* (1992) e uma parte de *Raio X do Brasil* (1993), especificando uma fase da obra do Racionais, com características próprias, a qual aplicamos a denominação “denuncismo revoltado” de Leandro Pasini (2007).

Vale ressaltar que essa fase perdura até a virada da perspectiva em 1993, com o acontecimento dos raps “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”. Sublinhe-se que o processo de inflexão formal, ocorrido no ponto de vista dos raps, não só especifica um dado estético, como comporta implicações críticas de ordem política e histórica das condições da

periferia nos anos 90, que colocam os raps do Racionais em outro patamar no cenário cultural brasileiro, para além inclusive, do universo hip hop.

Dito isso, relembre-se de que o sentido do deslocamento do ponto de vista, observado pelo próprio Mano Brown (ao renegar as composições do início da carreira) “tem música que eu nem canto porque tenho raiva da letra” (KALILI, 1998, p.17), era devido ao enfoque dos raps assemelhar-se a um tipo social vinculado à esfera do saber, conforme afirma Mano Brown “parece que sou meio professor, meio universitário” (KALILI, 1998, p.17).

Repare que a identificação do *rapper* com a figura do intelectual gerava no enfoque do rap um ar de autoridade, muitas vezes autoritário, advinda da prerrogativa de alguém que sabe mais, evidenciando uma espécie de relação verticalizada entre a perspectiva do rap e os ouvintes. Ou, em termos mais concretos, entre o *eu-rapper* e a periferia.

De modo que essa relação verticalizada está matizada em vários aspectos dos raps da fase do denunciamento. Ela pode ser vista no cultivo de uma linguagem de cunho formal, nada coloquial, sem gírias, sem palavrão, distante do que trivialmente se ouve nas ruas e, principalmente, nas periferias (GARCIA, 2004, p.177). Revelando uma atmosfera algo empolada, *São chamados de indigentes pela sociedade/ A maioria negros, já não é segredo, nem novidade* (“Beco sem saída”, 1990), principalmente, se comparada aos trabalhos a partir de *Sobrevivendo no inferno* (1997).

Para Garcia, refletindo sobre esse ponto, em análise específica de “Hey, Boy”, (2013, p.85), “o vocabulário e as formulações deixam os manos com tom professoral”. O que se concorda, prontamente, inclusive, estendendo esse aspecto, “tom professoral”, enquanto uma regularidade da fase do denunciamento, portanto, generalizada nas composições de 1990 até 1993. Logo, por dedução, se depreende que não combina com os “manos” esse modo de se expressar. Com efeito, faz parte do imaginário social essa percepção da “má formação” dos “manos” *problema com escola/ Eu tenho mil, mil fita* (“Negro drama”, 2002) que, geralmente, se comunicam por meio de uma linguagem coloquial, com desvios do padrão culto da língua,

no uso profuso de gírias, possuindo uma prosódia bem peculiar (quando se ouve a *performance* do canto-falado no rap ou mesmo em situações cotidianas): *Admito seus carro é bonito/ É. Eu não sei fazer/Internet, videocassete/ Os carro loco* (“Negro drama”, 2002).

Nesse sentido, dá para entender por “tom professoral” um modo de falar de alguém que sabe ou julga saber mais do que outro, e isso pode se chamar de um ponto de vista. Não é à toa que em “Hey, boy” “os manos” estão investidos dessa postura, pois o rap, pode se dizer, figura uma aula para o *boy* sobre o que é viver na periferia, ou melhor, no bairro. Na fase do denunciismo, o termo periferia não aparece nos raps, só com a inflexão de “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”, “meu bairro não é seu lugar e você vai se ferir” (“Hey, Boy”, 1990).

Desse modo, há uma questão a ser feita. A linguagem (“vocabulário” e “formulações”) é um elemento que potencializa o desvio de um modo de ser dos “manos”, como observa Garcia? Ou são os “manos”, que, identificados com a figura de um tipo social ligado ao saber, utilizam uma linguagem condizente com essa postura (ponto de vista)? Atente-se para o que diz o Autor ao explicar a postura do “boy” (2013, p.86).

“é como se a valentia adolescente, nutrida nas ruas e nos meios tecnológicos de comunicação, se misturasse à incorporação do gesto do professor escolar que fala sem admitir réplica.”

Como se vê, há uma descrição de uma postura investida no enfoque do rap, ou melhor, um ponto de vista assemelhado ao “professor escolar que fala sem admitir réplica”. Ora, como está dito literalmente, o ponto de vista de “Hey, boy” encarna um tipo social do saber, o professor. Não foi elucidado, contudo o motivo dos “manos” “incorporarem o gesto do professor escolar”. O fato é que, de posse dessa autoridade em relação ao outro (“boy”), só ele mobiliza e detém a palavra. Mais que isso, “fala sem admitir réplica”. Ainda que se leve em conta a tensão de classe da situação entre “os manos” e o *boy*, não deixa de soar antidemocrático, ou, indo direto ao ponto, autoritário, um ponto de vista que não “admita” o contraponto do Outro.

De tal modo que se configura em certo paradoxo um ponto de vista do rap que se arvora num modo esclarecido para sustentar o argumento de “conscientização do boy, o qual, se não conhece a vida de cada um dos moradores do bairro, tem a sua vida diretamente, ligada às vidas de todos” (GARCIA, 2013, pp.86-87). Ao fim e ao cabo, ainda que na caução de uma causa legítima, a *conscientização*, enquanto posição crítica do ponto de vista, mobiliza um modo autoritário.

Em contrapartida, mais de que conscientizar o “boy” de sua relação prática com os problemas do bairro, o sentido profundo do rap está “na conscientização do público ao qual o Racionais MC’s se dirige primordialmente: o jovem que habita na periferia urbana.” (Idem). Portanto, talvez, cheguemos à razão pela qual o ponto de vista de “Hey, boy” “incorpora o gesto do professor que fala sem admitir réplica”. A saber: por se autodenominar nesse papel social de levar *conscientização* à periferia.

Nesse sentido, presume-se que, para conscientizar, o Outro, necessite de se armar da autoridade do conhecimento, tal qual na relação entre professor e o aluno. Daí que o ponto de vista do rap se “incorpore” com o tipo social ligado a um padrão de saber. Note-se que não são o “vocabulário e as formulações que deixam os manos com tom professoral”. Ao contrário, o “tom professoral” é um aspecto, por assim dizer, “inerente” ao gesto do “professor que não admite réplica”, como o é também o uso de um “vocabulário” e “formulações” próprias desse ponto de vista.

Vale ressaltar que é de conhecimento geral que a periferia padece de problemas sociais estruturais crônicos, um dos tantos está relacionado às questões educacionais. O que acarreta na “má formação” educacional como dado quase que “inato” de seus moradores. Ao passo que, quando o ponto de vista dos raps encarna um caráter do tipo intelectual, isso elabora na

forma dos raps uma distinção entre o *eu-rapper* e os moradores. Essa cisão estabelece uma relação verticalizada entre as partes, convergente com a perspectiva desse sujeito do saber que leva conscientização ao Outro. Daí que as composições da fase do denunciismo encampem o gênero do discurso, enquanto forma dos raps, estruturando um diálogo, entre um *Eu* e um *Tu* (você), ou melhor, entre o eu-rapper e a periferia.

Nesse sentido, na fase do denunciismo, o ponto de vista dos raps está, invariavelmente, nesse lugar, acima, deslocado, respaldado pela autoridade de quem sabe, de onde se fala *da* e *para* a periferia, mas não a partir da periferia. Por isso, os raps encampam sempre um “tom professoral”, à medida que o intuito é sempre orientar, denunciar, julgar, mas também condenar, xingar, desqualificar o Outro. De modo que a periferia sente assim sua impotência, como se vê, figurada na fala de um *Negro limitado*: “— Então, vocês que fazem o *RAP* aí, são cheios de ser professor, falar de drogas, polícia e tal, e aí, mostra uma saída, mostra um caminho e tal, e aí..?” (“Negro Limitado”, 1992). Ao que o eu-rapper, identificado em sua autoridade distinta, responde e orienta: “Cultura, educação, livros, escola” (Idem).

Repare que mesmo em “Hey, boy”, quando os manos falam a partir das condições objetivas do bairro, enquanto representantes legítimos desse espaço social, o ponto de vista ainda se mantém deslocado, “porque a canção ensina com o discurso (que deve ser) endereçado ao boy” (Idem). Como se vê, o caráter dos raps do denunciismo está sempre nessa posição destacada por atributos intelectuais que o ponto de vista do rap se afere para arrogar-se o direito de conscientizar o Outro.

Dessa forma, o limite crítico do ponto de vista deslocado no tom professoral é: 1) julga o outro incapaz de falar por si; 2) não precisa ser periferia para elaborar esse modo de crítica, aliás, perspectiva crítica esta que pode ser feita por qualquer um, externo a periferia: professor, acadêmico, jornalista; 3) enxerga os problemas da periferia apenas pelo prisma

restrito do saber, muitas vezes resultando num tipo de crítica própria dos de cima, na aposta do mérito, transformando as vítimas dos problemas sociais em culpados.

Dito isso, a inflexão do ponto de vista deslocado, com os raps, “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”, ocorre justamente quando é abolida a distinção entre o *eu-rapper* e a periferia. É quando o ponto de vista dos raps formaliza a visão do morador de periferia (D’ANDREA, 2013, p.46). Todavia, pode-se objetar que os raps da fase do denunciismo também contemplavam a visão do morador de periferia. De fato, não se pode dizer que não. Mas era sempre a partir de um morador destacado, distinto pela aura do saber, por isso que nessa condição os raps sempre falam *da* e *para* a periferia.

Com a formulação do ponto de vista do morador de periferia “qualquer”, os raps englobam todos os sujeitos que vivem nesse espaço social. E, a partir desse momento, pode-se dizer que “os vários pontos de vista [estão] sempre situados nas periferias” (Idem). A partir de então se vê figurada nos raps a perspectiva do ex-detento, do ladrão, das crianças, do rapper, da tiazinha, dos manos, do Zé povinho, do ganso, enfim, de toda uma gama de sujeitos que representa o morador de periferia do Brasil urbano. Em consequência, uma alternância estético-crítica fundamental da inflexão da perspectiva ocorre porque o ponto de vista dos raps não expressa mais *para* e *da* periferia, mas *como* periferia. *Como* periferia não faz mais sentido a busca da conscientização por meio dos imperativos do denunciismo: orientar, julgar, denunciar, condenar, desqualificar, enfim, tutelar o Outro. *Como* periferia o sentido da conscientização está na figuração nos raps da perspectiva de classe do morador. É aí que a periferia se reconhece e se vê representada. Isso que ocorre com “Homem na estrada”, na narrativa assombrosa do ponto de vista de ex-detento a caminho de ser executado por policiais. Como em “Fim de semana no parque”, na especificação da dinâmica caleidoscópica dos pontos de vistas em movimento, mas todos da periferia.

“Homem na estrada” e “Fim de semana”, além de inaugurar a guinada do ponto de vista, parecem configurar dois modelos compositivos que se seguirão com o decorrer da obra do grupo. De modo que, no geral, os raps vão formalizar uma linha épica como “Homem na estrada”. É o caso de “Diário de um detento”, “Tô ouvindo alguém me chamar”, “Artigo 157”, “Rapaz comum”, “A vítima” etc. Noutra a linha compostiva, a de “Fim de semana no parque”, dá-se a formalização da variedade de pontos de vista de periferia. São exemplos: “Capítulo IV, versículo III”, “Mágico de Oz”, “Fórmula mágica da paz”, “A vida é desafio”, “Da ponte pra cá”, entre outras.

Para encerrar, note-se um momento em que a dimensão de um ponto de vista fixado nas periferias atinge uma formulação crítica lapidar. Trata-se de duas passagens presentes no rap “Da ponte pra cá” do álbum Nada *como um dia após outro* dia (2002):

“Eu nunca tive bicicleta ou *videogame*
Agora eu quero o mundo igual cidadão Kane”.

Observe que estamos diante de uma referência cinematográfica, *a priori*, “estranha” à periferia, já que o filme de Orson Welles, talvez não faça parte do repertório cultural daqueles que vivem “da ponte pra cá”. No entanto, se levarmos em conta que o rap pode ser considerado uma poesia oral e, ainda mais, caso se pense que as letras do Racionais não constam no encarte dos discos, é possível interpretar esse verso de maneira ambígua como uma referência “da ponte pra lá”, a saber:

“Eu nunca tive bicicleta ou *videogame*
Agora eu quero o mundo igual cidadão *tem*.”

A dupla possibilidade de audição — entre “tem” e “Kane”— vai além do mero jogo poético para se garantir a rima, formalizando, assim, dois pontos de vista no modo de ouvir o rap, respectivamente, um de dentro e outro de fora da periferia. O título “Da ponte pra cá”,

portanto, faz referência à linguagem prosaica e denotativa do verbo “ter” em terceira pessoa, ao passo que “Kane” alude ao universo cultural daqueles que vivem “da ponte pra lá”.

Essa dupla possibilidade de ouvir e interpretar o rap reincide noutro momento:

“Jardim Rosana, Três Estrela e Imbé,
Santa Tereza, Valo Velho e Dom José.
Parque, Chácara, Lúdia, Vaz, Fundação
Muita treta pra Vinicius de Moraes”

Observe que o rap enumera vários lugares da zona sul. Essa enumeração de topônimos pode trair o ouvinte cuja vida está da “ponte pra lá”, já que a referência a Vinicius de Moraes é, para ele, “símbolo de síntese popular-erudito, como modelo de poeta-cantor, como índice da lírica oficial brasileira” (PASINI, 2007, p.102). Para o ouvinte da zona sul, morador da periferia, em contrapartida, essa referência a Vinicius de Moraes tende a ser interpretada como mais um topônimo, uma praça localizada na Avenida Morumbi. Isto é, o nome “Vinicius de Moraes” é entendido pelos moradores da periferia como o da praça, onde não existe “a treta” dos outros lugares citados na enumeração; por outro lado, o olhar da crítica literária, cujo padrão cultural é outro, interpreta o nome como o do poeta, cuja perspectiva lírica não dá conta mais da dinâmica de violência social da periferia contemporânea.

Repare que em uma e outra passagem é a audição que define a condição de classe embutida no ponto de vista. Os distintos entendimentos de audição formalizam no rap, portanto, diferentes espaços sociais que especificam a condição de classe de quem ouve: aqueles que escutam “Kane”, ou Vinicius de Moraes como o poeta, e os que escutam “tem” e interpretam o nome como lugar social; esses dois modos de ouvir/interpretar estruturam a ideia presente, explicitamente, no título “Da ponte pra cá” e, implicitamente, “Da ponte pra lá”.

Procurou-se mostrar nessa dissertação que o trabalho do Racionais pode ser dividido em dois momentos estéticos que formalizam duas posições críticas distintas. O *denuncismo revoltado*, que corresponde à primeira fase, é marcado pelo ponto de vista, que, embora de

periferia, desloca-se desta na medida em que adota um *tom professoral* no enfoque dos raps. A segunda fase, construída a partir da virada crítica estudada, corresponde à inflexão do ponto de vista para a perspectiva do morador de periferia, abarcando a visão dos sujeitos que vivem nesse espaço social. Na primeira fase, o modo de crítica veiculado formula um ponto de vista em que o eu-rapper fala *da* e *para* a periferia, já na segunda fase, inaugurada com “Fim de semana no parque” e “Homem na estrada”, há uma alteração no modo como esse ponto de vista é construído: o *narrador-rapper* fala *como* o morador da periferia. É o ponto de vista da virada, portanto, que viabiliza a realização de um rap como “Da ponte pra cá”, cuja dimensão estética explica-se pela construção de uma identidade de classe entre sujeito e espaço social, possibilitada pela adoção da perspectiva do morador de periferia.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de A. *Poesia Pau-Brasil*. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesia Pau-Brasil*. São Paulo, Globo, 1990. (Obras reunidas).

