

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
EDUCAÇÃO
NÍVEL DE MESTRADO/PPGE
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: SOCIEDADE, ESTADO E EDUCAÇÃO**

**O DISCURSO MUSICAL RAP: EXPRESSÃO LOCAL DE UM FENÔMENO
MUNDIAL E SUA INTERFACE COM A EDUCAÇÃO**

IOLANDA MACEDO

CASCAVEL – PR

2010

IOLANDA MACEDO

**O DISCURSO MUSICAL RAP: EXPRESSÃO LOCAL DE UM FENÔMENO
MUNDIAL E SUA INTERFACE COM A EDUCAÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Educação, Curso de Pós-Graduação em Educação, do Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza

CASCADEL – PR

2010

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca da UNIOESTE – Campus de Marechal Cândido Rondon – PR.,
Brasil)

M141d	Macedo, Iolanda O discurso musical Rap: expressão local de um fenômeno mundial e sua interface com a educação / Iolanda Macedo. - Cascavel, 2010. 230 p. Orientador: Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, 2010. 1. Movimento hip hop. 2. Rap - Discurso musical. 3. Rap - Genero musical. 4. Educação informal. I. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. II. Título. CDD 21.ed. 782.42164 410 306.0981 CIP-NBR 12899
-------	--

Ficha catalográfica elaborada por Marcia Elisa Sbaraini Leitzke CRB-9/539

UNIOESTE - UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

O DISCURSO MUSICAL RAP: EXPRESSÃO LOCAL DE UM
FENÔMENO GLOBAL E SUA INTERFACE COM A EDUCAÇÃO

Autora: Iolanda Macedo

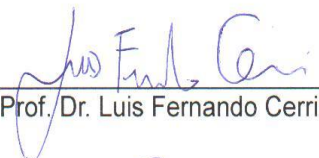
Orientador: Alexandre Felipe Fiuza

Este exemplar corresponde à Dissertação de Mestrado defendida por Iolanda Macedo, aluna do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE para obtenção do título de Mestre em Educação.

Data: 05/03/2010

Assinatura: 
(orientador)

COMISSÃO JULGADORA:


Prof. Dr. Luis Fernando Cerri


Profa. Dra. Geni Rosa Duarte


Prof. Dr. Gilmar Henrique da Conceição

DEDICATÓRIA

Aos meus pais
Gerardo Gomes Macedo e
Ana Maria Suszek Macedo

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Alexandre Fiuza, meu orientador, pelo conhecimento compartilhado, pela experiência compartilhada, pela dedicação, o incentivo, a compreensão, pelos conselhos e a tolerância aos meus limites.

A professora Dra. Geni Rosa Duarte e aos professores Dr. Luiz Fernando Cerri e Dr. Gilmar Henrique da Conceição por se disporem a colaborar com este trabalho.

Aos professores e funcionário do Programa de Mestrado em Educação da UNIOESTE e também aos colegas, em especial ao Artemio, pela experiência compartilhada, pelas conversas, idéias, sugestões, pelo apoio e incentivo.

Aos queridos amigos Danilo e Eliseu que contribuíram de forma incisiva para a realização deste trabalho.

Aos meus familiares, amigos e ao meu namorado, pelo apoio, incentivo e compreensão.

“Cara... é complicado essa vida,
mas aprendendo é que se ensina”

(TRILHA SONORA DO GUETO. V. L. Também Ama. Intérprete: Trilha Sonora do Gueto. In: Trilha Sonora do Gueto. **Us Fracu Não Tem Veiz**. São Paulo: Sky Blue, p. 2004. Faixa 14.)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender os processos educativos inerentes ao hip hop. O movimento cultural foi criado nos Estados Unidos primordialmente por jovens afro-descendentes e latinos, moradores de regiões periféricas da cidade de Nova Iorque, no final da década de 1970. Na constituição do hip hop aglutinaram-se quatro elementos: o *DJ*, *MC*, *break* e *graffite*, posteriormente, o conhecimento foi incluído neste conjunto. A atuação do *DJ* e do *MC* origina o rap. O gênero musical é amplamente consumido, preferencialmente por jovens de inúmeros países, pois o rap atravessou um processo de *mundialização*, em que a indústria cultural, sobretudo norte-americana, teve um papel fundamental. O movimento possui raízes complexas, como consequência, apresenta um contexto heterogêneo. Neste sentido, mesmo que o hip hop esteja relacionado a um universo coletivo comum, no âmbito da emergência da cultura de rua, é dotado de conflitos e contradições assim como em qualquer outra coletividade. O movimento hip hop chegou ao Brasil através da mídia, mas entendemos que este processo de transposição não esteve fundamentado apenas no consumo passivo, mas na sua reapropriação. Desta forma, o hip hop brasileiro se constitui como expressão local de um fenômeno mundial. O rap, além de ser um gênero musical consumido pelos jovens das periferias brasileiras, também é gerador de sentidos, cujo discurso musical se caracteriza como uma das etapas dessa produção. Assim, o público, além de ouvir as canções, busca conhecer quem as produz, ouvir suas opiniões e idéias, seu entendimento sobre a realidade. Esta produção de sentido também perpassa por uma construção estética, comportamental, política e ideológica. Para explicar tal debate, recorreremos ainda ao conceito de identidade. A compreensão em relação aos processos educativos intrínsecos ao rap decorre, sobretudo, no entendimento da educação em seu sentido amplo. Nesta acepção, entendemos que o rap enquanto discurso musical deliberado possibilita um processo de *educação informal*. Busca-se identificar através do segmento do rap brasileiro, em que a criminalidade e a violência são predominantes na exposição do discurso, como os rappers objetivam o convencimento do público para que este compartilhe de um determinado entendimento da realidade histórica, em particular, a segregação econômica e social vivenciada pela periferia. Através deste discurso e ato educativo informal, os rappers também pretendem estimular uma mudança de comportamento em seus ouvintes para que estes participem da estratégia de ação que construíram e que almeja uma mudança social.

PALAVRAS CHAVE: Movimento hip hop. Rap. Discurso musical. Identidade. Educação informal.

ABSTRACT

THE RAP MUSICAL DISCOURSE: LOCAL EXPRESSION OF A WORLDWIDE PHENOMENON AND ITS INTERFACE WITH EDUCATION

This study aims at examining the educational processes that are inherent to hip hop. This cultural movement emerged in the United States, created primarily by young people from African American and Latin American communities in the suburbs of New York city in the late 1970s. Four elements are present in the constitution of hip hop: the DJ, MC, breaking and graffiti writing; later, knowledge was included as another element. The performance of the DJ and the MC originates the rap genre. This musical genre is widely consumed, mainly by young people from many countries, since the rap style has gone through a process of *globalization*, in which the cultural industry, especially the North American one, played a key role. The movement has complex roots and, consequently, presents a heterogeneous context. In this sense, even though hip hop is related to a common collective universe, in the emergence of the street culture, it presents conflicts and contradictions, as in any other community. The hip hop movement came to Brazil through the media, but we consider that this transposition process was not based solely on the passive consumption, but on its reappropriation. This way, Brazilian hip hop is constituted as a local expression of a worldwide phenomenon. Rap, besides being a musical genre consumed by young people from the Brazilian suburbs, is also a generator of meanings, and its musical discourse is characterized as one of the stages of this production. Thus, besides listening to the songs, the public also wants to know who make them, and what their opinions, ideas and understanding of reality are. This production of meaning also permeates an aesthetic, behavioral, political and ideological construction. In order to explain such debate, we also use the concept of identity. The understanding of the educational processes intrinsic to rap is mainly due to the understanding of education in its broadest sense. In this sense, we consider that rap, as an deliberate musical discourse, propitiates a process of *informal education*. We aim at identifying in Brazilian rap, in which crime and violence are prevalent in the presentation of discourse, how the rappers try to convince the public to share a certain understanding of the historical reality, in particular the economic and social segregation experienced in the suburbs. Through this discourse and informal educational act, the rappers also aim at stimulating a change of behavior in his listeners, trying to lead them to participate of their action strategy towards a social change.

KEY WORDS: Hip hop movement. Rap. Musical discourse. Identity. Informal education.

LISTA DE SIGLAS

APAFUNK – Associação de Profissionais e Amigos do Funk
BPM's – Batidas por Minuto
BET – Black Entertainment Television
CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior
CE – Ceará
CNN – Cable News Network
CPC – UNE – Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes
CUFA – Central Única das Favelas
DF- Distrito Federal
DJ – Disc Jockey
DMN – Defensores do Movimento Negro
EMI - Electric and Musical Industries Ltd
EMICIDA - Enquanto Minha Imaginação Compõe Insanidades Domino a Arte
EUA – Estados Unidos da América
FBI – Federal Bureau of Investigation
FC – Facção Central
FEBEM – Fundação Estadual do Bem Estar do Menor
GELEDÉS – Instituto da Mulher Negra
GOE - Grupo de Operações Especiais
GOG – Genival Oliveira Gonçalves
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFPI – International Federation of the Phonographic Industry
IHA - Índice de Homicídios na Adolescência
IML – Instituto Médico Legal
LIBRA – Liga Internacional de Basquete de Rua
MA – Maranhão
MC – Mestre de Cerimônia
MG – Minas Gerais
MH2O – Movimento Hip Hop Organizado
MNU – Movimento Negro Unificado
MPB – Música Popular Brasileira
MTV – Music Television

NAACP – Associação Nacional de Avanço do Povo Negro

NWA – Niggers With Attitude

ONG – Organização Não Governamental

PNAD – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios

PT – Partido dos Trabalhadores

PUC – Pontifícia Universidade Católica

R&B - Rhythm And Blues

RDD- Regime Disciplinar Diferenciado

RPB – Rap Popular Brasileiro

SNJ – Somos Nós a Justiça

UFF- Universidade Federal Fluminense

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNB – Universidade de Brasília

UNE – União Nacional dos Estudantes

UTFPR – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 01 - HIP HOP NO BRASIL: EXPRESSÃO LOCAL DE UM FENÔMENO MUNDIAL	32
1.1 A formação do hip hop nos Estados Unidos.....	36
1.2 Hip hop no Brasil	41
1.3 Construção do rap enquanto um gênero musical.....	43
1.3.1 A <i>mundialização</i> do rap e a apropriação pela indústria cultura.....	50
1.4 Particularidades da linguagem musical e poética no rap.....	56
CAPÍTULO 02 - JUVENTUDE E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE PELO RAP	74
2.1. A construção da identidade pelo rap: pertencimento, tribo, estilo e auto identidade.....	90
2.2 Identificação étnica no rap.....	100
CAPÍTULO 03 - O DISCURSO MUSICAL RAP E EDUCAÇÃO	124
3.1 Rap e educação informal.....	133
3.1.1 A criminalidade e a violência na exposição do discurso rap.....	139
3.1.2 O discurso deliberado na canção rap.....	157
CONCLUSÃO	170
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	174
REFERÊNCIAS DA INTERNET	181
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS	185
ANEXOS	187

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como propósito contribuir para o entendimento dos processos educativos desenvolvidos pela linguagem musical rap, um gênero musical que emerge do movimento hip hop¹. Entendemos o hip hop enquanto um movimento cultural, porque concordamos com Teixeira Coelho (1997) ao considerar que são fenômenos da modernidade com formação fluída, “não regida por contratos formais de nenhuma espécie (embora nelas se possa observar a existência de códigos), cujos membros relacionam-se de modo informal mediante uma constelação de princípios ou preceitos” (p. 229).