ANDRADE, E, N. (Org.). “Rap e educação, Rap é educação”. – São Paulo: Summus, 1999.

ARANTES, Paulo E. “Extinção”. São Paulo: Boitempo, 2007. pp.295-311.

_____, “Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira – dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Bia. *Samba-canção: Fratura e Paixão*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Codecri. 1982.

C, Toni. “Hip hop a lápis: o livro”. São Paulo: CEMJ, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

_____, “Literatura e Subdesenvolvimento” In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989. pp. 140-162.

_____, “A literatura e formação do homem”. In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002, p.89.

_____, “De cortiço a cortiço.” In: *O Discurso e a Cidade*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades. 2004. pp.105-129.

CAROS AMIGOS Especial. “Mano Brown líder dos Racionais MC’s – A periferia vai a guerra”. Ano1, número 10 – janeiro 1998. (revista).

CAROS AMIGOS Especial. “Movimento Hip Hop – a periferia mostra seu magnífico rosto novo”. No 3. Setembro 1998. (revista).

CAROS AMIGOS Especial. “Hip Hop hoje – o grande salto do movimento que fala pela maioria urbana”. No.24, junho 2005. (revista).

D’ANDREA, Tiarajú Pablo: A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/pt-br.php>

DIAS, José C. “Rap na cidade de São Paulo: Música, etnicidade e experiência urbana”, 1998, UNICAMP.

DAVIS, Mike. “Planeta Favela”. São Paulo: Boitempo, 2006.

FELTRAN, Gabriel de Sanctis. “Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do ‘crime’ numa tradição musical das periferias”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 56, São Paulo, jun. 2013, pp. 43-72.

FERRÉZ. “Manual prático do ódio”. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

GALVÃO, Walnice N., “MMPB: uma análise ideológica”. In: Sacos de gatos: ensaios críticos. 2ªed. São Paulo: Duas Cidades, 1976. pp. 93-119.

GARCIA, Walter. “Ouvindo Racionais MC’s”. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, nº4/5. São Paulo, Área de Literatura Brasileira-DLCV-FFLCH/Editora 34, 2003. pp.166-180.

_____, “‘Diário de um detento’”: uma interpretação. In: Arthur NESTROVSKI (org.), *Lendo música*. São Paulo: Publifolha, 2007. pp.179-216.

_____, “Elementos para a crítica de Racionais MC’s (1990-2006)”. In: Idéias Campinas (SP)/ Nova Série, 2º semestre (2013).

_____, “Sobre uma cena de ‘Fim de semana no parque’, do Racionais MC’s”. *Estudos Avançados*, vol.25 n°71. São Paulo, IEA/USP, 2011. pp. 221-235.

_____, “Bim-bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto” – São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____, “*Melancolias*, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, O pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil”. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

HOLANDA, Chico Buarque. “O tempo e o artista”. In: *Caderno Mais!* (Entrevista). Folha de São Paulo. São Paulo, 26 de dezembro de 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque. “O homem cordial”. In: *Raízes do Brasil*. São Paulo. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. pp. 139-151.

HOSSNE, Andrea Saad. “Autores na prisão, presidiários autores: anotações preliminares à análise de *Memórias de um Sobrevivente*”. In: *Revista Literatura e Sociedade*, n. 8, São Paulo, Nankin/Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2005, p. 126-139.

JUNIOR, Benjamin A. “Geocrítica, marcas eurocêtricas e comparatismo literário e Administração da diferença, preservação da hegemonia”. In: Pretov, Petar; Sousa, Pedro Quintino de; López-Iglésias, Samartim; Feijóo, Elias Torres. (Org.). *Avanços em Cultura e Comparatismo nas Lusofonias*. Santiago de Compostela - Faro: Associação Internacional de Lusitanistas - Através Editora, 2012, v., pp. 25-45.

KEHL, Maria R. “A fratria órfã: o esforço civilizatório do *rap* na periferia de São Paulo”. In: M.R. KEHL(Org.), *Função Fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. pp.179-216

LAFETÁ, João. “Estética e ideologia: o Modernismo em 30”. In: Antonio Arnoni Prado (Org.) *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004.

LEITE, Ligia C. M. “O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)”. 6ª ed. São Paulo: Editora Ática, Série princípios, 1993.

MARTIN, Vima Lia. “Literatura e marginalidade”. São Paulo: Alameda, 2008.

OLIVEIRA, Francisco de. “Crítica à razão dualista/ Ornitorrinco”. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

OLIVEIRA, M, S.; SEGRETO, M; CAETANO, N, L.: “Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC’s.”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n.56, p.43 a 72, São Paulo, jun. 2013”. Pp.101-126.

PACHECO, Ana P. “Cidade-cárcere: violência e representação das classes baixas na literatura brasileira contemporânea”. In: *Revista Terceira margem* n.16, Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura, U.F.R.J, 2007, pp. 27-45.

PASINI, L. “Mano Brown: poesia e lugar social - leitura dos seus *raps* no horizonte da poesia brasileira.” In: *Revista Cultura e Pensamento*. São Paulo nº 3. 2007, pp. 95-109.

ROCHA, Janaina. DOMENICH; Mirella & CASSEANO, Patricia. “Hip Hop: a periferia grita”. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROSE, Tricia. “Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop.” in: *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultura*. Michael Herschmann (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 196-198.

ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____, “Negro, macumba e futebol”. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SANTOS, Caroline Correia dos. “Capão pecado e a construção do sujeito marginal”.
Dissertação de Mestrado – Teoria Literária e Literatura Comparada – São Paulo: Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

SAFATLE, V; TELES, E. “O que resta da ditadura”. São Paulo: Boitempo, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras,
1999.

_____, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?*
ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. pp. 11-28.

_____, “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”. In: *Martinha versus
Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. pp. 52-110.

_____, “Cultura e política, 1964-69”. In: *O pai de família e outros estudos.*”
São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 70-111.

_____, “Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis”. 4ªed.
São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.2000.

_____, “Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios
do romance brasileiro.5ª ed. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2000.

_____, “Nacional por subtração”. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo:
Companhia das Letras, 1987, p. 150.

TATIT, Luiz. “O cancionista: composição de canções no Brasil”. 2ªed. São Paulo: Edusp,
2002.

_____, “A canção: eficácia e encanto”. São Paulo: Atual, 1986.

_____, “Canção, estúdio e tensividade”. In: *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 137.

_____, “O século da canção”. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____, “Todos entoam: ensaios, conversas e canções”. São Paulo: Publifolha, 2007.

TATIT, L; LOPES, I. “Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções”. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

TERUKI, Edu. “Espírito rixoso: para uma interpretação das Memórias de um sargento de milícias”. *Revista do IEB*, nº 44. São Paulo, fev. 2007, p. 118.

TINHORÃO, José R., “Um equívoco de ‘Opinião’”. Música popular: um tema em debate. 3ªed., revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 1997. pp.7287.

VASCONCELOS, Gilberto & JUNIOR Matinas S, “A malandragem e a formação da música popular brasileira”. In: *História Geral da civilização brasileira*, tomo III (o Brasil republicano), 4º volume (Economia e cultura, 1930-1964). Direção: Boris Fausto. São Paulo: Difel, 1984. pp. 501-523.

WACQUANT, Loic. Da escravidão ao encarceramento em massa, in: *Contragolpes*. Seleção de artigos da New Left Review. Emir Sader (Org.), trad. Beatriz Medina. São Paulo: Bomtempo: 2006, pp. 12-13.

WISNIK, José M. “Algumas questões de música e política no Brasil”, A. BOSI (org.), *Cultura brasileira, temas e situações*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992. pp.114-123.

_____, “Machado Maxixe: o caso pestana”. São Paulo: Publifolha, 2008.

YOSHINAGA, Guilherme. “Nelson Triunfo do sertão ao hip-hop.” 1ª ed. São Paulo: Shuriken Produções / LiteraRUA, 2014.

Discografia e referências audiovisuais

Chico Buarque. *Carioca*. Biscoito Fino.[2005]

Nelson Cavaquinho. *Nelson cavaquinho*. Sony Music, RCA Victor. [1986] Vários Artistas.

No Tempo De Noel Rosa. Sony Music, RCA Victor.[2011]

Tom Zé. *Danç-êh-sá. Dança dos herdeiros do sacrifício*. Tom pós-canção. Tratore, 2006.

Racionais MC's. *Holocausto urbano*. RDS Fonográfica/ Zimbabwe RDL 4006, [1990]

Racionais MC's. *Escolha seu caminho*. RDS Fonográfica/ Zimbabwe [1992]

Racionais MC's *Raio-x do Brasil*. Zimbabwe Records.[1993]

Racionais MC's *Sobrevivendo no Inferno*. Cosa Nostra. [1997]

Racionais MC's *Nada como um dia após o outro dia (Ri depois) Zambia*. [2002]

Silvio caldas. *Lenço no pescoço*. RCA Victor[1933]. Acessado no YouTube em 28/10/2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=vmD6D0zAGnc>

BIANCH, Sérgio (direção). BENAİM, Eduardo, CANNITO, Newton e BIANCHI, Sergio (roteiro). “QUANTO VALE ou é por quilo?”. Rio de Janeiro: Agravo Produções Ciematográficas, Riofilme, 2005. 1 DVD (104 minutos).

BOTELHO, Guilherme. “Nos tempos da São Bento”, 2010. Visto no *youtube*, acessado em 05/06/2013: <http://www.youtube.com/watch?v=QB6ipm9cjIk>

HOLLANDA, L, B; JABOR, C. (direção) “O mistério do samba”, Conspiração filmes, [2008]

Internet

BRAZ, Endrigo, Chiri. Dossie Cult, no 192. “Eu questiono porque não basta ser. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/07/eu-questiono-porque-nao-basta-ser/>.

MC EMPADA. Especial Racionais MC's - Raio-X do Brasil: “A periferia como ela é”. Julho 2007. Disponível em: <http://mcempada.wordpress.com/category/rap/page/2/>. Acesso em: 7/8/2014.

Acessado em: 7/08/2014.

Ice Blue são retiradas de um vídeo do YouTube da apresentação do Racionais no *Video Music Awards*, 1998. Acessado em agosto de 2014:

<https://www.youtube.com/watch?v=ED7re0eXNPU>

Entrevista Mano Brown - Luka - 89 Parte 1

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kbyy9XUMOLI>

Acessado em 05/07/2014.

Entrevista da professora Marilena Chauí para a Rede Brasil Atual. Disponível em:

<http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2012/03/para-marilena-chaui-ditadura-militar-fez-com-que-universidades-nao-oferecam-formacao-humanista>, acessado em 15/06/2014.

Entrevista com o Dj Kljay para o programa Djset Brasil. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=jvLCH1oDlic>, acessado em 13/03/2014

APÊNDICE

APÊNDICE

Holocausto Urbano

Racionais MC's

Gravadora: RDS

Selo: RDS Ano: 1990

Pânico na zona sul (Mano Brown)

"Aqui é Racionais MC's, Ice Blue, Mano Brown, KLLJay e eu EdyRock."

- E ai Mano Brown, certo ?

- Certo não está né mano, e os inocentes quem os trará de volta?

- É...a nossa vida continua, e ai quem se importa ?

- A sociedade sempre fecha as portas mesmo...

- E ai Ice Blue...

- PÂNICO...

Então quando o dia escurece

Só quem é de lá sabe o que acontece

Ao que me parece prevalece a ignorância

E nós estamos sós

Ninguém quer ouvir a nossa voz

Cheia de razões calibres em punho

Difícilmente um testemunho vai aparecer

E pode crer a verdade se omite

Pois quem garante o meu dia seguinte

Justiceiros são chamados por eles mesmos

Matam humilham e dão tiros a esmo

E a polícia não demonstra sequer vontade

De resolver ou apurar a verdade

Pois simplesmente é conveniente

E por que ajudariam se nos julgam delinquentes

E as ocorrências prosseguem sem problema nenhum

Continua-se o pânico na zona sul.

Pânico na zona sul

Pânico...

Eu não sei se eles

Estão ou não autorizados

De decidir quem é certo ou errado

Inocente ou culpado retrato falado

Não existe mais justiça ou estou enganado?

Se eu fosse citar o nome de todos que se foram

O meu tempo não daria pra falar, mas...

Eu vou lembrar que ficou por isso mesmo

E então que segurança se tem em tal

situação

Quanto terão que sofrer pra se tomar providência

Ou vão dar mais algum tempo e assistir a sequência

E com certeza ignorar a procedência

O sensacionalismo pra eles é o máximo

Acabar com delinquentes eles acham ótimo

Desde que nenhum parente ou então é lógico

Seus próprios filhos sejam os próximos

E é por isso que nós estamos aqui

E ai mano Ice Blue...

Pânico na Sona Sul

Pânico...

Racionais vão contar

A realidade das ruas

Que nome de outras vidas

A minha e a sua

Vimos falar que pra mudar

Temos que parar de se acomodar

E acatar o que nos prejudica

O medo, sentimento em comum num lugar

Que parece sempre estar esquecido

Desconfiança insegurança, mano

Pois já se tem a consciência do perigo

E aí?

Mal te conhecem consideram inimigo

E se você der o azar de apenas ser parecido

Eu te garanto que não vai ser divertido

Se julgam homens da lei

Mas a respeito eu não sei

Muito cuidado eu terei
Scracth KLJay
Eu não serei mais um porque estou esperto
O que acontece, Ice Blue?

Pânico na Zona Sul
Pânico na Zona Sul
Pânico...

Ei Brown
Você acha que o problema acabou?
Pelo contrário, ele apenas começou
Não perceberam que agora se tornaram
iguais
Se inverteram e também são marginais
Mas...
Terão que ser perseguidos e esclarecidos

Tudo e todos até o último indivíduo
Porém se nós queremos que as coisas
mudem
Ei Brown qual será a nossa atitude?
A mudança estará em nossa consciência
Praticando nossos atos com coerência
E a consequência será o fim do próprio
medo
Pois quem gosta de nós somos nós mesmos
Tipo porque ninguém cuidará de você
Não entre nessa a toa
Não dê motivo pra morrer
Honestidade nunca será demais
Sua moral não se ganha, se faz
Não somos donos da verdade
Porém não mentimos
Sentimos a necessidade de uma melhoria

A nossa filosofia é sempre transmitir
A realidade em si
Racionais MC's
Pânico na Zona Sul
Pânico...
Certo, certo...Então irmão
Volte à atenção pra você mesmo
E pense como você tem vivido até hoje
certo?
Quem gosta de você é você mesmo
Nós somos Racionais MC's
DJ KLJay, Ice Blue, Edy Rock e eu.
Brown.
PAZ...
Pânico...

Beco sem saída (Edi Rock)

Às vezes, eu paro e reparo,
fico a pensar
qual seria meu destino senão cantar
um rejeitado, perdido no mundo,
é um bom exemplo, irei fundo no assunto,
fique, atento!
A sarjeta é um lar não muito confortável
O cheiro é ruim, insuportável
O viaduto é o reduto nas noites de frio
onde muitos dormem, e outros morrem,
ouviu?
São chamados de indigentes pela sociedade
A maioria negros, já não é segredo, nem
novidade
Vivem como ratos jogados,
homens, mulheres, crianças,
Vítimas de uma ingrata herança
A esperança é a primeira que morre
E sobrevive a cada dia a certeza da eterna
miséria
O que se espera de um país decadente
onde o sistema é duro, cruel, intransigente

Beco sem saída ! (refrão)

Mas muitos não progridem,
na verdade, porque assim querem

Ficam inertes, não se movem, não se
mexem
Sabe por que se sujeitaram a essa situação?
Não pergunte pra mim, tire você a
conclusão!
Talvez, a base disso tudo esteja em vocês
mesmos
E a consequência é o descrédito de nós
negros
Por culpa de você, que não se valoriza
Eu digo a verdade, você me ironiza
A conclusão da sociedade é a mesma
Que com frieza, não analisa, generaliza e
só critica, o quadro não se altera e você
ainda espera que o dia de amanhã será bem
melhor
Você é manipulado, se finge de cego
Agir desse modo, acha que é o mais certo
Fica perdida a pergunta, de quem é a culpa
do poder, da mídia, minha ou sua ?
As ruas refletem a face oculta de um
poema falso
que sobrevive às nossas custas
A burguesia, conhecida como classe nobre,
tem nojo e odeia a todos nós, negros pobres
Por outro lado, adoram nossa pobreza
pois é dela que é feita sua maldita riqueza
Beco sem saída !

"-É, meu mano KL Jay.

O poder mente, ilude e domina
A maioria da população carente de
educação e cultura.
E é dessa forma que eles querem que se
proceda.
Não é verdade?
"-É, pode crê !"

Nascem, crescem, morrem,
passam despercebidos
E a saída é esta vida bandida
que levam roubando, matando, morrendo,
entre si se acabando
Ei mano, dê-nos ouvidos!
Os poderosos ignoram os direitos iguais
Desprezam e dizem que vivam como
mendigos a mais
Não sou um mártir que um dia irá te salvar
No momento certo, você pode se condenar
Não jogamos a culpa em quem não tem
culpa
Só falamos a verdade e a nossa parte
você sabe de cor
Atravesse essa muralha imaginária
em sua cabeça, sem ter medo de falhas
Se conseguiram derrubar uma muralha
real, de pedra,
você pode conseguir derrubar esta
Leia, ouça, escute, ache certo ou errado
mas meu amigo, não fique parado

Isso tudo vai ser apenas um grito solitário
Em um porão fechado, tome cuidado,
Esqueça o grande ditado:
Cada um por si !
Siga concordando com tudo que eu digo
(normal)
Pois pra você parece mais um artigo
(jornal)
Esse é o meu ponto de vista, não sou um
moralista
deixe de ser egoísta, meu camarada,
persista,
É só uma questão: será que você é capaz de
lutar?
É difícil, mas não custa nada tentar
"-Ei cara, o sentido disto tudo está em você
mesmo.
Pare, pense e acorde, antes que seja tarde
demais
O dia de amanhã te espera, morô?
Edy Rock, KL Jay, Racionais!
Beco sem saída ! (pode crê, né não ?)
Beco sem saída ! (aí mano)
Beco sem saída ! (certo !)
Beco...beco...beco sem saída,
beco sem saída, beco sem saída!

Hey, boy (Mano Brown)

Hey, boy! hey ,boy!
Dá um tempo aí, cola aí!
Pera aí!
Que é mano?
Que esse otário tá fazendo aqui?
Aí, dá um tempo aí, chega aí...
Que foi bicho!?
Lembra de mim, mano?
Não...
Então vamos trocar uma ideia nós dois
agora...

Hey, boy, o que você está fazendo aqui?
Meu bairro não é seu lugar
E você vai se ferir
Você não sabe onde está
Caiu num ninho de cobra
E eu acho que vai ter que se explicar
Pra sair não vai ser fácil
A vida aqui é dura
Dura é a lei do mais forte
Onde a miséria não tem cura
E o remédio mais provável é a morte
Continuar vivo é uma batalha
Isso é se eu não cometer falha
E se eu não fosse esperto
Tiravam tudo de mim
Arrancavam minha pele

Minha vida enfim
Tenho que me desdobrar
Pra não puxarem meu tapete
E estar sempre quente
Pra não ser surpreendido de repente
Se eu vacilo trocam minha vaga
O que você fizer
Aqui mesmo você paga
A pouca grana que eu tenho
Não dá pro próprio consumo
Enquanto nós conversamos
A polícia apreende e finge
A marginalidade cresce sem precedência
Conforme o tempo passa
Aumentar é a tendência
E muitas vezes não tem jeito
A solução é roubar
E seus pais acham que a cadeia é nosso
lugar
O sistema é a causa
E nós somos a consequência....maior
Da chamada violência
Por que na real
Com nossa vida ninguém se importa
E ainda querem que sejamos patriotas

Hey...Boy...

Isso tudo é verdade
Mas não tenha dó de mim

Por que esse é meu lugar
Mas eu o quero mesmo assim
Mesmo sendo o lado esquecido da cidade
E bode expiatório de toda e qualquer
mediocridade
A sociedade já não sabe o que fazer
Se vão interferir ou deixar acontecer
Mas por sermos todos pobres
Os tachados somos nós
Só por ser conveniente

Hey boy...

Pense bem se não faz sentido
Se hoje em dia eu fosse um cara
Tão bem sucedido
Como você é chamado de superior
E tem todos na mão
E tudo a seu favor
Sempre teve tudo
E não fez nada por ninguém
Se as coisas andam mal
É sua culpa também
Seus pais dão as costas
Para o mundo que os cercam
Ficam com o maior melhor
E pra nós nada resta
Você gasta fortunas
Se vestindo em etiqueta
E na sargeta é as crianças

Futuros homens
Quase não comem, morrem de fome
Com frio e com medo
Já não é segredo e as drogas consomem
Sinta o contraste e só me de razão
Não fale mais nada porque
Vai ser em vão

Hey Boy...

Você faz parte daqueles que colaboram
Para que a vida de muitas pessoas
Seja tão ruim
Acha que sozinho não vai resolver
Mas é por muitos pensarem assim como
você
Que a situação
Vai de mal a pior
E como sempre você pensa em si só
Seu egoísmo ambição e desprezo
Serão os argumentos pra matar você
mesmo
Então eu digo, hey, boy...
Não fique surpreso
Se o ridículo e odioso
Círculo vicioso
Sistema que você faz parte
Transformar num criminoso
E doloroso
Será ser rejeitado humilhado

Considerado um marginal
Discriminado, você vai saber
Sentir na pele como dói
Então aprenda a lição
Hey, boy....

"-Aí boy sai andando ai certo...

-Eu tenho todos os motivos

-Mas nem por isso eu vou te roubar

-Morô?

-Sai andadando

-Vai caminha, mano!

-Não tem nada pra você aqui não, seu
otário!

-Vai embora

-Sai fora

-E não pisa mais aqui hein!"

Mulheres vulgares (Edi Rock)

Alô?
E aí, Edy Rocky, certo?
Ô Brown, e aí, certo mano?
Tava esperando, cê me ligar, mesmo.
Qual é a mão?
É sobre mulher, e tal.
Mulher? Que tipo de mulher?
Se liga aí:
Derivada de uma sociedade feminista
Que considera e dizem que somos todos machistas.
Não quer ser considerada símbolo sexual.
Lutam pra chegar ao poder, provar a sua moral
Numa relação na qual
Não admite ser subjulgada, passada pra trás.
Exige direitos iguais
E o outro lado da moeda, como é que é?
Pode crê!
Pra ela, dinheiro é o mais importante.
Seu jeito vulgar, suas idéias são repugnantes.
É uma cretina que se mostra nua como objeto,
É uma inútil que ganha dinheiro fazendo sexo.
No quarto, motel, ou tela de cinema

Ela é mais uma figura viva, obscena.
Luta por um lugar ao sol,
Fama, dinheiro com rei de futebol! (ah, ah!)
no qual quer se encostar em um magnata
Que comande seus passos de terno e gravata. (otário....)
Quer ser a peça central em qualquer local.
Se julga total,
Quer ser manchete de jornal.
Somos Racionais, diferentes e não iguais.
Mulheres vulgares, uma noite e nada mais!
Mulheres vulgares.
Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
Mulheres vulgares.
Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
E aí, Brown? Cola aí, e tal...
Fala aí tua parte, e tal certo mano...
Ô falo sim! Peraí, peraí.
É bonita, gostosa e sensual.
Seu batom e a maquiagem a tornam banal.....
Ser a mal, fatal, legal, ruim
Ela não se importa!
Só quer dinheiro, enfim.
Envolve qualquer um com seu ar de ingenuidade.
Na verdade, por trás mora a mais pura mediocridade.
Te domina com seu jeito promíscuo de ser,

Como se troca de roupa, ela te troca por outro.
Muitos a querem para sempre
Mas eu a quero só por uma noite,
você me entende?
Gosta de homens da alta sociedade.
Até os grandes traficantes entram em rotatividade.
Mestiça, negra ou branca
Uma de suas únicas qualidades: a ganância.
A impressão que se ganha é de decência
Quando se trata de dinheiro e sexo,
se torna indolência.
Fica perdida no ar a pergunta:
Qual a pior atitude de uma prostituta?
Se vender por necessidade ou por ambição?
Tire você a conclusão.
Mulheres vulgares.
Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
Mulheres vulgares.
Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.

Então, irmão, é de coração.
Abra os olhos e veja a razão.
Querer, poder, ter,
não é pra você se proteger,
prever antes de acontecer.
E hoje ela diz: "Que cara vou dormir?"
Com seu rosto bonito é fácil atrair, e daí....

Pra sair não precisa insistir.
É só ser alguém e estalar os dedos assim
(plec!)
Francamente ela se julga capaz
De dominar a qualquer idiota que tenha
conforto pra dar.
Não importa a sua cor,
não importa a sua idéia,
Apenas dinheiro esnobando,
jogando pela janela.
Não entre nessa cilada.
Fique esperto com o mundo
e atento com tudo e com nada.
Mulheres só querem,
preferem o que as favorecem
Dinheiro, ibope, te esquecem
se não os tiverem.
Somos Racionais, diferentes e não iguais.
Mulheres vulgares, (o quê) uma noite e
nada mais!
Mulheres vulgares.
Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
Mulheres vulgares.
Mulheres vulgares, uma noite e nada mais.
Gostei, gostei
É mano, tem uns caras que ficam iludidos
com essas mina aí.
capa de revista, pôster, viagem pra Europa
É isso aquele outro
Mas por baixo, mano, maior sujeira!

Vai nessa, morô.....
E isso aí, mano. Até a próxima Brown.

Racistas Otários (Mano Brown)

Racistas otários nos deixem em paz
Pois as famílias pobres não aguentam mais
Pois todos sabem e elas temem
A indiferença por gente carente que se tem
E eles vêm
Por toda autoridade o preconceito eterno
E de repente o nosso espaço se transforma
Num verdadeiro inferno
e reclamar direitos de que forma
Se somos meros cidadãos e eles o sistema
E a nossa desinformação é o maior
problema
Mas mesmo assim enfim, queremos ser
iguais

Racistas otários nos deixem em paz
(refrão)

Racistas otários nos deixem em paz

Justiça
Em nome disse eles são pagos
Mas a noção que se tem
Se desenvolvendo sem a paz necessária
São filhos de pais sofridos
E por esse mesmo motivo
Nível de informação é um tanto reduzido
Não...

É limitada e eu sei
Que a lei
É implacável com os oprimidos
Tornam bandidos os que eram pessoas de
bem
Pois já é tão claro que é mais fácil dizer
Que eles são os certos e o culpado é você
Se existe ou não a culpa
Ninguém se preocupa
Pois em todo caso haverá sempre uma
desculpa
O abuso é demais
Pra eles tanto faz
Não passará de simples fotos nos jornais
Pois gente negra e carente
Não muito influente
E pouco frequente nas colunas sociais
Então eu digo meu *rapaz* esteja constante
ou abrirão o seu bolso e jogarão um
flagrante
num presídio qualquer será um irmão a
mais

Racistas otários nos deixem em paz

É um absurdo
São pessoas assim que se fodem (auto
censura) com tudo
E que no dia a dia vive tensa e insegura
E sofre as covardias humilhações torturas

Sampler: pois a lei surda, cega e mal
interpretada
Então a velha história outra vez se repete
Por um sistema falido
Como marionetes nós somos movidos
E há muito tempo tem sido assim
Nos empurram à incerteza e ao crime
enfim
Porque aí sim certamente estão se
preparando
Com carros e armas nos esperando
E os poderosos bem seguros observando
O rotineiro holocausto urbano
O sistema é racista cruel
Levam cada vez mais
Irmãos aos bancos dos réus
Os sociólogos preferem ser imparciais
E dizem ser financeiro o nosso dilema
Mas se analisarmos bem mais você
descobre
Que negro e branco pobre se parecem
Mas não são iguais
Crianças vão nascendo
Em condições bem precárias

A conclusão é sua...KL Jay
Se julgam homem da lei, mas a respeito eu
não sei
Porém direi para vocês irmãos
Nossos motivos pra lutar ainda são os
mesmos
O preconceito e desprezo ainda são iguais
Nós somos negros também temos nossos
ideais

Racistas otários nos deixem em paz
(refrão)

Os poderosos são covardes desleais
Espancam negros nas ruas por motivos
banais
E nossos ancestrais
Por igualdade lutaram
Se rebelaram morreram
E hoje o que fazemos
Assistimos a tudo de braços cruzados
Até parece que nem somos nós os
prejudicados
Enquanto você sossegado foge da questão
Eles circulam na rua com uma descrição
Que é parecida com a sua
Cabelo cor e feição
Será que eles veem em nós um marginal
padrão

50 anos agora se completam
Da lei antirracismo na constituição
Infalível na teoria, inútil no dia a dia
Então que fodam-se [p] (autocensura) eles
com sua demagogia
No meu país o preconceito é eficaz
Te cumprimentam na frente
E te dão um tiro por trás
Sampler
"O Brasil é um país de clima tropical
Onde as raças se misturam naturalmente
E não há preconceito racial. Ha,Ha....."

Nossos motivos pra lutar ainda são os
mesmos
O preconceito e o desprezo ainda são
iguais
Nós somos negros também temos nossos
ideais
Racistas otários nos deixem em paz...

Tempos Difíceis (Edi Rock)

Eu vou dizer, porque o mundo é assim.
Poderia ser melhor, mas ele é tão ruim.
Tempos difíceis, está difícil viver.
Procuramos um motivo vivo, mas ninguém sabe dizer.
Milhões de pessoas boas morrem de fome.
E o culpado, condenado disto é o próprio homem.
O domínio está em mão de poderosos, mentirosos.
Que não querem saber.
Porcos, mas querem todos mortos.
Pessoas trabalham o mês inteiro.
Se cansam, se esgotam, por pouco dinheiro.
Enquanto tantos outros nada trabalham.
Só atrapalham e ainda falam.
Que as coisas melhoraram.
Ao invés de fazerem algo necessário.
Ao contrário, iludem, enganam otários.
Prometem 100%, prometem mentindo, fingindo, traindo.
E na verdade, de nós estão rindo.

Tempos... Tempos difíceis! Refrão (4x)

Tanto dinheiro jogado fora.
Sendo gasto por eles em poucas horas.
Tanto dinheiro desperdiçado.
E não pensam no sofrimento de um menor abandonado.
O mundo está cheio, cheio de miséria.
Isto prova que está próximo o fim de mais uma era.
O homem construiu, criou, armas nucleares.
E o aperto de um botão, o mundo irá pelos ares.
Extra, publicam, publicam extra os jornais
Corrupção e violência aumentam mais e mais.
Com quais, sexo e droga se tornaram algo vulgar.
E com isso, vem a AIDS pra todos liquidar.
A morte, enfim. Vem destruição, causam terrorismo.
E cada vez mais o mundo afunda num abismo.

Tempos... Tempos difíceis! (4x)

Menores carentes se tornam delinquentes.

E ninguém nada faz pelo futuro dessa gente.
A saída é essa vida bandida que levam.
Roubando, matando, morrendo.
Entre si se acabando.
Enquanto homens de poder fingem não ver.
Não querem saber.
Faz o que bem entender.
E assim aumenta a violência.
E somos nós os culpados dessa consequência?
Destruíram a natureza e o que puseram em seu lugar
jamais terá igual beleza.
Poluíram o ar e o tornaram impuro.
E o futuro eu pergunto, confuso: "como será?"
Agora em quatro segundos irei dizer um ditado:
"Tudo que se faz de errado aqui mesmo será pago"
O meu nome é Edy Rock, um *rapper* e não um otário.
Se algo não fizermos, estaremos acabados.
KL Jay! Tempos difíceis!
Tempos difíceis!