Para isso, torna-se imprescindível considerar o contexto social, étnico e cultural em que ele surge, nos Estados Unidos, para compreender, neste sentido, como o hip hop no Brasil se constituiu como expressão local de um fenômeno² mundial, mas que abarca, mesmo no universo comum, um contexto de heterogeneidade. Ao qual, a manifestação musical rap, também se apresenta como geradora de sentidos para seu público, assim como a construção de um estilo de vida, pautado principalmente na identidade coletiva que o hip hop tem construído.

Hip hop foi o termo que o DJ África Bambaataa³ utilizou para designar as festas de rua no bairro do *Bronx*, significando, gramaticalmente, pular e mexer os quadris (*to hip to hop*). O DJ participava destas festas, que eram bailes feitos nas ruas dos *guetos* norte-americanos, num período marcado pelos protestos e reivindicações influenciadas pelos grandes nomes da luta por direitos civis (*Martin Luther King, Malcolm X, Panteras Negras*) nas décadas de 1960 e 1970.

O hip hop é composto por cinco elementos básicos, e que se expressam através de três modalidades artísticas, o breakdance, a dança; o graffitti, a arte visual; o DJ (disc-jóquei), que cria as bases eletrônicas musicais e o MC (mestre de cerimônias), que canta as rimas, e o quinto elemento que é considerado o conhecimento. Os dois últimos elementos, como citado, formam o rap, e é neste sentido que os cinco elementos se expressam por três modalidades artísticas: a dança, a arte visual e a música. Em relação ao conhecimento, cabe ressaltar que

¹Como os termos hip hop e rap estão popularizados no vocabulário brasileiro optamos por não referenciá-los, bem como não usarmos o recurso itálico para isso.

²Optamos em ainda não aderir à Nova Gramática da Língua Portuguesa.

³Afrika Bambaataa é o pseudônimo de Kevin Donovan nascido no *Bronx*, Nova Iorque, em 10 de abril de 1960 é DJ e produtor musical reconhecido como fundador oficial do hip hop. (NOTICIÁRIO PERIFÉRICO, 2009, p. 01).

este elemento foi incorporado ao hip hop enquanto movimento desde o início das manifestações, ou seja, no processo em que gradualmente as manifestações foram unificadas para formar o hip hop, este por sua vez, foi consolidado com criação da organização *Zulu Nation* pelo DJ África Bambaataa, por volta de 1979, no bairro do *Bronx*, periferia de Nova Iorque.

Os elementos do hip hop foram constituídos nas periferias de Nova Iorque, entre o final de 1960 e início de 1970 em meio à chamada *sociedade pós-industrial*. Falar sobre hip hop, neste sentido, implica não perder a noção de que o movimento se insere num contexto social e cultural específico.

Abordar o fenômeno, então, sugere necessariamente vinculá-lo a sua origem afro-americana. Além do próprio contexto, de reivindicações em prol dos direitos civis aos afro-americanos, pode-se falar que as características do hip hop, principalmente do rap, fazem parte do perfil de resistência da música negra norte-americana. Assim, alguns gêneros musicais como o *blues*, *jazz*, *soul* e o *funk* influenciaram, direta ou indiretamente, na formação e sobretudo na música do movimento, seja no ritmo, na musicalidade, na forma de cantar, na performance dos cantores ou nos temas das canções. Além disso, a própria tradição oral de origem africana, como o *griots*, os contadores de histórias, pode ser considerada uma das origens do rap.

O principal elemento do hip hop desde sua formação foi o rap, considerado um gênero musical altamente lucrativo para a indústria fonográfica, principalmente dos Estados Unidos. Entretanto, o rap por muito tempo foi considerado uma música inferior, devido aos aspectos formais da composição, pois suas letras não seguem a métrica formal das rimas e versos da canção, por não serem produzidas com instrumentos musicais, mas pela escolha e combinação de fragmentos de canções já gravadas, para produzir uma nova música, cuja função é desenvolvida pelo DJ, a partir de aparelhos eletrônicos.

As atuações dos DJs e dos MCs, desde a formação do rap nos Estados Unidos, foram gradualmente se aperfeiçoando. Tanto a musicalidade quanto as letras foram se modificando. Neste sentido, é considerado um marco importante a passagem das letras com temas relacionados ao universo da diversão para as letras com conteúdo étnico, político e social, que é a principal característica do rap a nível mundial, mesmo que atualmente existam vários subgêneros.

O rap nos Estados Unidos, em meados da década de 1980, se tornou um fenômeno de vendas de discos e produtos afins, prontamente incorporados pela indústria cultural e pela grande mídia norte-americana. Neste âmbito, poderíamos dizer que o hip hop também está inserido num contexto marcado pela exasperação da globalização e, como define Renato Ortiz (2003), pela *mundialização* da cultura, na medida em que rompeu as fronteiras norte-americanas e é consumido, apropriado e ressignificado, sobretudo por jovens de inúmeros países.

Renato Ortiz (2003) utiliza o conceito *mundialização*, pois diferencia o termo “global” que emprega para referir-se a processos econômicos e tecnológicos e “mundial” que utiliza para designar o domínio específico da cultura. Neste sentido, de acordo com o sociólogo, a categoria “mundo” está articulada a ambas as dimensões (ORTIZ, 2003, p. 29).

A *mundialização*, segundo Ortiz, deve ser compreendida como processo e totalidade:

[...] que reproduz e se desfaz incessantemente (como sociedade) no contexto das disputas e das aspirações divididas pelos atores sociais. Mas que se reveste, no caso que nos interessa, de uma dimensão abrangente, englobando outras formas de organização social: comunidades, etnias e nações. A totalidade penetra as partes do seu âmago, redefinindo-as nas suas particularidades. (ORTIZ, *Ibidem*, p. 30)

Neste sentido, o hip hop é expressão dessa dimensão e chegou ao Brasil via mídia e indústria fonográfica. Primeiramente, através da dança *break*, popularizada pelos videoclipes do Michael Jackson (1958-2009) e posteriormente pelos discos de rap. Por isso, cabe destacar que, “não só o produtor é inserido ‘na mundialização da cultura’, também o receptor, que procura consumir uma produção coerente com os ‘tempos modernos.’” (FIUZA, 2001, p. 10). Assim, compartilhamos da concepção de que a recepção e o consumo não são passivos ou homogêneos, na medida em que entre o produto e o uso que as pessoas fazem dele existe um distanciamento (CERTEAU, 1994, p. 95).

No Brasil, a título de exemplo, o rap foi consumido e ressignificado conforme as regiões, e as disparidades daí advindas podem ser observadas em relação aos aspectos locais, mesmo que a origem e o local de maior expressão sejam o mesmo, ou seja, a periferia. Estes espaços apresentam características particulares no que

concerne às canções, mas as formas de produção sofreram influências musicais diferenciadas,

Em São Paulo o rap nasce nas regiões periféricas da cidade, onde é consumido com um tom de protesto contra a discriminação racial, a violência da polícia e os problemas e dificuldades que um residente da periferia sofre no dia-a-dia. Já no Rio o rap nasce nos morros, que se mesclam com a cidade criando uma miscigenação cultural e racial, as suas letras são menos engajadas e mais divertidas, porém, algumas não deixam de fora os problemas sociais que existem nos morros, como o narcotráfico. A música é mais cantada do que falada, devido a forte influência que o samba e o pagode exercem sobre os cariocas que residem nos morros. (CORNIANI, 2008, p. 11)

Podemos considerar então que “[...] o processo de *mundialização* é um fenômeno mundial social total que permeia o conjunto das manifestações culturais. Para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais.” (ORTIZ, 2003, p.30). E, além disso, os jovens cariocas e paulistas ao consumirem o rap advindo dos Estados Unidos não o ressignifica homogeneamente, pois segundo Canclini (2005),

[...] quando se reconhece que ao consumir também se pensa, se escolhe, e reelabora o sentido social, é preciso analisar como esta área de apropriação de bens e signos intervém em formas mais ativas de participação do que aquelas que habitualmente recebem o rótulo de consumo. (p. 42)

Estas “formas mais ativas de participação” em relação ao consumo, além de revelar a diversidade do rap no Brasil, também explicitam que nem sempre no universo do consumo há apenas a reprodução. É a partir da contraposição a esta concepção que o hip hop por muitas vezes é desprovido do reconhecimento enquanto movimento cultural, bem como salienta a historiadora Geni Rosa Duarte:

O hip hop pode não fazer jus ao reconhecimento “oficial” como movimento cultural por suas origens externas, recebidas por intermédio dos meios de comunicação de massa. No interior da ideologia do consumo, admite-se apenas a possibilidade de reprodução, seja de produtos, de formas de comportamento ou de arte. (DUARTE, 1999, p. 18)

Ao citar o hip hop em São Paulo, ainda segundo Duarte (1999), o não reconhecimento “oficial como movimento cultural”, produz um movimento contrário, e

faz com que o hip hop adquira importância, pois é “[...] gestado entre os jovens da periferia paulistana, exatamente onde a ‘cultura oficial’ assegura não haver qualquer autonomia cultural.” (p. 18). Neste âmbito, o hip hop ao fugir “[...] das formas de simples reprodução dos modelos externos, fugindo do circuito massificador dos meios de comunicação, ele consegue resgatar, de forma muito significativa, as questões sociais geradoras de exclusão.” (DUARTE, 1999, p. 18).