Álbum: Escolha se Caminho (1992)

Gravadora: RDS

Ano: 1992

Voz Ativa (Mano Brown)

Eu tenho algo a dizer
E explicar pra você
Mas não garanto porém
Que engraçado eu serei dessa vez
Para os manos daqui
Para os manos de lá
Se você se considera um negro
Pra negro será, mano!
Sei que problemas você tem demais
E nem na rua não te deixam na sua
Entre madames fodidas e os racistas
fardados
De cérebro atrofiado não te deixam em paz
Todos eles com medo generalizam demais
Dizem que os negros são todos iguais
Você concorda...
Se acomoda então,
não se incomoda em ver
Mesmo sabendo que é foda
Prefere não se envolver
Finge não ser você
E eu pergunto por quê?
Você prefere que o outro vá se foder.

Não quero ser o Mandela

Apenas dar um exemplo
Não sei se você me entende
Mas eu lamento que
Irmãos convivam com isso naturalmente
Não proponho ódio, porém
Acho incrível que o nosso conformismo
Já esteja nesse nível, mas Racionais,
existente nunca iguais
Afrodynamicamente, manter a nossa honra
viva
Sabedoria de rua o *rap* mais expressiva
(Heim...)
A juventude negra agora tem a voz ativa
(Pode crer)
Pois quem gosta gosta de nós (Hum...)
somos nós, nós, nós, nós mesmos (hum...)
Pois quem gosta, gosta, (Scratches..), gosta
de nós somos nós, nós, nós, nós mesmos
(hum...)
Pois quem gosta, gosta, (Scratches..), gosta
de nós somos nós, (Scratches..), nós
mesmos (hum...)
Pois quem gosta de nós somos nós,
(Scratches..), nós mesmos
Precisamos de um líder de crédito popular

Como Malcom X em outros tempos foi na
América
Que seja negro até os ossos, um dos nossos
E reconstrua nosso orgulho que foi feito em
destroços
Nossos irmãos estão desnorteados
Entre o prazer e o dinheiro desorientados
Brigando por quase nada
Migalhas coisas banais
Prestigiando a mentira
As falas desinformado demais

Chega de festejar a desvantagem
E permitir que desgatem a nossa imagem
Descendente negro atual meu nome é
Brown
Não sou complexado e tal
Apenas Racional
É a verdade mais pura
Postura definitiva
A juventude negra
Agora tem voz ativa
Pois quem gosta de nós somos nós mesmos
Pois quem gosta de nós somos nós, nós
mesmos (Hum...)

Pois quem gosta, (Scracthes..), gosta de
nós somos nós mesmos (Hum...)
Pois quem gosta de nós somos nós
mesmos (Refrão)

Mais da metade do país é negra e se
esquece
Que tem acesso apenas ao resto que ele
oferece
Tão pouco para tanta gente
Tanta gente na mão de tão pouco
Pode crer
Geração iludida uma massa falida
De informações distorcidas
subtraídas na televisão
Fodidos estão sem nenhum propósito
Diariamente assinando o seu atestado de
óbito
(fala) Pô tô cansado de toda essa merda
que eles mostram na televisão
Todo dia mano...não aguento mais é foda
mano...(Fala)
Mas onde estão
Meus semelhantes na TV
Nossos irmãos
Artistas negros de atitude e expressão
Você se põe a perguntar por que
Eu não sou racista
Mas meu ponto de vista é que
Esse é o Brasil que eles querem que exista

Evoluído e bonito, mas sem negro no
destaque
Eles te mostram é um país que não existe
Esconde nossa raiz
Milhões de negros assistem
Engraçado que de nós eles precisam
Nosso dinheiro eles nunca descriminam
Minha pergunta que fica
Desses artistas tão famosos
Qual você se identifica ?

Então, Lecy Brandão, Moisés da Rocha,
Thaíde e Dj Hum, Ivo Meireles, Moleques
de Rua e tal
E da Zona leste de São Paulo Grupo DMN.
Pode crer é isso aí.

Nossos irmãos estão desnorteados
Entre o prazer e o dinheiro desorientados
Mulheres assumem a sua exploração
Usando o termo mulata como profissão
É mal...
Modelos brancas no destaque
As negras onde estão...? Ham
Desfilam no chão em segundo plano
Pouco original mais comercial a cada ano
O carnaval era a festa do povo
Era...mas alguns negros se venderam de
novo
Brancos em cima negros em baixo

Ainda é normal natural
400 anos depois 1992 tudo igual
Benvindos ao Brasil colonial e tal
Precisamos de nós mesmos essa é a
questão
DMN meus irmãos descrevem com
perfeição então
Gostarmos de nós brigarmos por nós
Acreditarmos mais em nós
Independente de que os outros façam
Tenho orgulho de mim, um *rapper* em
ação
Nós somos negros sim de sangue e coração
Mano Ice Blue me diz

Justiça é que nos motiva a minha a sua
A nossa voz ativa
Racionais
Racionais(Scracthes..)

Negro Limitado (Edi Rock)

Você não me escuta
Ou não entende o que eu falo
Procuro te dar um toque
E sou chamado de preto otário,
Atrasado, revoltado
Pode crer
Estamos jogando com um baralho marcado
Não quero ser o mais certo
E, sim, o mano esperto
Não sei se você me entende, mas eu
distingo errado do certo.
Fala — e mano se vai continuar com essas
ideias aí cê tá me tirando? da licença
A verdade é que enquanto eu reparo meus
erros
Você se quer admite os seus
Limitado é seu pensamento
você mesmo quer,
Falar sobre mulher
Seu principal passatempo
O dom Juan das vagabundas. Eu lamento.
Vive contando vantagem se dizendo o tal
Mas simplesmente falta postura,
QI suficiente.
Me diga alguma coisa que ainda não sei.
Malandros como você muitos finados
contei.
Não sabe se quer dizer.
Veja só você, o número de cor do seu
próprio RG.

Então, príncipe dos burros, limitado.
Nesse exato momento foi coroado.
Diga qual a sua origem, quem é você?
Você não sabe responder.

Negro Limitado. (refrão)
Dê nos ouvidos!

“- Então, vocês que fazem o *RAP* aí, são
cheios de ser professor, falar de drogas,
polícia e tal, e aí, mostra uma saída, mostra
um caminho e tal, e aí..?”

Cultura, educação, livros, escola.
Crocodilagem demais.
Vagabundas e drogas.
A segunda opção é o caminho mais rápido.
E fácil, a morte percorre a mesma estrada é
inevitável.
Planejam nossa restrição.
Esse é o título.
Da nossa revolução, segundo versículo.
Leia, se forme, se atualize, decore.
Antes que os racistas otários fardados de
cérebro atrofiado.
Os seus miolos estorem e estará tudo
acabado. Cuidado...! (Barulho de tiros)
O Boletim de ocorrência com seu nome em
algum livro.
Em qualquer distrito, qualquer arquivo
Caso encerrado, nada mais que isso.

Um negro a menos contarão com
satisfação.
Porque é a nossa destruição que eles
querem.
Física e mentalmente, o mais que puderem.
Você sabe do que estou falando.
Não são um dia nem dois.
São mais de 400 anos.
Filho é fácil qualquer um faz.
Mas criá-los, não, você não é capaz.
Ele nasce, cresce, e o que acontece?
Sem referencia a seguir, cê terá que ouvir.
Um mal aluno na escola certamente ele
será.
Mas um menino confuso.
No quarto escuro da ignorância.
Se o futuro é das crianças...!
Talvez um dia de você ele se orgulhará.
Você tem duas saídas.
Ter consciência, ou, se afogar na sua
própria indiferença.
Escolha o seu caminho.
Ser um verdadeiro preto, puro, informado.
Ou ser apenas mais um negro limitado.

Negro Limitado, dê nos ouvidos. (refrão)

“- É, consciência, consciência, e os outros
manos?” Você é consciente sozinho?”

Faça por você mesmo e não por mim.
Mantenha distancia de dinheiro fácil.

De bebidas demais, policiais e coisas
assim.
Enfim, de modo eficaz.
Racionais declaram guerra.
Contra aqueles que querem ver os pretos na
merda.
E os manos que nos ouvem irão entender.
Que a informação é uma grande arma.
Mais poderosa que qualquer *PT* carregada.
Roupas caras de etiqueta, não valem nada.
Se comparadas a uma mente articulada
Contra uns racistas otários é química
perfeita
Inteligência e um cruzado de direita.
Será temido e também respeitado.
Um preto digno e não um negro limitado.

Negro Limitado, dê nos ouvidos!
Escolha seu caminho (refrão)

“Pode crê, tem tudo a ver, não é não..!
Racionais, fio da navalha, pode contar
comigo. É isso aí, valeu.”

Álbum: Raio-X do Brasil (1993)
Gravadora: Zimbabwe
Ano:1993

Introdução ao disco

"1993, fudidamente voltando, Racionais
Usando e abusando da nossa liberdade de
expressão
Um dos poucos direitos que o jovem negro
ainda tem nesse país
Você está entrando no mundo da
informação, autoconhecimento, denúncia e
diversão
Esse é o Raio X do Brasil, seja bem vindo"

/ /

Fim de Semana No Parque (Mano Brown)

“ A toda comunidade pobre da zona sul”
Chegou fim de semana todos querem
diversão
Só alegria nós estamos no verão,
mês de janeiro, São Paulo, zona sul
Todo mundo à vontade, calor céu azul
Eu quero aproveitar o sol
Encontrar os camaradas prum basquetebol
Não pega nada
Estou a uma hora da minha quebrada
Logo mais, quero ver todos em paz
Um, dois, três carros na calçada
Feliz e agitada toda “prayboyzada”
As garagens abertas eles lavam os carros

Desperdiçam a água, eles fazem a festa
Vários estilos vagabundas, motocicletas
Coroa rico, boca aberta, isca predileta
De verde fluorescente queimada sorridente
A mesma vaca loura circulando como
sempre
Roda a banca dos playboys do Guarujá
Muitos manos se esquecem na minha não
cresce
Sou assim, tô legal, até me leve a mal
Malicioso e realista sou eu Mano Brown
Me dê quatro bons motivos pra não ser
Olha o meu povo nas favelas e vai perceber
Daqui eu vejo uma caranga do ano
Toda equipada e um tiozinho guiando
Com seus filhos ao lado estão indo ao
parque
Eufóricos brinquedos eletrônicos
Automaticamente eu imagino
A molecada lá da área como é que tá
Provavelmente correndo pra lá e pra cá
Jogando bola descalços nas ruas de terra
É, brincam do jeito que dá
Gritando palavrão é o jeito deles
Eles não têm videogame e às vezes nem
televisão
Mas todos eles têm um dom São Cosme e
São Damião a única proteção
No último natal papai noel escondeu um
brinquedo, prateado, brilhava no meio do
mato

Um menininho de dez anos achou o
presente
Era de ferro, com 12 balas no pente
E o fim de ano foi melhor pra muita gente
Eles também gostariam de ter bicicletas
De ver seu pai fazendo *cooper* tipo atleta
Gostam de ir ao parque e se divertir
E que alguém os ensinasse a dirigir
Mas eles só querem paz e mesmo assim é
um sonho
Fim de semana no Parque Santo Antônio

Vamos passear no parque (Refrão)
Deixa o menino brincar
Fim de semana no parque
Vamos passear no parque
Vou rezar pra esse domingo não chover

Olha só aquele clube que “da hora”
Olha aquela quadra, olha aquele campo,
olha”
Olha quanta gente
Tem sorveteria, cinema, piscina quente
Olha quanto boy, olha quanta mina
Afoga essa vaca dentro da piscina
Tem corrida de kart dá pra ver
É igualzinho o que eu vi ontem na TV
Olha só aquele clube que dá hora,
Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora
Nem se lembra do dinheiro que tem que
levar

Do seu pai bem louco gritando dentro do bar
Nem se lembra de ontem, de hoje e o futuro
Ele apenas sonha através do muro...

Milhares de casas amontoadas
Ruas de terra esse é o morro, a minha área me espera
Gritaria na feira (vamos chegando!)
Pode crer eu gosto disso mais calor humano

Na periferia a alegria é igual
É quase meio dia a euforia é geral
É lá que moram meus irmãos, meus amigos
E a maioria por aqui se parece comigo
E eu também sou o bam, bam, bam e o que manda
O pessoal desde das dez da manhã está no samba
Preste atenção no repique e atenção no acorde
(Como é que é Mano Brown?) Netinho
Pode crer pela ordem

A número um em baixa renda da cidade
Comunidade zona sul é dignidade
Tem um corpo no escadão, a tiazinha desce o morro
Polícia a morte, polícia socorro
Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo

Pra molecada frequentar, nenhum incentivo
O investimento no lazer é muito escasso
O centro comunitário é um fracasso
Mas aí, se quiser se destruir está no lugar certo
Tem bebida e cocaína sempre por perto
A cada esquina, cem, duzentos metros
Nem sempre é bom ser esperto
Schmith, Taurus, Rossi, Dreher ou Campari
Pronúncia agradável, estrago inevitável
Nomes estrangeiros que estão no nosso meio pra matar M-E-R-D-A
Como se fosse ontem ainda me lembro
7 horas sábado 4 de dezembro
Uma bala uma moto com dois imbecis
Mataram nosso mano que fazia o morro mais feliz
E indiretamente ainda faz, mano Rogério esteja em paz ,vigiano lá de cima
A molecada do Parque Regina
Vamos passear no parque (refrão)
Deixa o menino brincar
Fim de semana no parque
Vamos passear no parque
Vou rezar pra esse domingo não chover

Tô cansado dessa porra de toda essa bobagem
Alcoolismo, vingança, treta, malandragem
Mãe angustiada, filho problemático

Famílias destruídas, fins de semana trágicos
O sistema quer isso, a molecada tem que aprender
Fim de semana no Parque Ipê

Vamos passear no parque(refrão)
Deixa o menino brincar
Fim de semana no parque
Vamos passear no parque
Vou rezar pra esse domingo não chover
Netinho:
“Pode crer Racionais MC's e Negritude Júnior juntos vamos investir em nós mesmos, mantendo distância das drogas e do álcool
Aí *rapaziada* do Parque Ipê, Jardim São Luiz, Jardim Ingá, Parque Arariba, Vaz de Lima, Morro do Piolho, Vale das Virtudes e Pirajussara”

É isso aí Mano Brown (é isso aí Netinho, paz à todos)".

Homem na estrada (Mano Brown)

Um homem na estrada recomeça sua vida.
Sua finalidade: a sua liberdade, que foi perdida, subtraída;
e quer provar a si mesmo que realmente mudou, que se recuperou e quer viver em paz, não olhar para trás,
dizer ao crime: nunca mais!

Pois sua infância não foi um mar de rosas,
não.
Na Febem, lembranças dolorosas, então.

Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim.
Muitos morreram sim, sonhando alto
assim, me digam quem é feliz,
quem não se desespera vendo, nascer seu
filho no berço da miséria.
Um lugar onde só tinham como atração: o
bar, e o candomblé pra se tomar a benção.
Esse é o palco da história que por mim será
contada.

O homem na estrada (Refrão).

Equilibrado num barranco incômodo, mal
acabado e sujo, porém, seu único lar, seu
bem e seu refúgio.
Um cheiro horrível de esgoto no quintal, por
cima ou por baixo, se chover será fatal. Um
pedaço do inferno, aqui é onde eu estou.
Até o IBGE passou aqui e nunca mais
voltou.
Numerou os barracos, fez uma pá de
perguntas.
Logo depois esqueceram, filha da puta!
Acharam uma mina morta e estuprada,
deviam estar com muita raiva.
“Mano, quanta paulada!”.
Estava irreconhecível, o rosto desfigurado.

Deu meia noite e o corpo ainda estava lá,
coberto com lençol, ressecado pelo sol,
jogado.
O IML estava só dez horas atrasado.
Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim.
Quero que meu filho nem se lembre daqui,
tenha uma vida segura.
Não quero que ele cresça com um "oitão"
na cintura e uma "PT" na cabeça.
E o resto da madrugada sem dormir, ele
pensa o que fazer para sair dessa situação.
Desempregado então.
Com má reputação.
Viveu na detenção.
Ninguém confia não.
...e a vida desse homem para sempre foi
danificada.
Um homem na estrada (refrão).
Um homem na estrada..
Amanhece mais um dia e tudo é
exatamente igual.
Calor insuportável, 28 graus.
Faltou água, já é rotina, monotonia, não tem
prazo pra voltar, hã! já fazem cinco dias.
São dez horas, a rua está agitada, uma
ambulância foi chamada com extrema
urgência.
Loucura, violência, exageraram.
Estourou a própria mãe, estava
embriagado.
Mas bem antes da ressaca ele foi julgado.

Arrastado pela rua o pobre do elemento,
o inevitável linchamento, imaginem só!
Ele ficou bem feio, não tiveram dó.
Os ricos fazem campanha contra as drogas
e falam sobre o poder destrutivo delas.
Por outro lado promovem e ganham muito
dinheiro com o álcool que é vendido na
favela.
Empapuçado ele sai, vai dar um rolê.
Não acredita no que vê, não daquela
maneira:
crianças, gatos, cachorros disputam palmo
a palmo seu café da manhã na lateral da
feira.
Molecada sem futuro, eu já consigo ver, só
vão na escola pra comer, apenas nada mais.
Como é que vão aprender sem incentivo de
alguém, sem orgulho e sem respeito,
sem saúde e sem paz.
Um mano meu tava ganhando um dinheiro,
tinha comprado um carro, até rolex tinha!
Foi fuzilado a queima roupa no colégio,
abastecendo a playboyzada de farinha.
Ficou famoso, virou notícia, rendeu
dinheiro aos jornais, hu!, cartaz à polícia.
Vinte anos de idade, alcançou os primeiros
lugares... superstar do Notícias Populares!
Uma semana depois chegou o crack, gente
rica por trás, diretoria.
Aqui, periferia, miséria de sobra.
Um salário por dia garante a mão-de-obra.
A clientela tem grana e compra bem,

tudo em casa, costa quente de sócio.
A playboyzada muito louca até os ossos!
Vender droga por aqui, grande negócio.
Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim,
Quero um futuro melhor, não quero morrer assim,
num necrotério qualquer, como indigente,
sem nome e sem nada,

Um homem na estrada.(Refrão)

Assaltos na redondeza levantaram
suspeitas.
Logo acusaram a favela para variar,
E o boato que corre é que esse homem está
com o seu nome lá, na lista dos suspeitos,
pregada na parede do bar.
A noite chega e o clima estranho no ar
e ele sem desconfiar de nada,
vai dormir tranquilamente,
mas na calada, caguetaram seus
antecedentes.
Como se fosse uma doença incurável, no
seu braço a tatuagem: DVC, uma passagem,
157 na lei...
No seu lado não tem mais ninguém.
A Justiça Criminal é implacável.
Tiram sua liberdade, família e moral
Mesmo longe do sistema carcerário,
te chamarão para sempre de ex presidiário.
Não confio na polícia, raça do caralho.

Se eles me acham baleado na calçada,
chutam minha cara e cospem em mim, eh!
Eu sangraria até a morte... já era, um
abraço!.
Por isso a minha segurança eu mesmo faço.
É madrugada, parece estar tudo normal.
Mas esse homem desperta, pressentindo o
mal, muito cachorro latindo.
Ele acorda ouvindo barulho de carro e
passos no quintal.
A vizinhança está calada e insegura,
premeditando o final que já conhecem bem.
Na madrugada da favela não existem leis,
talvez a lei do silêncio, a lei do cão talvez.
Vão invadir o seu barraco, é a polícia
vieram pra arregaçar, cheios de ódio e
malícia, filhos da puta, comedores de
carniça!
Já deram minha sentença e eu nem tava na
"treta", não são poucos e já vieram muito
loucos.
Matar na crocodilagem, não vão perder
viagem, quinze caras lá fora, diversos
calibres, e eu apenas com uma "treze tiros"
automática.
Sou eu mesmo e eu, meu deus e o meu orixá.
No primeiro barulho, eu vou atirar.
Se eles me pegam, meu filho fica sem
ninguém.

É o que eles querem: mais um pretinho na
FEBEM.

Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim, a
gente sonha a vida inteira e só acorda no
fim, minha verdade foi outra, não dá mais
tempo pra nada... (Barulho de Tiros)

Gravação de uma reportagem policial:
“Homem mulato aparentando entre vinte e
cinco e trinta anos é encontrado morto na
estrada do M'Boi Mirim sem número. Tudo
indica ter sido acerto de contas entre
quadrilhas rivais, segundo a polícia, a
vítima tinha vasta ficha criminal”

Júri Racional (Edi Rock, Ice Blue e Mano Brown)

Você não tem amor próprio, fulano!
Nos envergonha, pensa que é o maior.
Não passa de um sem vergonha, em seus atos!
Por si só define sua personalidade.
Mas é a inferioridade que você sente no fundo.
Dá aos racistas imundos
razões o bastante pra prosseguirem nos fodendo como antes.
Ovelha branca da raça, traidor!
Vendeu a alma ao inimigo, renegou sua cor!
Mas nosso júri é racional, não falha!
Por quê?
Não somos fãs de canalha!
Existe um velho ditado do cativo que diz:
que o negro sem orgulho é fraco e infeliz.
Como uma grande árvore que não tem raiz.
Mas se assim você quis, então terá que pagar!
Porém agora os playboys, querem mais é que se foda!
Você e a sua raça toda!
Eles nem pensam em te ajudar!
Então! Olhe pra você e lembre dos irmãos!
Com o sangue espalhado, fizeram muitas notícias!

Mortos na mão da polícia, fuzilados de braços no chão.
Me causa raiva e indignação a sua indiferença quanto à nossa destruição!
Mas, o nosso júri é racional, não falha!
Não somos fãs de canalha! (2x)
As vagabundas que você a vida toda elogiara,
Se divertem hoje, e riem da sua cara.
Aquelas vacas usufruíram, usaram do pouco que você tinha
até a última gota! No entanto, não há outra...
E agora?
Você foi desprezado, jogado fora!
Você não precisa delas!
Se existem negras tão belas, e pode ter as melhores,
Por que ficar com as piores?
Burguesas cadelas? pode crer, estou falando sobre nossa auto-estima,
você despreza seu irmão não dá a mínima;
mas nosso júri é racional, não falha!
Não somos fãs de canalha! (2x)
"Aqui é o Mano Brown, descendente negro atual,
Você está no júri racional e será julgado, otário!
por ter jogado no time contrário.
O nosso júri é racional, não falha.
Não somos fãs de canalha.
Prossiga mano Edi Rock e tal."

Gosto de Nelson Mandela, admiro Spike Lee. Zumbi, um grande herói, o maior daqui.
São importantes pra mim, mas você ri e dá as costas.
Então acho que sei da porra que você gosta:
Se vestir como playboy, frequentar danceterias, agradar as vagabundas, ver novela todo dia, que merda!
Se esse é seu ideal, é lamentável!
É bem provável que você se foda muito, você se auto-destrói e também quer nos incluir.
Porém, não quero, não gosto, sou negro, não posso, não vou admitir!
Do que valem roupas caras, se não tem atitude?
Do que vale a negritude, se não pô-la em prática?
A principal tática, herança de nossa mãe África!
A única coisa que não puderam roubar!
Se soubessem o valor que a nossa raça tem, tingiam a palma da mão pra ser escura também !
Mas nosso júri é racional, não falha!
Não somos fãs de canalha!
O nosso júri é racional, não falha!
Não somos fãs de canalha! (2x)
Quero nos devolver o valor, que a outra raça tirou.

Esse é meu ponto de vista. Não sou racista,
morou?

Escravizaram sua mente e muitos da nossa
gente, mas você, infelizmente,
sequer demonstra interesse em se libertar.
Essa é a questão: auto-valorização.
Esse é o título da nossa revolução.

Capítulo 1:

O verdadeiro negro tem que ser capaz
de remar contra a maré, contra qualquer
sacrifício.

Mas no seu caso é difícil: você só pensa no
seu benefício.

Desde o início, me mostram indícios
que seus artifícios são vistos pouco
originais, anormais, artificiais,
embranquiçados demais.

Ovelha branca da raça, traidor!

Vendeu a alma ao inimigo, renegou sua
cor.

Mas nosso júri é racional, não falha!

Por quê? Não somos fã de canalha!

"Por unanimidade,

o júri deste tribunal declara a ação
procedente.

E considera o réu culpado

Por ignorar a luta dos antepassados negros

Por menosprezar a cultura negra milenar.

Por humilhar e ridicularizar os demais
irmãos.

Sendo instrumento voluntário do inimigo
racista.

Caso encerrado."

Parte II (Edi Rock)

Vagabunda - E aí Edy...?

Edy - Eu ja falei pro cê meu, é embaçado...

Eu conheço o cara a mil anos, não tem condições...

Vagabunda - Deixa ele fora disso.

Edy - Não fica meio..., fica muito....

Vagabunda - É entre eu e você...

Edy - Não, não tem condições...

Vagabunda - Por que, você tem medo dele?

Edy - Não é bem medo, você sabe que não é bem medo, morô....

Mas é que eu conheço o cara a mil anos.

Vagabunda - Mas ninguém precisa saber, e só entre eu e você....

Edy - Como ninguém precisa saber meu?

Só basta eu saber da parada, entendeu...?

Vagabunda - Há, não...

Edy - Cara, eu conheço o cara....

É Foda, viu meu....

Vagabunda - Mas eu esperei tanto tempo por isso...

Edy - É.

Vagabunda - Agora que eu tenho a oportunidade você me despreza...

Edy - Não, não, não tô desprezando, não tô desprezando....

Só to falando que eu conheço ele...

Antes dele namorar com você eu já conhecia ele, a muito tempo entendeu...

Vagabunda - Olha Edy, eu não aceito não como resposta, eu quero e pronto...!

EDY - Pô assim eu não aguento, é foda essas minas.

Mulher de aliado meu eu considero homem, não admito dando em cima de mim ou de outros camaradas, são sem- vergonha, não prestam mesmo sendo compromissadas,

Não criam vergonha na cara, então, escória de safada,

Quero pedir para ele se ligar, se tocar, só que nas minhas palavras ele não vai acreditar,

Vai achar que é inveja ou surto parecido do outro lado da moeda ela que é o inquérito.

Quer tudo na palma da sua mão, a faca, o queijo, o pão e muito mais então Vive dizendo pra que sair fora do vacilão se ele o tem e a quem mais quiser Melô demais para querer iludir e foi iludido, será que Deus deu o seu castigo merecido Está com a mente totalmente atrofiada que vacilada

Pode crê, lá vai ele com a cabeça enfeitada (deu entrada)

Está sendo passado pra trás, na lista dos cara de boi está em primeiro lugar

Ajoelhou, agora tem que rezar !

Ela te troca, troca, troca por outro Eu lamento, o Don Juan das vagabunda, eu lamento ! (3x)

Ela é mais uma figura viva, obscena...

Eu lamento !

No rebanho de fêmea, ela é a fêmea pior Também a pedra branca no jogo de dominó, Ás do baralho, papagaio sem língua, árvore sem galho, repentista sem rima.

Pode crê, ela bate o pé, ele abaixa a cabeça ela grita na frente dos outros, ele respeita que treta

Acredita em meias palavras, lágrimas, juras ensaiadas.

Eu tenho dó de fulano, beltrano e sicrano, que fica iludido com esse tipo de mulambo, masturbação mental, pra ela é normal, agindo discretamente, dando em cima dos conhecidos, que não estão interessados em carne mastigada.

mas às vezes saem por pensar não pega nada...)

Nem estão nem um pouco ligando tratando de mulher, he!,

se esquece de quem é mano, consideração ficou pra trás, já não existe mais, mil vezes peço meus pêsames, em poucos amigos se pode confiar,

mulher então, menos se pode contar
não gostam, não vivo, não penso nas minhas
palavras pra falar o quê?
mestiça, negra ou branca sempre sai uma
vagabunda, não se esqueça, se você
ajoelhar, você vai ter que rezar !

Ela te troca, troca, troca por outro
Eu lamento, o Don Juan das vagabunda, eu
lamento ! (3x)
Ela te troca, troca, troca por outro
Eu lamento !
Né não...?

Fique de olho na sua mulher, fique atento,
mesmo sendo de mil anos confie apenas 50
por cento, tire da cabeça que mulher é
incapaz, capaz ela é e mentirosa o quanto
quiser, nunca se sabe o que se passa na
cabeça dela, muda a cada instante de cão
pra cadela,
mulher de mano é mesma coisa que homem,
não gosto de me envolver nem me imagino,
isso é mancada de canalha,
cuzão, que sempre deu falha
merece tomar salva de bala na cara (hê, hê
Existe 7 mulheres pra cada homem ou mais
então pra que cismar, passar seu aliado para
trás, e vice-versa mulher também entra
nessa, mas a metade eu te garanto que não
presta
Deus não costuma dar asas pra cobra criada

mas foi dada, a essa cascavel
Na minha história não perdoo quem pratica
traição
Nem com o fogo do inferno ela ganhará o
perdão (não !)
Come e cospe no mesmo prato que usa,
ela tem duas, três caras chega até uma
dúzia e suga
até finalizar o que você tem e o que você
tiver
sabe como arrancar pois é, patrício
meu sei que não se morde,
Edy Rock em pessoa por isso te dou um
toque e acorde,
a bomba pode e vai explodir
no meio da sua cara se você não ouvir o
que o descendente negro tem pra falar,
inocente ou culpado
Você vai ter que rezar !

Ela te troca, troca, troca por outro
Eu lamento, o Don Juan das vagabunda, eu
lamento ! (3x)
Ela te troca...
Eu lamento...
troca por outro...

Vagabunda - Mas e aí Blue....
Blue - Mas e aí, cê namora com meu mano
e tal...xavecou meu outro mano, agora quer
sair comigo...

Vagabunda - Mas deixa os dois fora
disso...
Blue - Como deixar fora disso...?
Vagabunda - É entre eu e você, deixa os
dois pra lá...
Blue - Eu e você, eu conheço cara, você
deu entrada pro outro cara...
E eu conheço dos dois caras, você vem
me....