Diante das culturas juvenis contemporâneas e na relação com o consumo, a música possui um papel central, na medida em que aglutina e constrói experiências comuns entre os jovens além de constituir o senso de pertencimento e constituição de identidades, na medida em que acordamos que:

A conseqüente redefinição do senso de pertencimento e identidade, organizado cada vez menos por lealdades locais ou nacionais e mais pela participação em comunidades transacionais ou desterritorializadas de consumidores, (os jovens em torno do rock, os telespectadores que acompanham os programas da CNN, MTV e outras redes transmitidas por satélite). (CANCLINI, 2005, p. 40)

Portanto, as identidades na contemporaneidade são marcadas pelo acirramento da globalização, e estão relacionadas impreterivelmente ao consumo de produtos e bens materiais simbólicos e culturais disponíveis num *mercado global*. É neste sentido, que consideramos o hip hop no Brasil como a expressão local de um fenômeno mundial, pois seus agentes se apropriaram de uma série de bens simbólicos e produtos culturais⁴ advindos predominantemente dos Estados Unidos.

Estes bens e produtos perpassaram por um processo de ressignificação para a formação de “um hip hop” a partir de referências e vínculos culturais e históricos específicos do Brasil. Assim como nos Estados Unidos a emergência do hip hop esteve relacionado a um contexto social, étnico e cultural específico, no Brasil não foi diferente, até mesmo porque, em São Paulo, o espaço de produção

⁴De acordo com Teixeira Coelho: “Tratados regionais de integração econômica e cultural definem os produtos culturais como aqueles que expressam idéias, valores, atitudes, e criatividade artística e que oferecem entretenimento, informação ou análise sobre o presente, o passado (historiografia) ou o futuro (prospectiva, cálculo de probabilidade, intuição), quer tenham origem popular (artesanato) quer se tratem de produtos massivos (discos de música popular, jornais, histórias em quadrinhos), quer circulem por público mais limitado (livros de poesia, discos e CDs de música erudita, pinturas). Embora nesta definição participem conceitos vagos, como ‘idéias’ e ‘criatividade artística’, ela exprime um consenso sobre a natureza dos produtos culturais.” (COELHO, 1997, p. 318).

cultural *black* juvenil se desenvolvia desde a década de 1970⁵. Logo este quadro, permite considerarmos também que, juntamente com a assimilação dos elementos externos, referências internas cohabitam neste processo, e reiteramos que o consumo não é passivo e que entre ele e o uso que as pessoas fazem deste há um distanciamento (CERTEAU, 1994, p.95), bem como a resignificação dos elementos, neste sentido, também não é homogênea.

A formação do hip hop no Brasil, por sua vez, também pode ser inserido num contexto mais específico do país, por meio da perpetuação de movimentos sociais e culturais. Segundo Rosangela Carrilo Moreno (2005), desde a década de 1960 pode-se destacar movimentos culturais que “parecem ter acompanhado as transformações históricas”:

Os jovens universitários estiveram fortemente envolvidos com a discussão política sobre a nação brasileira, tanto no movimento estudantil, materializada na UNE (União Nacional dos Estudantes), quanto em espaços em que a cultura estava sendo amplamente discutida e questionada, como por exemplo, o Centro de Cultura Popular da UNE. As críticas aos valores e produções culturais estavam presentes nas canções da bossa-nova, daqueles que se intitulavam como música popular brasileira. (MORENO, 2005, p. 06)

A partir de 1980, com o enfraquecimento e término da ditadura, os movimentos sociais se ampliaram, expandindo também as temáticas e a quantidade de coletivos, “[...] como por exemplo, as demandas na luta pela educação, moradia, transporte, saneamento básico entre outros. Alguns jovens estavam à frente destas mobilizações tanto em associações de bairros, como em comunidades eclesiais de base, entre outros.” (MORENO, 2005, p. 06). Na área musical, novos estilos surgiram ou conquistaram destaque, como o *rock*, o *grunge*, *punk*, *darks*, o *pop*, *reggae*, entre outros, e esta abertura de estilos musicais “[...] parece ter acompanhado as mudanças políticas e sociais dos anos 80.” (MORENO, 2005, p. 06). Em São Paulo surgem novas organizações como *GELEDÉS – Instituto da Mulher Negra* e o *MNU – Movimento Negro Unificado*⁶.

⁵Nessa época as equipes de bailes começaram a estruturar-se em meio ao processo de formação dos bairros periféricos. (GOMES DA SILVA, 1998, p. 71).

⁶Tanto o GELEDÉS quanto o MNU, no final dos anos 80 estabeleceram uma ligação muito próxima com os rappers que atuavam na *Praça Roosevelt* no centro de São Paulo. O GELEDÉS algum tempo depois desenvolveu um projeto chamado *Rappers* que visava desenvolver a atuação política desses jovens.

As primeiras manifestações do hip hop brasileiro foram produzidas em lugares públicos no centro da cidade de São Paulo, em estações de metrô ou em praças. Apesar de oriundos das periferias, estes jovens se apropriaram do centro. Deste modo, adquiriam visibilidade e ressignificavam estes espaços públicos, na medida em que atribuíram outro uso para eles, pois como considera Certeau (1994) “o espaço é um lugar praticado”, assim “a rua é geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres.” (p. 202), do mesmo modo um espaço que é utilizado para a circulação de pessoas como a estação de metrô, por exemplo, é transformado em espaço de sociabilidade por estes jovens.

Do mesmo modo que nos Estados Unidos, a efervescência cultural do hip hop se deu pela união dos elementos de forma gradual, tendo o rap, como principal elemento constitutivo.

As primeiras coletâneas de rap foram gravadas em 1986, intituladas *Hip Hop Cultura de Rua* (pela gravadora *Eldorado*)⁷ e *Consciência Black* (primeiro disco do selo *Zimbabwe*), o que inaugurou a aproximação do gênero musical com a indústria fonográfica. Contudo, esta relação somente foi consolidada a partir da década de 1990 quando o rap, conseqüentemente o hip hop conquistaram visibilidade a partir do grupo de rap *Racionais MC's* que venderam mais de um milhão de cópias do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, em 1997, produzido pelo Selo Independente *Casa Nostra*, propriedade dos próprios integrantes do grupo.

O álbum atingiu essa marca de vendagem sem ser divulgado na grande mídia, o que despertou a atenção tanto da indústria cultural, como dos próprios meios de comunicação. A aproximação do rap nacional com a indústria cultural, de certa forma, inseriu o gênero musical num contexto alvo de suas críticas, mas também possibilitou uma maior visibilidade ao hip hop e aos seus discursos.⁸

Em meados da década de 1990, juntamente com esta visibilidade que o hip hop conquista, inúmeros sociólogos, historiadores, antropólogos, psicólogos, educadores, direcionam suas pesquisas para entender e analisar o fenômeno hip hop proveniente das periferias brasileiras.

⁷Curiosamente um dos produtores desse disco foi o músico Nasi, integrante da banda de rock *Ira*. O mesmo roqueiro produziu os dois primeiros discos do rappers Thaíde e DJ Hum.

⁸Atualmente poucos grupos de rap no Brasil produzem seus discos através das grandes gravadoras, em geral, os grupos de rap produzem seus discos em *Selos Independentes*, que na maioria das vezes são de propriedade de rappers. Entretanto, tornou-se comum também a produção pelos *Selos Independentes* e a distribuição pelas grandes gravadoras.

A primeira pesquisa registrada no *Banco de Teses da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior*⁹ é de Elaine Nunes de Andrade¹⁰, que desenvolveu sua pesquisa de mestrado, defendida na Faculdade de Educação da USP, elegendo o hip hop como problemática, intitulada *Movimento Negro Juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*, defendida em 1996.

A investigação trouxe como objeto a associação *Posse*¹¹ *Hausa*, localizada em São Bernardo do Campo - SP, e as práticas sociais desenvolvidas pelos participantes dessa associação, os rappers¹². Esta entidade, no início de 1990, esteve vinculada ao Departamento de Cultura da cidade. Nela foram realizados trabalhos artísticos e culturais, e, segundo Andrade, foi a partir destes trabalhos que o grupo de rappers conquistou autonomia e assumiu uma conduta de movimento negro juvenil, o que caracterizou uma dupla ação educativa: a educação política decorrente da prática social do grupo e a educação informal decorrente do manuseio do instrumento artístico-*rap*.

Esta pesquisa proclamou o diálogo entre hip hop e educação no universo acadêmico, a partir de uma pesquisa epistemológica. Entretanto, entre outras instituições, como escolas, associações comunitárias e as próprias associações do hip hop, este diálogo já vinha acontecendo.

Em 1999 Elaine Nunes de Andrade organizou um livro com artigos que também evidenciavam o potencial pedagógico do hip hop, especificamente do rap, intitulado *Rap e Educação, Rap é Educação*. Esta coletânea reúne artigos de pesquisadores de várias áreas e está dividido em dois eixos temáticos. No primeiro eixo as discussões permeiam as principais temáticas relacionadas ao movimento hip hop: história, identidade, resistência, memória, periferia, entre outros. Já o segundo eixo, são artigos que apresentam e discutem algumas experiências com a utilização dos elementos do hip hop como recursos pedagógicos na educação *formal* e *não-formal* e projetos desenvolvidos por associações e atividades executadas por professores na educação *formal*. Na apresentação deste livro, a autora ressalta o

⁹Endereço eletrônico: www.capes.gov.br.

¹⁰Diante da ampla produção de pesquisas sobre o tema, não iremos citar todos os trabalhos produzidos.

¹¹*Posses* são organizações criadas a partir do hip hop.

¹²Como são chamados os cantores de rap, é sinônimo de MC.

preconceito e a resistência manifestos em muitos pesquisadores no que tange a relevância de pesquisar o hip hop.

Contudo, na década de 1990, quando ocorreu o despertar de muitos pesquisadores para o então “fenômeno” hip hop, principalmente por causa do rap, o próprio movimento estava passando por um momento diferenciado, pois, da mesma maneira que os pesquisadores estavam na tentativa de fundamentar a relevância do hip hop como um fenômeno a ser pesquisado, e de comprovar epistemologicamente as características de resistência e contestação étnica e social do movimento, o hip hop também buscava uma afirmação para a sociedade e uma valorização da cultura da periferia. Nesta mesma década, o hip hop, principalmente os grupos de rap, adquire através da mídia uma visibilidade para além da periferia, principalmente motivada pelo fenômeno *Racionais MC's*. No Brasil, essa expansão teve reflexo também nos trabalhos acadêmicos, pois no ano de 1997 encontramos registradas no site da *Capes* três dissertações referentes ao hip hop do Rio de Janeiro, Brasília e Ceará.

A dissertação *O Movimento Hip Hop Organizado MH2O – CE (1990 – 1995)*, de Francisco José Gomes Damasceno, pesquisa desenvolvida a partir do programa de Mestrado em História da PUC – São Paulo, reconstrói a história do Movimento Hip Hop Organizado do Ceará. Inserido no contexto da própria história do hip hop no Brasil e no Ceará, ressalta a atuação deste grupo no período de 1990 a 1995, na cidade de Fortaleza, que, segundo o autor, se constituiu como uma força política e social, na medida em que a forma de participação de seus membros se assemelha a estrutura das democracias contemporâneas. (DAMASCENO, 1997).

Na área da antropologia, Lara Santos de Amorim produz o trabalho intitulado *Cenas de uma Revolta Urbana: Movimento Hip Hop na Periferia de Brasília* junto a UNB -Universidade de Brasília. A investigação traça uma etnografia do hip hop em Brasília fundamentando a hipótese de que através das letras rimadas do rap, esse grupo expressa sua revolta em relação à exclusão social em que vivem, construindo uma alternativa estética e cultural à marginalidade e à violência que os cerca. (AMORIM, 1997).

Por fim, Tânia Amara Vilela Gonçalves defendeu a dissertação intitulada *O Grito e a Poesia do Gueto: Rappers e Movimento Hip Hop no Rio de Janeiro* junto ao mestrado de Sociologia da UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. A pesquisadora analisa os processos que deram origem ao movimento hip hop no Rio

de Janeiro e a formação de sua identidade representativa, e de como essa identidade rapper coloca-se em oposição ao funkeiro. (GONÇALVES, 1997).

As três pesquisas, além de serem pioneiras sobre o tema, representam também a difusão do hip hop pelas regiões brasileiras o que acentua a diversidade e heterogeneidade dos discursos no mesmo universo, o hip hop.

A expansão e visibilidade do hip hop, em especial do rap, também pode ser observada pela atenção que a mídia direcionou para as manifestações do movimento. Algumas das manchetes dos jornais da época, diziam: “Racionais fazem Canudos da periferia” (Xico Sá, *Folha Ilustrada*, 13 de novembro de 1997), “Som que perturba: *Racionais MC’s* lançam *Sobrevivendo no Inferno*, CD que agrada e inquieta” (Celso Masson, *Abril On-Line*, 12 de novembro de 1997), “Revolução Racial” (Silvio Essinger, *Jornal do Brasil*, 30 de março de 1998). Muitos dos jornalistas freqüentaram os shows para escrever suas matérias, como Álvaro Pereira Junior que escreveu a matéria “O melhor da música negra brasileira nos últimos vinte anos”:

O melhor da música negra brasileira dos últimos 20 anos! São 2h45, madrugada para quinta-feira, e o show vai começar em um clube paulistano [...] Há gente de todo tipo. Playboys da zona sul, lutadores de jiu-jítsu, manos de boné, clones da modelo Naomi Campbell, clubbers desorientados. [...] Mas que show é esse que tanta gente espera? São os Racionais MC’s, o que de melhor a música negra brasileira produziu nos últimos 20 anos. (PEREIRA JÚNIOR, FOLHA DE SÃO PAULO, 1998).

A matéria deste jornalista demonstra justamente essa visibilidade que o hip hop adquiriu para além da periferia. Neste sentido, os moradores das periferias buscaram conhecer o fenômeno, resultando numa mobilização expressiva de pessoas freqüentando shows, o que também chamou a atenção da mídia possivelmente pela aglutinação de pessoas, especialmente jovens. O mesmo Pereira Júnior, também salienta que as palavras dos rappers saem dos microfones como chumbo, e que a platéia acompanha todas as canções. Entretanto, neste *show* a maioria dos espectadores aparenta não serem moradores de periferia:

Finalmente Racionais no palco. [...] Apesar das letras quilométricas, todo mundo canta junto. [...] Os versos saem dos microfones com peso de chumbo, a audiência repete as palavras como se entendessem o que elas querem dizer. Mas não é bem assim. Boa parte da platéia, está na cara, nunca atravessou a marginal Tietê [...]

Na rua semicoberta pela névoa, sentindo o vento frio que começa a chegar, ainda ouvimos de longe os Racionais lançando mais um míssil no inimigo. A poucos metros dali, num outro clube, mauricinhos de camisa xadrez sacodem seus corpos malhados ao som da última baba disco. Eles não sabem, mas o futuro está acontecendo logo ao lado, onde toca os Racionais MC's (PEREIRA JÚNIOR, 1998, p. 01)

Vários fatores contribuíram para que o hip hop adquirisse visibilidade, principalmente a mobilização juvenil e o interesse da mídia para essas manifestações, sobretudo, na década de 1990. Neste mesmo período, uma das canções do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, do *Racionais MC's*, *Diário de um Detento*¹³ teve uma repercussão nacional. O rap narra o dia de um detento da Casa de Detenção de São Paulo, popularmente conhecida como *Carandiru*, um dia antes da invasão de 1992, o vídeo clipe foi gravado no próprio Carandiru, e em 1998, mesmo ano do lançamento, foi escolhido pela audiência do canal de TV *MTV – Music Television* (filial brasileira da *MTV* norte-americana) o melhor videoclipe do ano.

Um ano depois, em 1999, o rapper MV Bill lançou seu primeiro álbum *Traficando Informação*¹⁴ pela gravadora *Natasha*, cuja proprietária na época era *Paula Lavigne*, ex-esposa de Caetano Veloso. No mesmo ano, Bill apresentou-se no *Free Jazz Festival*¹⁵ com o grupo de rap americano *The Roots*. Anos mais tarde, em 2007, MV Bill contou com a participação de Caetano Veloso no vídeo clipe da música *Língua de Tamanduá*.

Os grupos de rap neste período foram se expandido para além de São Paulo, e conquistando visibilidade por todo o Brasil, como: *Câmbio Negro* e o *GOG* (de Brasília), *Faces do Subúrbio* e o *Sistema X* (de Recife), *Da Guedes* e *Piá* (de Porto Alegre), *Black Soul* (de Belo Horizonte), MV Bill (do Rio de Janeiro). As canções destes grupos repercutiram popularidade em nível nacional e os grupos gravaram álbuns, tanto por gravadoras independentes, quanto por gravadoras da grande indústria fonográfica.

¹³A composição da letra é uma parceria entre Mano Brown e Jucenir, na época, recluso no Carandiru. O que possibilitou tal parceria foi às inúmeras visitas de Mano Brown ao local. (FÉLIX, 2005, p. 137).

¹⁴O vídeo clipe da música *Soldado do Morro* lhe rendeu um processo por apologia ao crime. O vídeo mostra imagens do dia-a-dia de crianças e adolescentes que trabalham no tráfico de drogas nas favelas cariocas, representando as atividades deles com réplicas de armas em madeira. Contraditoriamente à concepção da justiça brasileira, que proibiu a exibição, o vídeo chegou a ganhar vários prêmios fora do Brasil.

¹⁵O *Free Jazz Festival* é um festival de música realizado anualmente desde 1985, simultaneamente no Rio de Janeiro e em São Paulo.

O rapper Nitro Di, um dos fundadores do grupo de rap gaúcho *Da Guedes*, o único grupo daquele Estado a possuir contrato com uma gravadora de âmbito nacional, em um dos artigos postados em seu blog comenta sobre a trajetória do rap na década de 1990 nos Estados Unidos e no Brasil, e em relação ao rap brasileiro, o rapper ressalta:

O hip hop nos anos 90 era tido como o maior fenômeno de massa dos últimos tempos, a grande promessa. O Brasil teve também sua época de ouro e o início desta década marcou o nascimento da segunda geração do Rap gaúcho. Os grandes Festivais Black ainda aconteciam e a cada evento se descobria um novo grupo de Rap. Eu faço parte dessa escola e entrei no rap de cabeça em 93, quando fundei o Da Guedes junto com o Baze e o DJ Dee Ley, e nunca mais saí. (MIX TAPE, 2007, p. 01)

Também de acordo com o rapper, igualmente foi nesta década que os inúmeros grupos que estavam surgindo buscavam reconhecimento, e o que contribuiu para isso, em especial para os grupos do sul, foi o contato mais direto com São Paulo, principal referência do rap naquela época.

Ainda sobre a década de 1990, cabe destacar a pesquisa de Angela Maria de Souza que desenvolveu sua investigação de mestrado em antropologia social pela UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina, *O Movimento Rap em Florianópolis: A Ilha da Magia só da Ponte prá Lá*, de 1998; e a tese de doutorado de José Carlos Gomes da Silva, pelo Departamento de Ciências Sociais da Unicamp, intitulada, *Rap na Cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana*, do mesmo ano.¹⁶

Segundo o *Banco de Teses da Capes*, entre 1999 a 2001 não há registros de dissertações sobre o hip hop, entretanto, pelo menos nos últimos seis anos, o número de pesquisas sobre o hip hop e principalmente sobre seus desdobramentos, aumentou expressivamente. Entre 2002 a 2007 encontramos 39 dissertações, com uma média de seis trabalhos por ano. Estes dados representam não apenas o crescimento em número de pesquisas sobre o hip hop, mas principalmente uma diversidade de temas e problemáticas em torno do movimento, nas inúmeras áreas das ciências humanas.

A heterogeneidade apresentada pelo hip hop, não obstante, reflete na interface com a educação. As ações desse cunho podem ser observadas em várias frentes. Sendo que, o primeiro projeto desenvolvido desta natureza foi o projeto

¹⁶Souza, (1998); Gomes da Silva, (1998).