Mano na Porta do Bar (Mano Brown)

Você viu aquele mano na porta do bar
Jogando um bilhar descontraido e pá
Cercado de uma pá de camaradas
Da área uma das pessoas mais
consideradas
Ele não deixa brecha, não fode ninguém
Adianta vários lados sem olhar quem
Tem poucos bens, mais que nada,
Um fusca 73 e uma mina apaixonada
Ele é feliz e tem o que sempre quis
Uma vida humilde, porém sossegada
Um bom filho, um bom irmão,
Um cidadão comum com um pouco de
ambição
Tem seus defeitos, mas sabe relacionar
Você viu aquele mano na porta do bar
(aquele mano)
Você viu aquele mano na porta do bar
Ultimamente andei ouvindo ele reclamar
Que a sua falta de dinheiro era problema
Que a sua vida pacata já não vale a pena
Queria ter um carro confortável
Queria ser uma cara mais notado
Tudo bem até aí nada posso dizer
Um cara de destaque também quero ser
Ele disse que a amizade é pouca
Disse mais, que seu amigo é dinheiro no
bolso
Particularmente, para mim não tem
problema nenhum
Por mim cada um, cada um

A lei da selva consumir é necessário
Compre mais, compre mais
Supere o seu adversário,
O seu status depende da tragédia de
alguém,
É isso, capitalismo selvagem
Ele quer ter mais dinheiro, o quanto puder
Qual que é desse mano ?
Sei lá qual que é
Sou Mano Brown, a testemunha ocular
Você viu aquele mano na porta do bar
(Aquele mano)

- " Quem é aqueles mano que tava andando
com você ontem a noite ?"
- " É uns mano diferente aí que tá rolando
de outra quebrada aí, mas é o seguinte, eu
tô agarrando os mano de qualquer jeito,
certo ? "
- " Nós somo aqui da área, mano !? "
- " Não tem nada a ver com você !!! "
- " Já era meu irmão ! já era !!! "
- " Qual que é ? Num tô te entendendo,
explica isso aí direito..."
- " Movimento é dinheiro meu irmão... "
- " Você nunca me deu nada !!! "

Você viu aquele mano na porta do bar
Ele mudou demais de uns tempos para cá
Cercado de uma pá de tipo estranho
Que promete pra ele o mundo dos sonhos
Ele está diferente não é mais como antes

Agora anda armado a todo instante
Não precisa mais dos aliados
Negociantes influentes estão ao seu lado
Sua mina apaixonada, linda e solitária
Perdeu a posição agora ele tem várias...
Várias mulheres, vários clientes, vários
artigos,
Vários dólares e vários inimigos.
No mercado da droga o mais falado
O mais foda, em menos de um ano subiu
de cotação
Ascensão meteórica, contagem numérica,
Farinha impura, o ponto que mais fatura
Um traficante de estilo bem peculiar
Você viu aquele mano na porta do bar
(Aquele mano)
Ele matou um feinho a sangue frio
Às sete horas da noite,
Uma pá de gente viu e ouviu, à distância
Dia de cobrança, a casa estava cheia
Mãe, mulher, criança
Quando gritaram o seu nome no portão
Não tinha grana pra pagar perdão é coisa
rara
Tomou dois tiros no meio da cara
A lei da selva é assim, predatória
Click, cleck, Bum, preserve a sua glória
Tranformação radical, estilo de vida
Ontem sossegado e tal
Hoje um homicida
Ele diz que se garante e não tá nem aí
Usou e viciou a molecada daqui

Eles estão na dependência doentia
Não dormem a noite, roubam a noite
Pra cheirar de dia
O tal do vírus dos negócios muita perícia
Ele da baixa, ele ameaça, truta da polícia
Não tem pra ninguém no momento é o que há
Você viu aquele mano na porta do bar
(Aquele mano)
" - E aí mano, e aquela fita de ontem a noite ? "
" - Foi um mano e tal que me devia, mó pilantra safado, queria me dar perdido... -
Negócio é negócio, deve pra mim é a mesma coisa que dever pro capeta, dei dois tiro na cara dele, já era... virou os zói. "
" - Mas e agora, como é que fica !? "
" - Ih...Sai fora !!! Sai, Sai !!!
Você tá vendo o movimento na porta do bar
Tem muita gente indo pra lá, o que será ?
Daqui apenas posso ver uma fita amarela
Luzes vermelhas e azuis piscando em volta dela
Informações desencontradas gente, indo e vindo
Não tô entendendo nada, vários rostos sorrindo
Ouço um moleque dizer, mais um cuzão da lista
Dois fulanos numa moto, única pista

Eu vejo manchas no chão, eu vejo um homem ali
É natural pra mim, infelizmente
A lei da selva é traiçoeira, surpresa
Hoje você é o predador, amanhã é a presa
Já posso imaginar, vou confirmar
Me aproximei da multidão e obtive a resposta
Você viu aquele mano na porta do bar
Ontem a casa caiu com uma rajada nas costas...

Sobrevivendo no inferno
Racionais MC's
Gravadora: Cosa Nostra
Ano: 1997

Introdução

60 por cento dos jovens de periferia sem antecedentes criminais
Já sofreram violência policial
A cada quatro pessoas mortas pela policia, três são negras
Nas universidades brasileiras
Apenas 2 por cento dos alunos são negros
A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente
Em São Paulo
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente

//

Capítulo IV Versículo III

(Mano Brown)
Minha intenção é ruim... esvazia o lugar
Eu tô em cima, eu tô afim... um dois pra atirar
Eu sou bem pior do que você tá vendo
O preto aqui não tem dó... é cem por cento veneno
A primeira faz bum, a segunda faz tá
Eu tenho uma missão e não vou falhar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão

Minha palavra vale um tiro... eu tenho muita munição
Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além e tem disposição pro mal e pro bem
Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico
Juiz ou réu, um bandido do céu
Malandro ou otário, quase sanguinário
Franco atirador se for necessário
Revolucionário, insano ou marginal
Antigo e moderno, imortal
Fronteira do céu com o inferno
Astral imprevisível, como um ataque cardíaco no verso
Violentamente pacífico, verídico
Vim pra sabotar seu raciocínio
Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo
Pra mim ainda é pouco pra cachorro louco
Numero um... dia terrorista da periferia
Uni-duni-tê, eu tenho pra você
Um rap venenoso ou uma rajada de PT
E a profecia se fez como previsto 1997 depois de Cristo
A fúria negra ressuscita outra vez
Racionais capítulo 4 versículo 3

(Ponte)
Aleluia (x2)
Racionais no ar
Filha da puta, pá pá pá

(Ice Blue)
Faz frio em São Paulo pra mim tá sempre bom
Eu tô na rua de bombeta e moletom
Dim dim dom, rap é o som que emana do Opala marrom
E aí, chama o Guilherme
Chama o Fader, chama o Dinho... e o Di Marquinho, chama o Éder, vamos aí
Se os outros mano vem pela ordem tudo bem melhor
Quem é quem no bilhar, no dominó

(Mano Brown)
Colou dois mano, um acenou pra mim
De jaco de cetim, de tênis, calça jeans

(Ice Blue)
Ei Brown, sai fora, nem vai, nem cola
Não vale a pena dar idéia nesse tipo aí
Ontem à noite eu vi na beira do asfalto
Tragando a morte, soprando a vida pro alto
Oh os cara só o pó... pele e osso
No fundo do poço, mó flagrante no bolso

(Mano Brown)
Veja bem, ninguém é mais que ninguém
Veja bem, veja bem, e eles são nossos irmãos também

(Ice Blue)

Mar de cocaína e crack, uísque e conhaque
Os mano morre rapidinho sem lugar de destaque

(Mano Brown)

Mas quem sou eu pra falar de quem cheira
ou quem fuma?
Nem dá... nunca te dei porra nenhuma
Você fuma o que vem... entope o nariz
Bebe tudo o que vê... faça o diabo feliz
Você vai terminar tipo o outro mano lá
Que era um preto tipo A... ninguém tava numa
Mó estilo de calça Calvin Klein, tênis Puma
Um jeito humilde de ser no trampo e no rolê
Curtia um funk, jogava uma bola
Buscava a preta dele no portão da escola
Exemplo pra nós mó moral, mó ibope
mas começou a colar com os branquinho do shopping
Ai já era... Ih, mano, outra vida, outro pique
Só mina de elite, balada, vários drinques
Putta de butique, toda aquela porra
Sexo sem limite, Sodoma e Gomorra
Hã, faz uns nove anos
Tem uns quinze dias atrás eu vi o mano
Cê tem que ver... pedindo cigarro pros tiozinho no ponto

Dente tudo zuado, bolso sem nenhum conto

O cara cheira mal, as tias sente medo
Muito louco de sei lá o que logo cedo
Agora não oferece mais perigo
Viciado, doente, fudido... inofensivo
Um dia um Pm negro veio embaçar
E disse pra eu me pôr no meu lugar
Eu vejo um mano nessas condições, não dá
Será assim que eu deveria estar?
Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
Pelo rádio, jornal, revista e outdoor
Te oferece dinheiro, conversa com calma
Contamina seu caráter, rouba sua alma
Depois te joga na merda sozinho
Transforma um preto tipo A num neguinho
Minha palavra alivia sua dor
Ilumina minha alma, louvado seja o meu senhor
Que não deixa o mano aqui desandar
E nem sentar o dedo em nenhum pilantra
Mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei
Racionais capítulo 4 versículo 3

(Ponte)

Aleluia (x2)
Racionais no ar
Filha da puta, pá pá pá

(Edi Rock)

Quatro minutos se passaram e ninguém viu

O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil

Talvez o mano que trampa debaixo do carro sujo de óleo
Que enquadra o carro forte na febre com o sangue nos olhos
O mano que entrega envelope o dia inteiro no sol
Ou o que vende chocolate de farol em farol
Talvez o cara que defende o pobre no tribunal
Ou o que procura vida nova na condicional
Alguém no quarto de madeira, lendo à luz de vela
Ouvindo rádio velho, no fundo de uma cela
Ou o da família real de negro como eu sou
Um príncipe guerreiro que defende o gol

(Mano Brown)

E eu não mudo, mas eu não me iludo
Os mano cu de burro têm, eu sei de tudo
Em troca de dinheiro e um carro bom
Tem mano que rebola e usa até batom
Vários patrícios falam merda pra todo mundo rir
Haha, pra ver branquinho aplaudir É,
na sua área tem fulano até pior Cada um, cada um... você se sente só
Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério
Explode sua cara por um toca-fita velho
Click plau plau plau e acabou

Sem dó e sem dor, foda-se sua cor
Limpa o sangue com a camisa e manda se fuder
Você sabe por que, pra onde vai, pra quê
Vai de bar em bar, de esquina em esquina
Pega cinquenta conto, troca por cocaína
É fim o filme acabou pra você
A bala não é de festim, aqui não tem dublê
Para os mano da baixada fluminense à Ceilândia
Eu sei, as ruas não são como a Disneylândia
De Guaianases ao extremo sul de Santo Amaro
Ser um preto tipo A custa caro
É foda! foda é assistir a propaganda e ver
Não dá pra ter aquilo pra você
Playboy forgado de brinco, um trouxa
Roubado dentro do carro na Avenida Rebouças
Correntinha das moça, as madame de bolsa
Dinheiro... não tive pai não sou herdeiro
Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal
Por menos de um real, minha chance era pouca
Mas se eu fosse aquele muleque de touca
Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca
De quebrada, sem roupa, você e sua mina
Um dois, nem me viu... já sumi na neblina

Mas não... permaneço vivo, prossigo a mística
Vinte e sete anos contrariando a estatística
Seu comercial de Tevê não me engana
Eu não preciso de status nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz
E nem a sua puta de olhos azuis
Eu sou apenas um rapaz latino americano
Apoiado por mais de cinquenta mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez
Racionais capítulo IV versículo III

Tô ouvindo alguém me chamar

Mano Brown

"Aí mano, o Guina mandou isso aqui pra você"

Tô ouvindo alguém gritar meu nome
Parece um mano meu, é voz de homem.
Eu não consigo ver quem me chama
É tipo a voz do Guina
Não, não, não, o Guina tá em cana.
Será? Ouvi dizer que morreu sei lá!

Última vez que eu o vi,
eu lembro até que eu não quis ir, ele foi
Parceria forte aqui era nós dois
Louco, louco, louco e como era
Cheirava pra caralho, vixe! sem miséria

Todo ponta firme, foi professor no crime
Também mó sangue frio, não dava boi pra ninguém

Putaquele mano era foda!
só moto nervosa
só mina da hora
só roupa da moda
Deu uma pá de blusa pra mim
daquela fita na butique do Itaim
Mas sem essa de sermão, mano, eu também
quero ser assim
vida de ladrão não é tão ruim!

Pensei, entrei, no outro assalto eu coleí
e pronto aí o Guina deu mó ponto:

— Aí é um assalto, todo mundo pro chão,
pro chão...!
— Aí filho-da-puta, aqui ninguém tá de
brincadeira não!
— Mais eu ofereço o cofre mano, o cofre,
o cofre.....
— Vamos lá que o bicho vai pegar!

Pela primeira vez vi o sistema aos meu pés
Apavorei, desempenho nota dez
Dinheiro na mão, o cofre já tava aberto
O segurança tentou ser mais esperto
Foi defender o patrimônio do playboy
(tiros)
Não vai dar mais pra ser super-herói!

Se o seguro vai cobrir (Ha! Ha!),
foda-se, e daí ?

O Guina não tinha dó:
se reagir, Bum! vira pó

Sinto a garganta ressecada
e a minha vida escorrer pela escada
Mas se eu sair daqui eu vou mudar

Eu tô ouvindo alguém me chamar
Eu tô ouvindo alguém me chamar

Tinha um maluco lá na rua de trás
que tava com moral até demais
Ladrão, e dos bons
especialista em invadir mansão
Comprava brinquedo a reviria
chamava a molecada e distribuía
Sempre que eu via ele tava só
O cara é gente fina mas eu sou melhor
Eu aqui na pior, ele tem o que eu quero:
jóia escondida e uma 380
No desbaratino ele até se crescia
se pan, ignorava até que eu existia

Tem um brilho na janela, é então
A bola da vez tá vendo televisão

(Psiu.... Vamo, vai, entrando)
Guina no portão, eu e mais um mano
"— Como é que é neguinho?"
Se dirigia a mim, e ria, ria, como se eu não
fosse nada, ria, como fosse ter virada
Estava em jogo, meu nome e atitude. (tiros)
Era uma vez Robin Hood.
Fulano sangue-ruim, caiu de olho aberto
Tipo me olhando, eh, me jurando
Eu tava bem de perto e acertei os seis
o Guina foi e deu mais três.

Lembro que um dia o Guina me falou
que não sabia bem o que era amor
Falava quando era criança
uma mistura de ódio, frustração e dor

De como era humilhante ir pra escola
usando a roupa dada de esmola
E ter um pai inútil, digno de dó
mais um bêbado, filho da puta e só.
Sempre a mesma merda, todo dia igual
sem feliz aniversário, páscoa ou natal
Longe dos cadernos, bem depois
a primeira mulher e o 22
Prestou vestibular no assalto do busão
numa agência bancária se formou ladrão
Não, não se sente mais inferior
Aí neguinho, agora eu tenho o meu valor

Guina, eu tinha mó admiração, ó
Considerava mais do que meu próprio
irmão, ó
Ele tinha um certo dom pra comandar
Tipo, linha de frente em qualquer lugar
Tipo, condição de ocupar um cargo bom e
tal
talvez em uma multinacional.
É foda! Pensando bem que desperdício
Aqui na área acontece muito disso
Inteligência e personalidade
mofando atrás da porra de uma grade

Eu só queria ter moral e mais nada
Mostrar pro meu irmão pros cara da
quebrada.
Uma caranga e uma mina de esquema
Algun dinheiro resolvia o meu problema
Que que eu tô fazendo aqui?

Meu tênis sujo de sangue, aquele cara no
chão, uma criança chorando e eu com um
revolver na mão
Era um quadro do terror, e eu que fui o
autor

Agora é tarde, eu já não podia mais
parar com tudo, nem tentar voltar atrás
Mas no fundo, mano, eu sabia
Que essa porra ia zoar a minha vida um dia
Me olhei no espelho e não reconheci
Estava enlouquecendo, não podia mais
dormir
Preciso ir até o fim
Será que Deus ainda olha pra mim?
Eu sonho toda madrugada
com criança chorando e alguém dando
risada
Não confiava nem na minha própria
sombra, mas segurava a minha onda

Sonhei que uma mulher me falou, eu não sei
o lugar que um conhecido meu (quem?) ia
me matar

Precisava acalmar a adrenalina
Precisava parar com a cocaína

Não tô sentindo meu braço
nem me mexer da cintura pra baixo
Ninguém na multidão vem me ajudar?
Que sede da porra, eu preciso respirar!