Rap...ensaiando a Educação, captaneada pelo Secretaria de Educação da cidade São Paulo¹⁷ entre 1989 e 1992. Neste projeto, os grupos *Racionais MC's* e *DMN* se apresentavam cantando suas músicas e fazendo palestras, em que discutiam vários assuntos com alunos das escolas públicas municipais de São Paulo. Segundo Elaine Nunes de Andrade “o objetivo do projeto era de aproximar a escola de seus usuários, uma interação do universo escolar com a cultura e práticas jovens que nascem da rua.” (ANDRADE *apud* MAGRO, 2002, p, 71).

O fato do hip hop ter surgido de raízes culturais, étnicas e sociais tão complexas, gerou um movimento também diverso. Além disso, o fato de ser reapropriado por grande parte dos países, o hip hop se traduz em um movimento que possui ressonância, que influenciou e foi influenciado. Além disso, o hip hop fenômeno inserido num contexto que emerge da arte e da estética das ruas.

No Brasil essa ressonância é prontamente identificada pelo protagonismo do rap na reapropriação do movimento hip hop. Nesse sentido, nas periferias brasileiras o rap possui uma força indiscutível. Além disso, o próprio rap também influencia e é influenciado. No rap identificamos elementos musicais de outros gêneros, assim como suas próprias especificidades têm influenciado. Uma evidência dessa relação são as parcerias entre os rappers e cantores ou músicos de outros gêneros, não apenas aqueles considerados próximos como o reggae ou o rock, mas mesmo a MPB e a música clássica. Além disso, o canto falado do rap é utilizado nas canções do rock e na pop music.

Essa ressonância do rap não está relacionada apenas à música, pois como emerge do hip hop e de suas raízes diversas, apresentando uma influência estética, política, comportamental e discursiva. Neste sentido, a produção de sentidos não se dá apenas pelo discurso musical, a canção é apenas uma etapa dessa relação. E o que observamos é que os rappers quando atuam fora do universo musical, nas entrevistas, nos eventos, nos debates, eles buscam sempre reforçar seus valores, suas idéias e sua ideologia, até mesmo na forma em que se expressam verbalmente ou no seu vestuário. Neste sentido, o público de rap também busca essas referências para construir sua identidade, para além da canção.

Além disso, na contemporaneidade, observamos uma grande incidência dessas outras referências, devido principalmente a relevância que o rap tem

¹⁷Gestão da prefeita Luiza Erundina do PT - Partido dos Trabalhadores.

representado nos meios de comunicação e na produção do que se tem denominado como cultura marginal, a cultura produzida pela periferia.

Tal inserção pode ser identificada na internet¹⁸ numa presença massiva do rap, em *blogs*, sites, sites de relacionamentos: *My Space*, *Twiter*, *Orkut*. Na mídia impressa: *Revista Rap Brasil*, *Revista Rap News*, edições especiais da revista *Caros Amigos*. Assim como os *fanzines* e jornais locais.

Na televisão há o programa *Manos e Minas*, exibido pela *TV Cultura*, o rapper Happin Hood apresenta um quadro no *Hoje em Dia* da *Rede Record*; o MV Bill, EMICIDA, Kamau e RZO constantemente participam da grade da *MTV*, assim como muitos outros rappers e grupos fazem participações em outros programas de televisão.

A produção cinematográfica, não ficou alheia a tal processo, no o filme *Profissão MC* e inúmeros documentários produzidos sobre o universo rap e hip hop, ou mesmo nos comentários produzidos pelos rappers sobre outras temáticas: *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*, *Rap Veste Saia - Rap de Saia*, *Hip-hop em terra de Polaco*, *Hip-Hop em Sete Vidas*, *Capão Redondo*, Ferréz *Literatura e Resistência*.

A chamda literatura marginal, é outra seara, tento com principal expoente o rapper e escritor Ferréz¹⁹, ou o livro organizado pelo rappers Toni C com os artigos da coluna *Hip Hop a Lápis*, site *Vermelho* ou *Hip Hop Cultura e Resistência* escrito pelo também rapper *Big Richard*.

Apesar desse contexto múltiplo, em que o rap influencia e é influenciado, não caberia nesta pesquisa de mestrado, uma análise de todas essas manifestações, por isso que delimitamos o estudo aos processos educacionais na canção rap.

O objetivo inicial deste trabalho, entretanto, abarcava um contexto mais abrangente, ao qual considerávamos que no Brasil as investigações desenvolvidas²⁰ em torno dos processos educativos inerentes ao hip hop predominantemente

¹⁸Esses meios de comunicação se apresentam tanto como uma forma de divulgação dos rappers e grupos e suas canções, quanto de notícias, sobre as instituições, quais eventos culturais estão ocorrendo. Como também é uma forma de aproximar o artista do público.

¹⁹Lançou oito livros, teve obras publicadas na Itália, Portugal, Espanha, Estados Unidos, Alemanha e em breve na França e no México. Fez roteiro da série de televisão *Cidade dos Homens* e da série *9MM*, da *FOX*. É o fundador da *1daSul* e do *Selo Povo*. Apresenta o programa *Interferência*, na *TV Cultura*. É rapper do grupo *Tr3f*. Teve sua história retratada no documentário *Literatura e Resistência*. (FERRÉZ, 2009, p. 01).

²⁰Entre as inúmeras investigações destacamos: Adão, (2006); Ferreira, (2005); Campos, (2007).

apropriavam dos espaços das instituições ou de projetos para sua análise. Os projetos são desenvolvidos normalmente por pessoas que não são necessariamente vinculadas a alguma instituição e possuem um caráter mais específico. Em geral as instituições são vinculadas à administração pública, municipal ou estadual, portanto, financiadas por meio de verba pública ou qualificadas como Organização Não Governamental - ONG²¹ e realizam atividades, além daquelas do hip hop, ligadas aos esportes, oficinas, ou cursos técnicos (informática, áudio-visual).

Considerando estas questões pretendíamos com esta pesquisa ajudar a compreender os processos educativos inerentes ao hip hop, partindo do pressuposto de que a ação educativa não acontece apenas no âmbito das instituições ou dos projetos educacionais citados, pois a inserção de jovens nas manifestações do hip hop não os tornavam apenas produtores de música, dança ou arte, mas o acesso a um conjunto de informações, possibilitando também a aquisição de conhecimentos diversos que podem ocorrer tanto a partir das instituições e projetos ou exógenos a este.

Essas hipóteses surgiram como resultado da *pesquisa participante* desenvolvida entre 2008 – 2009, junto a grupos e rappers da região oeste do Paraná (Marechal Cândido Rondon, Toledo e Foz do Iguaçu). Neste processo houve a participação em eventos, em shows, reuniões organizadas pelo *Cartel do Rap* de Foz de Iguaçu. O *Cartel do Rap* se auto denomina, como coletivo de hip hop, que é uma organização de rappers, grafiteiros, dançarinos, escritores, entre outros, não institucionalizado não sendo organização não governamental.

Por conta de dois dos integrantes do coletivo, o rapper Eliseu Pirocelli (*Mano Zeu*), e o historiador Danilo George Ribeiro, irem para cidade do Rio de Janeiro participar do *Curso de Formação de Agentes Culturais Populares*, oferecido pela UFF – Universidade Federal Fluminense, surgiu à oportunidade de ir aquela cidade para conhecer um pouco do hip hop local, em meados de 2009. No Rio de Janeiro, acompanhei muitas atividades as quais Eliseu e Danilo estavam desenvolvendo em relação ao curso da UFF e pelo envolvimento destes com um outro coletivo de hip hop chamado *Lutarmada* e o *APAFUNK – Associação dos Profissionais e Amigos do Funk*.

²¹A CUFA – Central Única das Favelas, por exemplo, é uma ONG.

Nesse período, estava acontecendo na UFRJ – *Universidade Federal do Rio de Janeiro*, o *Encontro Nacional dos Estudantes* e pelo fato de alguns rappers de Fortaleza - CE e de São Luiz – MA, integrantes do coletivo *Quilombo Urbano*, que com filiais em várias cidades do nordeste, estarem na cidade por causa do encontro, o coletivo *Lutarmada* organizou um evento em conjunto e uma reunião para socializar experiências entre o hip hop do Rio de Janeiro, do Nordeste e do Paraná.

Além desses eventos, houve a oportunidade de conhecer a favela de *Acari* e da *Cidade de Deus*, alguns de seus moradores e inclusive rappers. Nesta última, é onde está localizada a *CUFA – Central Única das Favelas*, a qual visitamos.

Conhecer um pouco do hip hop carioca foi uma experiência importante, pois o rap paulista é o mais representativo no Brasil, então, muitas vezes, nos restringimos ao contexto desse Estado. Neste sentido, ter contato com o rap carioca possibilitou conhecer especificidades locais, como a musicalidade, a relação com o funk e mesmo outros discursos, ou seja, conhecer um pouco mais a diversidade do hip hop.

Neste sentido, ainda na banca de qualificação os objetivos para a discussão a ser desenvolvida na dissertação ainda refletiam todo esse universo ao qual pude conhecer, tanto a realidade concreta aqui no Paraná quanto no Rio de Janeiro, quanto a pesquisa bibliográfica, o estudo de grupo e rappers e suas produções, assim como todas as referências citadas anteriormente, entrevistas, documentários, sites, *blogs*, sites de relacionamentos, programas de televisão, entre outros.

Após a banca de qualificação em que foram direcionados os encaminhamentos da dissertação, houve a necessidade de fazer escolhas, pois neste trabalho não seria possível abarcar com profundidade um contexto tão complexo e diversificado, ao qual nos propusermos. Primeiramente optamos em privilegiar apenas o rap e não o conjunto dos elementos do hip hop, principalmente porque cada elemento possui especificidades históricas, assim como seus processos educativos.

Posteriormente, havíamos proposto uma discussão acerca da educação pelo hip hop, ou seja, os processos educativos desenvolvidos no âmbito *não formal* e *informal*, e o hip hop na educação e a relação com a escola. Contudo, estudar a relação do hip hop com a escola demandaria outra pesquisa, a partir do acompanhamento dos projetos nas escolas, e o tempo não nos permitiria desenvolvê-la.

Neste sentido, nos dedicamos a focalizar os processos educativos vivenciados e produzidos pelos participantes dos coletivos e debater como esses processos de aprendizagens estão relacionados a um sentido formativo mais abrangente, na medida em que eles foram adquirindo conhecimentos relacionados também à literatura, cinematografia, à mídia, à produção musical e de eventos.

Entretanto, um dos encaminhamentos ao qual a banca de qualificação orientou foi privilegiar o rap contemporâneo, para isso nos dedicamos a acompanhar inúmeros grupos e suas produções. Na seleção desses grupos e rappers foi considerada a representatividade a destes perante o público, e entre estes ainda reduzimos a três: *Racionais MC's*, *Facção Central* e *GOG*²², todos atuantes no cenário do rap nacional desde o início da década de 1990 até os dias atuais.

O estudo de toda a produção desses grupos e rappers possibilitou uma análise em relação ao discurso, muito significativo e esclarecedor, pois, ao estudar desde as primeiras canções gravadas até as últimas, podemos identificar a construção das idéias, visões de mundo, o entendimento que constroem da realidade, como se identificam, se afirmam e se representam. Logo, houve a necessidade também de estudar a linguagem musical, para compreender o formato desse discurso.

Além das canções, também selecionamos como fonte, um show do grupo *Facção Central*, que ocorreu na cidade de Toledo – PR, em outubro de 2009. Assim, como matérias, reportagens, sobretudo, publicadas nas mídias especializadas e o programa de televisão *Manos Minas*, apresentado semanalmente pela *TV Cultura*, que possui como principal tema o universo hip hop.

Optamos também, por selecionar uma série de entrevistas, que utilizamos como fonte. Privilegiamos as entrevistas com os *Racionais MC's*, *Facção Central* e *GOG*, mas também de outros grupos e rapper. Inclusive, uma entrevista cedida pelo rapper paranaense Eliseu Pirocelli, citado anteriormente. Conhecido também, como Mano Zeu, o rapper atua na cena hip hop de Foz do Iguaçu e demais cidades da região oeste do Paraná, a cerca de dez anos. Eliseu é um dos fundadores do coletivo *Cartel do Rap* e idealizador do *Fanzine Cartel do Rap*. Além das atividades como DJ, rapper e escritor, Eliseu, juntamente com o historiador Danilo George Ribeiro, também supracitado, produziram o documetário *As Muitas Faces de uma*

²²Dados discográficos em anexo, página 188.

Cidade (2010). O documentário exhibe o cotidiano de pessoas comuns, que moram na periferia, ocupações, ruas ou que desenvolvem algum trabalho artístico, cultural e social na cidade de Foz do Iguaçu, ao qual estabelecem relações de pertencimento que conflita com a memória hegemônica da cidade, relacionada às belezas naturais, ao turismo.

Um recurso bastante significativo que utilizamos, foi o acompanhamento de sites de relacionamento, principalmente as comunidades do *Orkut*. Mesmo que não apareça de forma incisiva, no texto, esse procedimento nos trouxe uma maior proximidade com o público de rap, sobretudo daqueles grupos e rapper que estudamos. Neste sentido, o acompanhamento dos debates, das opiniões expressadas, críticas, elogios, as divergências, nos trouxeram elementos importantes sobre recepção das canções e sobre a relação que este público estabelece com os artistas. Além disso, muitas questões discutidas nesta dissertação foram motivadas pela repercussão que obtinham entre o público de rap, participantes destes sites.

Não obstante, se anteriormente tínhamos o objetivo de estudar os processos educativos *informais* desenvolvidos pelo rap com a hipótese de que essa aquisição de conhecimento os levaria a buscar outros conhecimentos, além do fazer artístico, como a literatura, cinematografia, produção musical, entre outros, tivemos que retroceder, pois houve a necessidade de debater algumas questões anteriores, ou seja, discutir apenas o discurso musical rap enquanto um discurso deliberado, direto e objetivo, pelo qual os rappers visam o convencimento do público. Neste sentido, o contato do público com esse discurso se caracteriza como a pedra de toque nesse processo educativo, notadamente indispensável para analisar os elementos posteriores à aquisição dos outros conhecimentos citados.

Assim, pretendemos contribuir na compreensão do processo educativo *informal* em que o rap, enquanto um discurso musical deliberado objetiva o convencimento do ouvinte, para que este compartilhe de um determinado entendimento da realidade, assim como assuma uma conduta de vida estratégica para uma mudança social, sobretudo, uma mudança social para a periferia, espaço social ao qual habitam.

No primeiro capítulo, portanto, tratamos do processo de apropriação do movimento hip hop dos Estados Unidos para o Brasil, considerando a *mundialização* da cultura, assim como a resignificação em nosso país. Além disso, evidenciamos o

historico do movimento hip hop e do rap, em ambos os países, perpassando pelo processo de construção do gênero musical e da linguagem musical, as especificidades musicais, poéticas, oratórias, meios de produção e difusão do rap no Brasil.

Partindo do pressuposto de que a canção é apenas uma etapa da produção de sentidos por meio do rap, no segundo capítulo discutimos a construção das identidades juvenis, considerando que o jovem que predominantemente consome o gênero são os moradores das periferias brasileiras. Neste sentido, além de ouvir as canções, por meio da ambiência coletiva no estilo rap, esses jovens assumem uma determinada conduta, vestimenta, modo de falar, de fazer música, assim como produzem narrações de auto identidade, pois se representam nas canções, nos nomes dos grupos e mesmo nos próprios nomes aos quais escolhem para si. Além disso, por meio da discussão da produção dessa identidade, procuramos compreender quem é o sujeito que pronuncia o discurso musical rap.

No terceiro capítulo, discutiremos o processo educativo *informal* inerente ao gênero musical rap, dado seu discurso deliberado, direto e objetivo, pelo qual os rappers pretendem o convencer o público. Diante da diversidade do rap no Brasil, em que há uma variedade nos discursos, privilegiamos o segmento que enfatiza em suas canções a criminalidade e violência, buscando também problematizar tais temas, na medida em que essa proeminência, notadamente, é o que resulta no principal estigma construído sobre ao rap brasileiro, considerá-lo como uma linguagem violenta e apologética ao crime.

CAPÍTULO 01

HIP HOP NO BRASIL: EXPRESSÃO LOCAL DE UM FENÔMENO MUNDIAL

O hip hop em sua essência pode ser considerado um fenômeno mundial. Inicialmente, suas manifestações eram desenvolvidas predominantemente nos Estados Unidos durante a década de 1980. Entretanto, na década seguinte, marcada pelo acirramento da globalização, o hip hop, principalmente por meio da indústria fonográfica e pela mídia, transcende as fronteiras nacionais para adquirir adeptos em inúmeros países. Conforme Silva (1999, p. 28) “[...] os jovens de diferentes metrópoles integraram-se ao movimento hip hop. Desde então, passaram a reinterpretar a realidade particular por eles vivida orientados por símbolos e práticas culturais elaboradas externamente.” (GOMES DA SILVA, 1999, p. 28).

Neste sentido poderíamos dizer que,

se o grupo norte-americano NWA (Niggers With Attitude) relata o cotidiano e os problemas de Compton, Los Angeles, no Brasil os Racionais MC's surgem para falar do Capão Redondo em São Paulo. Se o Public Enemy (também grupo de rap norte-americano) relembra a luta de Malcolm X e dos Panteras Negras, Thaíde & DJ Hum ressaltam que o Brasil teve Zumbi dos Palmares. Se por um lado, os grupos norte-americanos adicionam influências de jazz e blues ao seu rap, os brasileiros incorporam sonoridades misturando samba, embolada, toada e outros ritmos genuinamente nacionais. (YOSHINAGA, 2001, p.44)

Perante este preceito, torna-se indispensável considerar a premissa de Renato Ortiz (2003) de haver “a existência de processos globais que transcendem os grupos, as classes e as nações”. O autor ressalta, que, uma reflexão acerca dos processos globalizados, “pela sua amplitude, sugere a primeira vista que ela se afaste das particularidades. Pois se o global envolve ‘tudo’, as especificidades se diluiriam na totalidade”, mas ocorre justamente o contrário, pois “[...] a mundialização da cultura se revela através do cotidiano” (pp. 07-08). É neste sentido que ponderamos as especificidades do hip hop no Brasil, assim como as particularidades regionais do movimento

Como citado outrora, Ortiz difere “global” e “mundial”, bem como globalização de *mundialização*. O sociólogo define globalização como:

produção, distribuição e consumo de bens e de serviços, organizados a partir de estratégia mundial, e voltada para um mercado mundial. Ele corresponde a um nível e a uma complexidade da história econômica, no qual as partes, entes inter-nacionais se fundem agora numa mesma síntese: mercado mundial. (ORTIZ, 2003, p. 16)

O que observamos a partir da década de 1990 é um acirramento da globalização, ou seja, uma intensificação “na produção, distribuição e consumo de bens e serviços” no âmbito de um mercado mundial. Não obstante, Renato Ortiz observa que essa dinâmica não deve ser considerada para compreendermos os processos no campo cultural. Ortiz não nega a interação da cultura com a economia, ao contrário assevera que é evidente, mas, segundo o sociólogo,

[...] os economistas podem inclusive mensurar a dinâmica desta ordem globalizada por meio de indicadores variados: as trocas e os investimentos internacionais. A esfera cultural não pode ser considerada da mesma maneira. Uma cultura mundializada não implica o aniquilamento das outras manifestações culturais, ela cohabita e se alimenta delas. (ORTIZ, *Idem*, pp. 26-27)

O processo de globalização, neste sentido, não gera uma homogeneidade cultural. Néstor García Canclini (2005) aponta que a globalização é uma “tendência irreversível”, mas que corrobora com a perspectiva de que o global não é substituto do local e de que o “modo neoliberal de nos globalizarmos seja o único possível” (pp. 33-34). Conforme Canclini,

Se considerarmos as diversas maneiras pelas quais a globalização incorpora diferentes nações, e diferentes setores dentro de cada nação, sua relação com as culturas locais e regionais não pode ser pensada como se aquela apenas procurasse homogeneizá-la. Muitas diferenças persistem com a transnacionalização, e o modo como o mercado reorganiza a produção e o consumo para obter mais lucros e concentrá-los converte essas diferenças em desigualdades. (CANCLINI, 2005, p.24).