Cadê meu irmão?

Eu tô ouvindo alguém me chamar
Eu tô ouvindo alguém me chamar

Nunca mais vi meu irmão
Diz que ele pergunta de mim, não sei não
A gente nunca teve muito a ver
outra idéia, outro rolê
Os malucos lá do bairro
Já falava de revolver, droga, carro
Pela janela da classe eu olhava lá fora
a rua me atraía mais do que a escola
Fiz 17, tinha que sobreviver
Agora eu era um homem, tinha que correr
No mundão você vale o que tem
eu não podia contar com ninguém
Cuzão, fica você com seu sonho de doutor!
Quando acordar cê me avisa, morô?
Eu e meu irmão era como óleo e água
quando eu saí de casa trouxe muita mágoa
Isso há mais ou menos seis anos atrás
Porra, mó saudade do meu pai!

Me chamaram para roubar um posto
Eu tava duro, era mês de agosto
Mais ou menos três e meia, luz do dia
Tudo fácil demais, só tinha um vigia
Não sei, não deu tempo, eu não vi,
ninguém viu
atiraram na gente, um moleque caiu

Prometi pra mim mesmo, era a última vez...
Porra, ele só tinha 16!

Não, não, não, tô afim de parar
mudar de vida, ir pra outro lugar
Um emprego decente, sei lá
talvez eu volte a estudar
Dormir a noite era difícil pra mim
medo, pensamento ruim
Ainda ouço gargalhadas, choro, vozes
a noite era longa mó neurose

Tem uns malucos atrás de mim
Qual que é? Eu nem sei.
Diz que o Guina tá em cana e eu que
cagüetei
Pô, logo quem, logo eu, olha só, ó!
Que sempre segurei os B.O.!
Não, eu não sou bobo, eu sei qual é que é!
mas eu não to com esse dinheiro que os
cara quer
Maior que o medo, o que eu tinha era
decepção, a traiagem, a pilantragem, a
traição
Meus aliado, meus mano, meus parceiro
querendo me matar por dinheiro
Vivi sete anos em vão
tudo que eu acreditava não tem mais razão,
não...

Meu sobrinho nasceu

diz que o rosto dele é parecido com o meu
Eh, diz... um pivete eu sempre quis
meu irmão merece ser feliz
Deve estar a essa altura
bem perto de fazer a formatura
Acho que é direito, advocacia
acho que era isso que ele queria
Sinceramente eu me sinto feliz
graças a Deus, não fez o que eu fiz
Minha finada mãe, proteja o seu menino
o diabo agora guia o meu destino

Se o júri for generoso comigo:
Quinze anos para cada latrocínio...
Sem dinheiro pra me defender
Homem morto, cagueta, sem ser
Que se foda, deixa acontecer
não há mais nada a fazer.

Essa noite eu resolvi sair
tava calor demais, não dava pra dormir
Ia levar meu canhão, sei lá, decidi que não
É rapidinho, não tem precisão
Muita criança, pouco carro, vou tomar um
ar
Acabou meu cigarro, vou até o bar

(E aí, como é que é, e aquela lá ó?)
To devagar, to devagar.

Tem uns baratos que não dá pra perceber
que tem mó valor e você não ver

uma pá de árvore na praça
as criança na rua o vento fresco na cara
as estrela, a lua

Dez minutos atrás, foi como uma
premonição
Dois moleques caminhando em minha
direção
Não vou correr, eu sei do que se trata
se é isso que eles querem então vem, me
mata!
Disse algum barato pra mim que eu não
escutei
Eu conhecia aquela arma, é do Guina, eu
sei!
Uma 380 prateada, que eu mesmo dei
Um moleque novato com a cara assustada
"Aí mano, o Guina mandou isso aqui pra
você"
mas depois do quarto tiro eu não vi mais
nada

Sinto a roupa grudada no corpo
Eu quero viver não posso estar morto!
Mas se eu sair daqui eu vou mudar Eu
tô ouvindo alguém me chamar

**Diário De Um Detento
(Mano Brown)**

"São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h da manhã

Aqui estou, mais um dia
Sob o olhar sanguinário do vigia
Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de uma HK
Metralhadora alemã ou de Israel
Estraçalha ladrão que nem papel
Na muralha, em pé, mais um cidadão José
Servindo o Estado, um PM bom
Passa fome, metido a Charles Bronson
Ele sabe o que eu desejo
Sabe o que eu penso
O dia tá chuvoso. O clima tá tenso
Vários tentaram fugir, eu também quero
Mas de um a cem, a minha chance é zero
Será que Deus ouviu minha oração?
Será que o juiz aceitou a apelação?
Mando um recado lá pro meu irmão:
Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão
Ele ainda tá com aquela mina
Pode crer, moleque é gente fina
Tirei um dia a menos ou um dia a mais, sei lá
Tanto faz, os dias são iguais
Acendo um cigarro, e vejo o dia passar
Mato o tempo pra ele não me matar
Homem é homem, mulher é mulher

Estuprador é diferente, né?
Toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés
E sangra até morrer na rua dez
Cada detento uma mãe, uma crença
Cada crime uma sentença
Cada sentença um motivo, uma história de
lágrima, sangue, vidas e glórias, abandono,
miséria, ódio, sofrimento, desprezo,
desilusão, ação do tempo
Misture bem essa química
Pronto: eis um novo detento
Lamentos no corredor, na cela, no pátio
Ao redor do campo, em todos os cantos
Mas eu conheço o sistema, meu irmão, hã
Aqui não tem santo
Rátátátá preciso evitar
Que um safado faça minha mãe chorar
Minha palavra de honra me protege
pra viver no país das calças bege
Tic, tac, ainda é 9h40
O relógio na cadeia anda em câmera lenta
Ratatátá, mais um metrô vai passar
Com gente de bem, apressada, católica
Lendo jornal, satisfeita, hipócrita
Com raiva por dentro, a caminho do centro
Olhando pra cá, curiosos, é lógico
Não, não é não, não é o zoológico
Minha vida não tem tanto valor
Quanto seu celular, seu computador
Hoje, tá difícil, não saiu o sol
Hoje não tem visita, não tem futebol

Alguns companheiros têm a mente mais fraca
Não suportam o tédio, arruma quiaca
Graças a Deus e à Virgem Maria
Faltam só um ano, três meses e uns dias
Tem uma cela lá em cima fechada
Desde terça-feira ninguém abre pra nada
Só o cheiro de morte e Pinho Sol
Um preso se enforcou com o lençol
Qual que foi? Quem sabe? Não conta
Ia tirar mais uns seis de ponta a ponta
Nada deixa um homem mais doente
Que o abandono dos parentes
Aí moleque, me diz: então, cê qué o quê?
A vaga tá lá esperando você
Pega todos seus artigos importados
Seu currículo no crime e limpa o rabo
A vida bandida é sem futuro
Sua cara fica branca desse lado do muro
Já ouviu falar de Lúcifer?
Que veio do Inferno com moral
Um dia no Carandiru, não, ele é só mais um
Comendo rango azedo com pneumonia
Aqui tem mano de Osasco, do Jardim
D'Abril, Parelheiros, Mogi, Jardim Brasil,
Bela Vista, Jardim Angela, Heliópolis,
Itapevi, Paraisópolis
Ladrão sangue bom tem moral na quebrada
Mas pro Estado é só um número, mais nada
Nove pavilhões, sete mil homens
Que custam trezentos reais por mês cada

Na última visita, o neguinho veio aí
Trouxe umas frutas, Marlboro, Free
Ligou que um pilantra lá da área voltou
Com Kadett vermelho, placa de Salvador
Pagando de gato, ele xinga, ele abusa
Com uma nove milímetros embaixo da blusa

Brown: "Aí neguinho, vem cá, e os manos
onde é que tá?"

Lembra desse cururu que tentou me
matar?"

Blue: "Aquele puta é ganso, pilantra corno
manso

Ficava muito doido e deixava a mina só
A mina era virgem e ainda era menor
Agora faz chupeta em troca de pó!"

Brown: "Esses papos me incomoda
Se eu tô na rua é foda"

Blue: "É, o mundo roda, ele pode vir pra
cá."

Brown: "Não, já, já, meu processo tá aí
Eu quero mudar, eu quero sair
Se eu trombo esse fulano, não tem pá, não
tem pum

Vou ter que assinar um cento e vinte e
um."

Amanheceu com sol, dois de outubro
Tudo funcionando, limpeza, jumbo
De madrugada eu senti um calafrio
Não era do vento, não era do frio
Acertos de conta tem quase todo dia
Tem outra logo mais, eu sabia

Lealdade é o que todo preso tenta
Conseguir a paz, de forma violenta
Se um salafrário sacanear alguém
leva ponto na cara igual Frankenstein
Fumaça na janela, tem fogo na cela
Fudeu, foi além, se põe, tem refém
Na maioria, se deixou envolver
Por uns cinco ou seis que não têm nada a
perder
Dois ladrões considerados passaram a
discutir
Mas não imaginavam o que estaria por vir
Traficantes, homicidas, estelionatários
Uma maioria de moleque primário.
Era a brecha que o sistema queria
Avisar o IML, chegou o grande dia
Depende do sim ou não de um só homem
Que prefere ser neutro pelo telefone
Ratatatá, caviar e champagne
Fleury foi almoçar, que se foda a minha
mãe!
Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo
Quem mata mais ladrão ganha medalha de
prêmio!
O ser humano é descartável no Brasil
Como modess usado ou bombril
Cadeia? Claro que o sistema não quis
Esconde o que a novela não diz
Ratatatá! sangue jorra como água
Do ouvido, da boca e nariz
O Senhor é meu pastor
Perdoe o que seu filho fez

Morreu de braços no salmo 23
sem padre, sem repórter.
sem arma, sem socorro
Vai pegar HIV na boca do cachorro
Cadáveres no poço, no pátio interno
Adolf Hitler sorri no inferno!
O Robocop do governo é frio, não sente
pena só ódio e ri como a hiena
Ratatatá, Fleury e sua gangue
vão nadar numa piscina de sangue
Mas quem vai acreditar no meu
depoimento?
Dia 3 de outubro, diário de um detento.

Periferia É Periferia

Edi Rock

Este lugar é um pesadelo periférico
Fica no pico numérico de população
De dia a pivetada a caminho da escola
À noite vão dormir enquanto os manos
"decola"
Na farinha... hã! Na pedra... hã!
Usando droga de monte, que merda! hã!
Eu sinto pena da família desses cara
Eu sinto pena, ele quer mais ele não para!
Um exemplo muito ruim pros moleque
Pra começar é rapidinho e não tem breque
Herdeiro de mais alguma Dona Maria
"Cuidado, senhora, tome as rédeas da sua
cria!"
Porque o chefe da casa, trabalha e nunca
está
Ninguém vê sair, ninguém escuta chegar
O trabalho ocupa todo o seu tempo
Hora extra é necessário pro alimento
Uns reais a mais no salário
Esmola de um patrão, cuzão milionário!
Ser escravo do dinheiro é isso, fulano
360 dias por ano, sem plano
Se a escravidão acabar pra você
Vai viver de quem? Vai viver de quê?
O sistema manipula sem ninguém saber
A lavagem cerebral te fez esquecer
Que andar com as próprias pernas não é
difícil

Mais fácil se entregar, se omitir
Nas ruas áridas da selva
Eu já vi lágrimas demais, o bastante pra um
filme de guerra

Aqui a visão já não é tão bela
Não existe outro lugar
Periferia (gente pobre)

Aqui a visão já não é tão bela
Não existe outro lugar
Periferia é periferia

Aqui a visão já não é tão bela
Não existe outro lugar
Periferia (gente pobre)

Aqui a visão já não é tão bela.
Não existe outro lugar
Periferia é periferia

Um mano me disse que quando chegou
aqui
Tudo era mato e só se lembra de tiro, aí
Outro maluco disse que ainda é embaçado
Quem não morreu, tá preso, sossegado
Quem se casou, quer criar o seu pivete, ou
não
Cachimbar e ficar doido igual moleque,
então
A covardia dobra a esquina e mora ali
Lei do Cão, Lei da Selva, hã

Hora de subir!
—"Mano, que treta, mano! Mó treta, você
viu?
Roubaram o dinheiro daquele tio!"
Que se esforce sol a sol, sem descansar
Nossa Senhora o ilumine, nada vai faltar
É uma pena. Um mês inteiro de trabalho
Jogado tudo dentro de um cachimbo,
caralho!
O ódio toma conta de um trabalhador
Escravo urbano, um simples nordestino
Comprou uma arma pra se auto-defender
Quer encontrar
O vagabundo, q'essa vez não vai ter... boi
—"Qual que foi? (Qual que foi?)"
Não vai ter... boi
—"Qual que foi? (Qual que foi?)"
A revolta deixa o homem de paz
imprevisível
E sangue no olho, impiedoso e muito mais
Com sede de vingança e prevenido
Com ferro na cinta, acorda na madrugada
de quinta
Um pilantra andando no quintal
Tentando, roubando, as roupas do varal
Olha só como é o destino, inevitável!
O fim de vagabundo, é lamentável!
Aquele puto que roubou ele outro dia
Amanheceu cheio de tiro, ele pedia
Dezenove anos jogados fora
É foda!
Essa noite chove muito

Por que Deus chora

Muita pobreza, estoura violência!
Nossa raça está morrendo
Não me diga que está tudo bem!
Muita pobreza, estoura violência!
Nossa raça está morrendo
Não me diga que está tudo bem!

Muita pobreza, estoura violência!
Nossa raça está morrendo
Não me diga que está tudo bem!
Muita pobreza, estoura violência!
Nossa raça está morrendo
Verdade seja dita!

Vi só a alguns anos pra cá, pode acreditar
Já foi bastante pra me preocupar
Com meus filhos, periferia é tudo igual
Todo mundo sente medo de sair de
madrugada e tal
Ultimamente, andam os doidos pela rua
Loucos na fissura, te estranham na loucura
Pedir dinheiro é mais fácil que roubar,
mano
Roubar é mais fácil que tramar, mano
É complicado, o vício tem dois lados
Depende disso ou daquilo, ou não, tá tudo
errado
Eu não vou ficar do lado de ninguém, por
quê?
Quem vende a droga pra quem? Hã!