Neste processo, a indústria cultural não ficou alheia ao hip hop, transformando o rap em um produto lucrativo, que a partir da exasperação dos processos globalizantes o inseriu num mercado global. A exemplo da influência da canção *Rapper's Delight*, que já em 1979 apontava para este caminho, os jovens brasileiros tiveram acesso ao rap produzido nos Estados Unidos através do consumo de discos ou filmes. Contudo, parte da juventude negra paulistana, um dos

primeiros grupos a se apropriar dos elementos do hip hop ainda na década de 1980, já possuía uma forma de lazer específica, a qual o sociólogo Marcio Macedo (2007) denomina “*circuito black*”²³. Para isso, Macedo enfatiza a tradição dos *bailes negros* em São Paulo como espaços de sociabilidade, que desde a década de 1930 havia naquela cidade, mas que a partir da década de 1970 começaram a expandir e tornar-se empreendimentos lucrativos (p. 199).

Os bailes *black* tiveram relevância no processo de constituição do hip hop nacional e apontam novamente para as referências internas da constituição deste movimento, mas mesmo nestes espaços o consumo também possui significativa relevância. Conforme Sansone (*apud* Macedo 2007), a intensificação da globalização a partir de 1980 e 1990 “foi responsável pela divulgação exacerbada no mundo todo de uma musicalidade, um estilo de vida e uma estética muito vinculados às populações negras do eixo Nova York, Los Angeles, Kingston e Londres” (p. 202). Por isso, um olhar para as manifestações culturais juvenis contemporâneas perpassa por considerar o consumo, posto que, de acordo com Certeau:

[...] o consumidor não poderia ser identificado ou qualificado conforme os produtos jornalísticos ou comerciais que assimila: entre ele (que deles se serve) e esses produtos (indícios da “ordem” que lhe é imposta), existe o distanciamento mais ou menos grande do uso que faz deles. (CERTEAU, 1994, p. 95)

Embora uma relativa padronização do gosto, imposta pela indústria cultural, de acordo com Fiuza (2001, p. 41), a uniformidade não é completa e, mediante a manipulação de equipamentos domésticos de imagem e som, haveria uma possibilidade de subverter parte do que é entregue como pronto e acabado industrialmente.

É factível considerar o hip hop um fenômeno mundial que possui expressões locais e que se trata de um processo heterogêneo em que “no local” é ressignificada sua matriz norte-americana. Mesmo que muitos dos termos, roupas ou mesmo a musicalidade sejam mantidos *ipsis litteris* ao modelo original, o hip hop perpassa por um processo de legitimação e de autenticidade, sofrendo “mutações de conteúdo –

²³Neste *circuito black*, de acordo com Macedo (2007), se “reequacionam vários elementos constitutivos da identidade racial de parte dos negros da cidade de São Paulo e é influenciado por uma ‘cultura negra popular globalizada’. Os elementos aos quais me refiro podem ser de ordem racial, musical e espacial.” (p. 190).

temáticas abordadas, língua, uso do calão, etc. – conforme o local em que se desenvolve.” (CONTADOR; FERREIRA, 1997, p. 134).

Diante das questões até aqui debatidas, ponderando a existência de um mercado global que possibilita um processo de *mundialização* da cultura, as estatísticas não negam a supremacia norte-americana no campo da indústria cultural. Os Estados Unidos, conforme Renato Ortiz (2003), “dominam a produção e a distribuição mundial de dramaturgia televisiva, filmes e publicidade. Todas as estatísticas comparativas entre produtos importados *versus* exportados confirmam seu predomínio” (p. 90, grifo do autor).

Embora Ortiz deixe claro essa soberania norte-americana em relação à produção cultural, tanto ele quanto Néstor García Canclini (2005) problematizam a tese da americanização do mundo. Segundo Ortiz, “[...] a dificuldade com a tese da americanização é que ela se fixa sobremaneira na difusão dos elementos nacionais, esquecendo de analisar a globalização enquanto processo” (p. 94), desta forma, a medida para afirmar esta tese permearia a quantidade, sendo que a cultura seria reduzida aos seus produtos, por isso “[...] a circulação dos bens culturais ganha maior consistência se pensada em termos da mundialização e, não da difusão” (p. 96).

Canclini (*Ibidem*) assinala que no transcorrer do século XX as relações de “dependência que implicam conflitos e hibridações” se concentram nos vínculos da América Latina com os Estados Unidos. Mas aponta também para a insuficiência de sustentar a tese da americanização apenas relacionada ao consumo dos produtos norte-americanos. Para Canclini, muitas vezes se explica a mudança da relação de dependência do continente latino-americano com a Europa para os Estados Unidos como,

[...] uma passagem de um exercício sociopolítico para uma submissão socioeconômica. Através da relação com a Europa nós, latino-americanos, aprendemos a ser cidadãos, enquanto os vínculos preferenciais com os Estados Unidos nos reduziram a consumidores. (CANCLINI, 2005, p. 13)

O autor também considera que essa “intensificação das relações econômicas e culturais” com o EUA faz emergir um modelo de sociedade em que as funções do Estado “desaparecem ou são assumidas por corporações privadas, e a participação social é organizada mais através do consumo do que mediante o exercício da cidadania” (CANCLINI, *Ibidem*). Ainda segundo Canclini, a incidência

deste modelo de sociedade está vinculada também à instabilidade das democracias latino-americanas e pelo “cancelamento dos organismos de representação da cidadania pelas ditaduras das décadas de 1970 e 1980” (*op. cit.*). Nesse sentido, podemos considerar que o movimento hip hop brasileiro, que decorre da apropriação do modelo norte-americano, dificilmente pode ser compreendido apenas sob a elucidação do consumo, no que diz respeito à sua concepção mais genérica, e que abrangeria a tese da americanização. Mas, o acirramento da globalização, que gerou a ampliação da produção, circulação e consumo de bens e serviços, deve ser entendido como um processo, como considera Ortiz (2003), sem que o consumo seja estimado a última instância deste processo, pois entre o consumo e o uso que as pessoas fazem dos produtos existe um distanciamento (CERTEAU, 1994).

1.1 A Formação do movimento hip hop nos Estados Unidos

O movimento hip hop surgiu nos Estados Unidos, entre o final da década 1960 e meados da década de 1970, no *Bronx*, bairro periférico nova-iorquino, em que jovens afro-americanos e caribenhos tiveram participação ativa na constituição de seus elementos, num período caracterizado pela *sociedade pós-industrial* em que graves problemas sociais e estruturais permeavam a vida dos moradores das periferias de Nova Iorque. Em relação aos jovens, “[...] na época questões relativas à desindustrialização, ao desemprego²⁴, ao corte de serviços públicos de apoio e ao recrudescimento da violência urbana refletiam diretamente sobre a condição juvenil” (ROSE *apud* GOMES DA SILVA, 1999, p. 26).

Segundo a historiadora Tricia Rose²⁵ (1997), no contexto urbano em que surgiu o hip hop, as condições urbanas resultantes deste período pós-industrial “[...] refletiram num complexo conjunto de forças globais que deram forma à metrópole urbana contemporânea” (p.195). Estas “forças globais”, de acordo com Rose, podem ser consideradas:

O crescimento das redes multinacionais de telecomunicações, a competição da economia global, a grande revolução tecnológica, a

²⁴“Na década de 1970, o Japão lança a robótica que traria enormes desenvolvimentos tecnológicos, mas que veio acompanhada por um aumento no desemprego, que nos EUA atingiu mais fortemente a população afro-americana e latina.” (FÉLIX, 2007, p. 65)

²⁵Historiadora norte-americana que desenvolveu uma das mais completas pesquisas sobre o hip hop, publicou um dos primeiros trabalhos sobre o assunto no livro *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, em 1994.

formação de novas e internacionais divisões de trabalho, o poder crescente da produção do mercado financeiro e as novas formas de imigração das nações industrializadas do Terceiro Mundo. (ROSE, 1997, p. 195)

Esta situação possivelmente se agravou, a partir de 1970, pois “[...] as cidades americanas foram perdendo verbas federais destinadas às políticas sociais” (SANTOS, 2005, p. 19). O governo do democrata *Jimmy Carter* foi substituído pelo republicano Ronald Reagan, que “[...] atacou duramente os direitos civis das minorias conquistadas na segunda metade dos anos 60, principalmente por meio das ‘Políticas de Ações Afirmativas’” (FÉLIX, 2005, p. 65).

Este contexto também influenciou na organização social das cidades americanas, na medida em que os grandes imóveis foram transformados em áreas residenciais de luxo e em subúrbios destinados à classe média, deixando para os operários a fração mais pobre, formada por pequenas áreas residenciais.

Entre 1965 e 1975, cabe lembrar também que aquele país fez a guerra ao Vietnã, e nestes tempos de Guerra Fria os Estados Unidos, ao longo de 10 anos, enviou milhares de soldados, em sua maioria jovem, para combater o exército comunista vietnamita. Muitos, desses soldados norte-americanos eram jovens afro-descendentes e latinos. Dos que sobreviveram, muitos voltaram para o país com sérios problemas de saúde, mutilados, traumatizados e muitas vezes com problemas com drogas, pelo uso da heroína nos campos de batalha. A guerra causou intensas reações e protestos aconteceram em várias partes do país. O boxeador afro-americano *Mohamed Ali* foi um dos inúmeros jovens presos por abdicar de ir lutar no Vietnã. Porém, “[...] nessa época, o consumo de drogas nos guetos como Bronx e Harlem aumentou bastante. Esses ex-combatentes também eram discriminados porque a população tinha visto pela TV que o exército fizera barbaridades no Vietnã” (PIMENTEL, 2002, p. 03).

O período que sucedeu a guerra no Vietnã contribuiu para a degradação das periferias, além disso, principalmente em Nova Iorque, os afro-descendentes e latinos, viviam em áreas super povoadas, sem condições básicas, em zonas de vícios, violência e sem segurança (MACEDO, 2006, p. 22). Segundo o historiador americano Marshall Berman,

Dentre muitos símbolos e imagens que Nova York contribuiu para a cultura moderna, um dos mais notáveis, nos anos recentes, foi à

imagem da ruína e da própria moderna devastação. O Bronx tornou-se uma senha internacional para o acúmulo de pesadelos urbanos como drogas, quadrilhas, incêndios propositais, assassinatos, milhares de prédios abandonados, bairros transformados em detritos e vastidões de tijolos espalhados (BERMAN *apud* SANTOS, 2005, p. 20)

Ironicamente, segundo Berman, num curto espaço de uma geração, “[...] a rua que era um dos mais notáveis símbolos e expressão da modernidade dinâmica e progressista [...]”, passava a simbolizar “[...] tudo que havia de mais encardido, desordenado, apático, estagnado, gasto e obsoleto, tudo aquilo que o dinamismo da modernidade deveria deixar para trás” (BERMAN *Apud* SANTOS, 2005, p. 20).