Vem pra cá de avião ou pelo porto, cais
Não conheço pobre dono de aeroporto e
mais
Fico triste por saber e ver
Que quem morre no dia a dia é igual a eu e
a você

Periferia é periferia
(Que horas são? Não sei responder)
Periferia é periferia
(Milhares de casas amontoadas)
Periferia é periferia
(Vacilou, ficou pequeno. Pode acreditar)
Periferia é periferia (em qualquer lugar)
(Gente pobre)

Periferia é periferia
(Vários botecos abertos, várias escolas
vazias)
Periferia é periferia
(E a maioria por aqui se parece comigo)
Periferia é periferia
(Mães chorando, irmãos se matando. Até
quando?)
Periferia é periferia
(Em qualquer lugar. Gente pobre)

Periferia é periferia
(Aqui, meu irmão, é cada um por si)
Periferia é periferia
(Molecada sem futuro eu já consigo ver)
Periferia é periferia

(Aliados, drogados, então)
Periferia é periferia (em qualquer lugar)
(Gente pobre)
Periferia é periferia
(Deixe o crack de lado, escute o meu
recado)

**Álbum: Nada como um dia após o outro
dia, 2002**
Cosa Nostra
Negro Drama
Racionais Mc's
(Edi Rock e Man Brown)

Negro drama
Entre o sucesso e a lama
Dinheiro, problemas
Inveja, luxo, fama

Negro drama
Cabelo crespo
E a pele escura
A ferida, a chaga
À procura da cura

Negro drama
Tenta ver
E não vê nada
A não ser uma estrela
Longe, meio ofuscada

Sente o drama

O preço, a cobrança
No amor, no ódio
A insana vingança

Negro drama
Eu sei quem trama
E quem tá comigo
O trauma que eu carrego
Pra não ser mais um preto fodido

O drama da cadeia e favela
Túmulos, sangue
Sirene, choros e vela

Passageiro do Brasil São Paulo agonia
Que sobrevivem em meia às honras e
covardias
Periferias, vielas e cortiços

Você deve tá pensando
O que você tem a ver com isso
Desde o início
Por ouro e prata

Olha quem morre
Então veja você quem mata
Recebe o mérito a farda que pratica o mal

Me ver pobre, preso ou morto, já é cultural

Histórias, registros, escritos
Não é conto, nem fábula

Lenda ou mito

Não foi sempre dito
Que preto não tem vez
Então olha o castelo e não
Foi você quem fez cuzão

Eu sou irmão
Dos meus trutas de batalha
Eu era a carne
Agora sou a própria navalha

Tim, tim, um brinde pra mim
Sou exemplo de vitórias
Trajetos e glórias

O dinheiro tira um homem da miséria
Mas não pode arrancar de dentro dele
A favela

São poucos que entram em campo pra
vencer
A alma guarda, o que a mente tenta
esquecer

Olho pra trás, vejo a estrada que eu trilhei
Mó cota quem teve lado a lado
E quem só ficou na bota
Entre as frases, fases e várias etapas
Do quem é quem, dos mano e das mina
fraca

Negro drama de estilo, pra ser e se for
Tem que ser se temer é milho

Entre o gatilho e a tempestade
Sempre a provar que sou homem
e não covarde

Que Deus me guarde
Pois eu sei, que ele não é neutro
Vigia os ricos, mas ama os que vem do
gueto

Eu visto preto
Por dentro e por fora, guerreiro
Poeta entre o tempo e a memória

Hora, nessa história
Vejo o dólar e vários quilates
Falo pro mano que não morra,
e também não mate

O tic-tac não espera
veja o ponteiro
Essa estrada é venenosa
E cheia de morteiro
Pesadelo, Hum, é um elogio
Pra quem vive na guerra
A paz nunca existiu
Num clima quente
A minha gente sua frio
Vi um pretinho seu caderno era um fuzil

Um fuzil
Negro drama

Crime, futebol, música, caraio
Eu também não consegui fugir disso aí
Eu só mais um
Forrest Gump é mato
Eu prefiro conta uma história real

Vou contar a minha

Daria um filme
Uma negra e uma criança nos braços
Solitária na floresta de concreto e aço

Veja, olha outra vez
O rosto na multidão
A multidão é um monstro

Sem rosto e coração

Ei, São Paulo
Terra de arranha-céu
A garoa rasga a carne
É a torre de babel

Família brasileira
Dois contra o mundo
Mãe solteira
de um promissor vagabundo

Luz, câmera e ação

Gravando: a cena vai
Um bastardo, mais um filho pardo
Sem pai

Ei, Senhor de engenho
Eu sei bem quem você é
Sozinho, cê num guenta
Sozinho cê num entra a pé

Cê disse que era bom
E a favela ouviu,
Lá também tem
Whisky, Red Bull
Tênis Nike e fuzil

Admito seus carro é bonito
É. Eu não sei fazer
Internet, videocassete
Os carro loco

Atrasado, eu tô um pouco sim
Tô, eu acho

Só que tem que seu jogo é sujo
E eu não me encaixo
Eu sô problema de montão
De carnaval a carnaval
Eu vim da selva
Sou leão ,sou demais pro seu quintal

Problema com escola

Eu tenho mil, mil fita
Inacreditável, mas seu filho me imita
No meio de vocês
Ele é o mais esperto
Ginga e fala gíria
Gíria não, dialeto

Esse não é mais seu
Oh, subiu, entrei pelo seu rádio
Tomei, cê nem viu
Nós é isso ou aquilo

O quê? Cê não dizia!
Seu filho quer ser preto
Rááá....Que ironia

Cola o pôster do 2Pac aí
Que tal?Que cê diz?
Sente o negro drama
Vai, tenta ser feliz

Ei bacana, quem te fez tão bom assim?
O que cê deu, o que cê faz,
O que cê fez por mim?

Eu recebi seu tic
Quer dizer kit
De esgoto a céu aberto
E parede madeirite

De vergonha, eu não morri
Tô firmão, eis-me aqui

Você, não! Cê não passa
Quando o mar vermelho abrir

Eu sou o mano, homem duro
Do gueto, Brown, obá
Aquele louco que não pode errar
Aquele que você odeia amar nesse instante
Pele parda, ouço funk
E de onde vem os diamantes
Da lama, valeu mãe
Negro drama
Drama, drama, drama...

Aê, na época dos barracos de pau lá na
Pedreira, onde vocês tavam?
O que vocês deram por mim?
O que vocês fizeram por mim?
Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho
Agora tá de olho no carro que eu dirijo
Demorou, eu quero é mais
Eu quero até sua alma
Aí, o rap fez eu ser o que sou

Ice Blue, Edy Rock e Kl Jay e toda a
família
E toda geração que faz o rap
A geração que revolucionou
A geração que vai revolucionar
Anos 90, século 21
É desse jeito

Aê, você sai do gueto, mas o gueto nunca
sai de você, morou irmão?
Você tá dirigindo um carro
O mundo todo tá de olho em você, morou?
Sabe por quê?
Pela sua origem, morou irmão?
É desse jeito que você vive
É o negro drama
Eu não li, eu não assisti
Eu vivo o negro drama, eu sou o negro
drama
Eu sou o fruto do negro drama
Aí dona Ana, sem palavras, a senhora é
uma rainha, rainha
Mas aê, se tiver que voltar pra favela
Eu vou voltar de cabeça erguida
Porque assim é que é
Renascendo das cinzas
Firme e forte, guerreiro de fé
Vagabundo nato!

Otus 500

Edi Rock

500 anos ...tudo igual ..
América ... justiça ...
500 anos depois ... tudo igual ...
Justiça .. paz
500 anos ...
Jesus está por vir, mas o diabo já está aqui
..
500 anos o brasil é uma vergonha
Polícia fuma pedra moleque fuma
maconha...
Dona cegonha entrega mais uma princesa
Mais uma boca com certeza que vem à
mesa
Onde cabe um .. dois .. cabe 3
A dificuldade entra em cena outra vez
Enquanto isso playboy forgado anda
assustado
Deve tá pagando algum erro do passado
Assalto, sequestro é só o começo
A senzala avisou Mauricinho hoje paga o
preço. ..
Sem adereço , desconto ou perdão
Quem tem vida decente não precisa usar
oitão
É doutor, seu Titanic afundou
Quem ontem era a caça
Hoje pah é o predador
Que cansou de ser ingênuo humilde e
pacato

Encapuçou virou bandido e não deixa
barato
Se atacou e foi pra rua buscar
Confere se não tá abrindo o seu frigobar
Na sala de estar assistindo a um dvd Com
sua esposa de refém esperando você
Quer sair do compensado e ir pra uma
mansão
Com piscina digna de um patrão
Com vários cães de guarda .. rottweiler
E dama socialite de favela estilo galle
Quer jantar com cristal e talheres de prata
Comprar 20 pares de sapato e gravata
Possuir igual você .. tem um foker 100
Tem também na garagem dois Mercedes
Benz
Voar de helicóptero à beira mar
Armani e Hugo Boss no guarda-roupa pra
variá
Presentear a mulher com brilhantes
Dar gargantilha 18 pra amante
Como agravante a ostentação
O que ele sonha ate então tá na sua mao
De desempregado a homem de negócio
Pulou o muro já era, agora é o novo sócio
...

Da Ponte pra cá

Racionais Mc's

Hey, hey, hey, Nego.

Você está na sintonia da sua rádio Êxodos
Eu, Dj Neo, comandando o melhor da
black music.

São 23 minutos de um novo dia

O Japonês do Jardim Rosana manda um
salve para o Zezé, pro Chiquinho, pro Kau,
pro Ribeiro, pro Tico, Zulu, e o Serginho
O Valtinho da Sardí manda um salve aí pro
Wandão da Vila do Sapo

E a Kiara do Imbu Manda um abraço para
a Viviane do Sardí.

É, o Papau do Parque manda um salve pros
manos da 50, né!

E o Adriano do Tamoio Manda um salve aí
para o Sujeito suspeito do Paranapanema.
E Pra você que está pensando em fazer um
pião, pegue seu bombojaco e sua toca,
porque faz 10°C em São Paulo

A lua cheia clareia as ruas do Capão
Acima de nós só Deus humilde, né, não?
Né, não?

Saúde! Plim! Mulher e muito som
Vinho branco para todos, um advogado
bom

Cof, cof, ah! Esse frio tá de fuder
Terça feira é ruim de rolê, vou fazer o quê?
Nunca mudou nem nunca mudará
O cheiro de fogueira vai perfumando o ar

Mesmo céu, mesmo CEP no lado sul do
mapa

Sempre ouvindo um RAP para alegrar a
rapa

Nas ruas da sul eles me chamam Brown
Maldito, vagabundo, mente criminal
O que toma uma taça de champanhe
também curte

Desbaratinado, tubaína, tutti-frutti
Fanático, melodramático, *bon-vivant*
Depósito de mágoa, quem está certo é o
Saddan, ham

Playboy bom é chinês, australiano
Fala feio e mora longe, não me chama de
mano

"- E aí, brother, hey, uhuuul! " Pau no
seu... aaai!

Três vezes seu sofredor, eu odeio todos
vocês

Vem de artes marciais que eu vou de sig
sauer

Quero sua irmã e seu relógio Tag Heuer
Um conto, se pá, dá pra catar

Ir para a quebrada e gastar antes do galo
cantar

Um triplex para a coroa é o que malandro
quer

Não só desfilar de Nike no pé
Ô, vem com a minha cara e o dim-dim do
seu pai

Mas no rolê com nós cê não vai
Nós aqui, vocês lá, cada um no seu lugar

Entendeu? Se a vida é assim, tem culpa eu?
Se é o crime ou o creme, se não deves não
teme

As perversa se ouriça, os inimigo treme
E a neblina cobre a estrada de Itapeirica
Sai, Deus é mais, vai morrer pra lá zica!

Não adianta querer, tem que ser, tem que
pá

O mundo é diferente da ponte pra cá
Não adianta querer ser, tem que ter pra
trocar

O mundo é diferente da ponte pra cá

Tem que ser, tem que pá

O mundo é diferente da ponte pra cá
Não adianta querer ser, tem que ter pra
trocar

Ai, ai, ai

Outra vez nós aqui, vai vendo
Lavando o ódio embaixo do sereno
Cada um no seu castelo, cada um na sua
função

Tudo junto, cada qual na sua solidão
Hei, mulher é mato, a Mary Jane impera
Dilui a rádio e solta na atmosfera
Faz da quebrada o equilíbrio ecológico
E distingue o Judas só no psicológico
Hó, filosofia de fumaça, nariz
E cada favelado é um universo em crise

Quem não quer brilhar, quem não? Mostra quem
Ninguém quer ser coadjuvante de ninguém
Quantos caras bom, no auge se afundaram
por fama e tá tirando dez de havaiana?
E quem não quer chegar de Honda preto
em banco de couro
E ter a caminhada escrita em letras de
ouro?
A mulher mais linda sensual e atraente
A pele cor da noite, lisa e reluzente
Andar com quem é mais leal, verdadeiro
Na vida ou na morte o mais nobre
guerreiro
O riso da criança mais triste e carente
Ouro e diamante, relógio e corrente
Ver minha coroa onde eu sempre quis pôr
De turbante, chofer, uma madame nagô
Sofrer pra que mais, se o mundo jaz do
maligno?
Morrer como homem e ter um velório
digno
Eu nunca tive bicicleta ou vídeo-game
Agora eu quero o mundo igual Cidadão
Kane
Da ponte pra cá antes de tudo é uma escola
Minha meta é dez, nove e meio nem rola
Meio ponto a ver, hum e morre um
Meio certo não existe, truta, o ditado é
comum
Ser humano perfeito, não tem mesmo não
Procurada viva ou morta a perfeição

Errares, humanos est, grego ou troiano
Latim, tanto faz pra mim: "Fi" de baiano
Mas se tiver calor, quentão no verão
Cê quer da um rolê no Capão daquele jeito
Mas perde a linha fácil, veste a carapuça
Esquece estes defeitos no seu jaco de
camurça
Jardim Rosana, Treze, Tremembé
Santa Tereza, Valo Velho e Dom José
Parque Chácara, Lídia, Vaz
Fundão, muita treta pra Vinícius de Moraes

Não adianta querer, tem que ser, tem que
pá
O mundo é diferente da ponte pra cá
Não adianta querer ser, tem que ter pra
trocar
O mundo é diferente da ponte pra cá

Haha
Tem que ser, tem que pá
O mundo é diferente da ponte pra cá
Não adianta querer ser, tem que ter pápápá
Firmeza total

Mas não leve a mal tru, cê não entendeu
Cada um na sua função, o crime é crime e
eu sou eu
Antes de tudo eu quero dizer, pra ser
sincero

Que eu não pago de quebrada mula ou
banca forte
Eu represento a sul, conheço louco na norte
No 15 olha o que fala, perus, chicote estrala
Ridículo é ver os malandrão vândalo
Batendo no peito feio e fazendo escândalo
Deixa ele engordar, deixa se criar bem
Vai fundo, é com nós, super star,
superman, vai
Palmas para eles, digam hey, digam how
Novo personagem pro Chico Anísio Show
Mas firmão, né, se Deus quer sem
problemas
Vermes e leões no mesmo ecossistema Cê
é cego doidão? Então baixa o farol! Hei,
how, se quer o quê com quem, djow?
Tá marcando, não dá pra ver quem é contra
a luz
Um pé de porco ou inimigo que vem de
capuz
Hey truta, eu tô louco, eu tô vendo
miragem
Um Bradesco bem em frente a favela é
viagem
De classe "A" da "TAM" tomando JB
Ou viajar de blazer pró 92 DP
Viajar de GTI quebra a banca
Só não pode viajar com os mão branca
Senhor, guarda meus irmãos nesse
horizonte cinzento

Nesse Capão Redondo, frio sem
sentimento
Os manos é sofrido e fuma um sem dar
guela
É o estilo favela e o respeito por ela
Os moleque tem instinto e ninguém
amarela
Os coxinha cresce o zóio na função e gela

Não adianta querer, tem que ser, tem que
pá
O mundo é diferente da ponte pra cá
Não adianta querer ser, tem que ter pra
trocar
O mundo é diferente da ponte pra cá

Não adianta querer, tem que ser, tem que
pá
O mundo é diferente da ponte pra cá
Não adianta querer ser, tem que pra trocar

Três da manhã, eu vejo tudo e ninguém me
vê
Subindo o campo de fora
Eu, meu parceiro Dinho, ouvindo 2Pac
Tomando vinho, vivão e consciente
Aí Batatão, Pablo, Neguim Emerson
Marquinho, Cascão, Jonny MC, Sora
Marcão, Pantaleão, Nelito, Celião, Ivan, Di
(Na Zona Norte)
Sem palavra irmão
Aí os irmão do Pantanal (Na Zona Oeste)

a rapa do morro; e as que estão com Deus,
(Na Zona leste, cara tô na área)
Deda, Tchai, Edi 16, Edi (Na Zona Sul)
Um dia nos encontraremos
A selva é como ela é, vaidosa e ambiciosa
Irada e luxuriosa
Pros moleque da quebrada
Um futuro mais ameno, essa é a meta
Pela Fundão, sem palavras, muito amor!

Ai ai ai ai ah
Firmeza total vagabundo
É desse jeito
Ra ra taratatá, tataratatatá
Há!