No início da década de 1980, as estatísticas apontam uma das possíveis conseqüências geradas pela segregação econômica e social naqueles bairros: “23% da população negra americana entre 20 e 30 anos de idade está na prisão ou sob controle” (CONTADOR; FERREIRA, 1997, p. 56). E, segundo Tricia Rose (1997), é nesta condição, “da vida à margem da América urbana e pós-industrial”, que está inserida a temática do hip hop, pois, “[...] emergente da interseção entre a perda e o desejo da cidade pós-industrial, o hip hop lida com as dolorosas contradições de alienação social e da imaginação profética” (p. 192).

Na contramão deste processo, influências positivas também foram presenciadas pelos moradores das periferias de Nova Iorque naquele mesmo período, principalmente no que diz respeito à cultura negra e às ações contra o racismo. Expressão disso pode ser encontrada em músicos como *James Brown* (1933-2006) que já fazia sucesso cantando: “*Say it loud: Im black and proud*” (Diga bem alto: sou negro e orgulhoso), famosa frase de um sul-africano, as atuações de ativistas como *Martin Luther King* (1929-1968), *Malcolm X* (1925-1965), *Rosa Parks* (1913-2005) ou do *Partido dos Panteras Negras* que também caracterizavam essas influências.

Em 1955, aconteceu o fato que propiciou a oportunidade de colocar a questão racial americana em debate nacionalmente: *Rosa Park*, costureira e líder da *NAACP* (*Associação Nacional de Avanço do Povo Negro*) se recusou a ceder assento a um branco, pelo fato do ônibus estar lotado, por isso foi detida e presa. O fato teve repercussão nacional, e desencadeou a articulação de vários líderes negros a promover um boicote aos ônibus. Também ocorreram protestos em todo o país, principalmente nos estados do sul, os mais racistas (MACEDO, 2006).

Martin Luther King surgiu no cenário norte-americano neste mesmo período, se tornou um dos maiores líderes do movimento em prol dos Direitos Civis aos afro-americanos adotando a política da não violência, influenciado principalmente pela filosofia pautada na *Verdade e Não Violência* de Mahatma Gandhi (1869-1948). King liderou a *Marcha para Washington*, em 1963, que reuniu mais de 200 mil pessoas, no evento proferiu seu mais famoso discurso “*I have a dream*” (Eu tenho um sonho), no *Lincoln Memorial*, no qual falava de seus sonhos de liberdade e pedia uma sociedade com igualdade racial. O pastor, muitas vezes, foi perseguido e ameaçado, sendo assassinado em 1968 (MACEDO, 2006).

Contemporâneo a *Martin Luther King*, *Malcolm X*, durante a juventude, se envolveu com a criminalidade e por alguns anos esteve preso. Na prisão, teve acesso a livros e se dedicou ao aprimoramento de sua leitura e escrita. Influenciado pela ideologia de *Elijah Muhammad*, fundador da “*Nação do Islã*”, comunidade derivada do *Islamismo*, *Malcolm* defendia a separação das raças, a independência econômica e a criação de um Estado autônomo para os negros. Após se desligar da *Nação do Islã*, em 1964, fundou a organização *Muslim Mosque Inc* e, mais tarde, a *Afro-American Unity* assumindo uma posição conciliatória entre negros e brancos. *Malcolm* foi assassinado em 1965 enquanto discursava no bairro do *Harlem* (MACEDO, 2006).

O discurso de *Malcolm* foi amplamente difundido, e muitas de suas idéias foram retomadas pelo *Partido Panteras Negras (Black Panthers)*, que assumiu uma postura mais agressiva de ação. Fundado em 1966, com o “lema poder ao povo”, as principais reivindicações proclamadas pelo partido diziam respeito à luta pela liberdade, autodeterminação, emprego pleno, direito ao serviço militar aos afro-americanos. No início da década de 1970, as perseguições ao partido foram intensificadas, sendo investigado pelo *FBI - Federal Bureau of Investigation*, e “neste período, a polícia já havia fechado a maioria dos escritórios dos *Panteras Negras*, muitos militantes foram presos ou assassinados, e com tanta repressão o partido foi se enfraquecendo (MACEDO, 2006, pp. 19-20).

Seja em músicas, ações ou discursos, segundo o DJ *Afrika Baambaataa*, havia várias influências positivas neste período, vivenciadas pelos jovens moradores dos bairros periféricos:

A vida era realmente uma batalha, gangues de rua e violência por todos os lados. Mas em meio a tudo tínhamos, por exemplo, grandes professores do Islam. Pessoas como Malcolm X, Louis Farrakan. Tínhamos o Partido dos Panteras Negras, Angela Davis. Tínhamos grandes cantores pela paz como James Brown, Aretha Franklin, Sly & The Family Stone, Isley Brothers, John Lennon, e tantos outros. Seja em suas músicas ou discursos, todos me ensinaram algo de bom. Algo que me auxiliou a moldar minha mente de forma positiva e tirar-me do ócio e do crime, me levando a pensar em fazer algo pelo meu povo. Na seqüência também veio o grande professor Martin Luther King, o "Young Lords Party", o movimento do Partido Porto-riquenho, tudo foi me despertando pra algo maior. Foi então que assisti a um filme na TV chamado "Zulus", onde os Zulus da África lutavam pela sua liberdade contra os britânicos, que tentavam invadir suas terras. Isso me despertou e me fez imaginar: "quando eu for mais velho vou querer ter a minha Zulu Nation, um dia". E hoje temos a Universal Zulu Nation. (BOCADA FORTE, 2007)

A *Universal Zulu Nation* foi à primeira instituição criada com o objetivo de reunir as manifestações do hip hop, no final da década de 1970.²⁶ Apesar deste marco, os elementos do hip hop foram primeiro constituídos separadamente, para depois serem unificados. Neste sentido, cada elemento possui uma história específica, embora o contexto em que cada um emerge possa ser considerado similar a ambos. É creditado ao DJ *Afrika Bambaataa* a unificação dos elementos para criar o hip hop, contudo, de acordo com Eugênio Lima²⁷:

Até o Afrika Bambaataa fala que a união das manifestações da dança, do graffiti e da música faziam parte do mesmo universo cultural, o hip hop com o nome de hip hop não existia. E ele foi definir isso em 1981 para algo que começou em 1970. Os quatro elementos são quatro frentes de verdades expostas nas ruas. Virou hip hop depois. (ZIBORDI, 2005a, p. 23)

Os anos que se seguiram após 1965, foram marcados pela criação de vários movimentos e organizações culturais e políticas protagonizados por afro-americanos. Neste sentido, cabe ressaltar que a formação do hip hop se desenvolveu num contexto específico, da emergência de vários outros movimentos

²⁶A *Universal Zulu Nation* foi fundada por *Afrika Baambaataa* em 1976. Possui instituições afiliadas em vários países, inclusive no Brasil, com o nome *Zulu Nation Brasil* (site oficial: www.zulunationbrasil.com.br), que atua na região da Grande São Paulo desde 1992.

²⁷Dançarino, ator e diretor musical do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, companhia teatral que mistura *Brecht* com hip hop, participante das primeiras manifestações do movimento hip hop em São Paulo.

similares, em que englobavam cultura e política, num contexto marcado principalmente pela segregação étnica e social nas periferias dos Estados Unidos, e pela reação a este contexto.

Dentre estas organizações, cabe ressaltar, a título de exemplo, a *Underground Musicians Association* e a *Watts Writer's Workshop*, um coletivo de escritores e poetas negros. De acordo com António Contador e Emanuel Ferreira (1997), a partir do contexto de surgimento de movimentos culturais e políticos protagonizados, sobretudo, por afro-americanos, surgiram duas tendências distintas, uma preocupada em expandir a tradição oral e outra “[...] procurando encontrar uma correspondência verbal para a experiência instrumental de músicos” (p. 18).

Poderíamos dizer, neste sentido, que “o hip hop tem uma origem e ligação étnico-racial e econômica. Trata-se assim de uma construção social que mistura origem social, econômica e também cultural e reelabora uma nova diferença” (FÉLIX, 2005, p. 69). Por isso, compreender o hip hop implica necessariamente retomar seu lugar de origem, a periferia norte-americana, permeado pela cultura afro-americana.

1.2 Hip hop no Brasil

Como citado anteriormente, o hip hop, a partir da indústria cultural, devido também às condições avançadas de globalização, adquire uma dimensão mundial. Neste sentido, em muitos países o hip hop chegou pela mídia (sobretudo televisão e cinema) e/ou pela indústria fonográfica.

No Brasil não foi diferente. Em meados da década de 1980, o hip hop chegou por intermédio do break, a dança do movimento. Embora a dança tenha chegado ao país por meio de pessoas que tinham uma condição econômica que as possibilitaram viajar aos Estados Unidos e trazer de lá o *breaking*, também ficou conhecida no Brasil pelos videoclipes de Michael Jackson.

O pernambucano Nelson Triunfo, um dos precursores do break no país, diz:

eu dançava soul, e como o hip hop tem sua origem no próprio soul, dançar break foi apenas um passo pra mim, [...]. 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 isso era parte do break. Depois que descobri, foi

só me aperfeiçoar [...] (DOMENICH; CASSEANO; ROCHA, 2001, pp. 45-46).

Triunfo criou o grupo de break chamado *Funk e Cia*, que se apresentou por volta de um ano na discoteca *Fantasy*, em Moema, São Paulo. Com um conhecimento mais aprofundado sobre o hip hop que havia sido criado nos Estados Unidos, Triunfo levou a dança para a rua: “Pensei como era importante levar tudo aquilo que acontecia na *Fantasy* para o seu verdadeiro lugar, as ruas, como no Bronx, em Nova York” (DOMENICH; CASSEANO; ROCHA, 2001, p. 47).

O break logo conquistou as ruas, através de agrupamentos e bailes, primeiramente na *Praça Ramos*, em frente ao *Teatro Municipal*, e, algum tempo depois, nas proximidades da *Galeria 24 de Maio*, esquina com a *Rua Dom José de Barros*, na Cidade de São Paulo. Assim como “os outros jovens que dançaram os primeiros passos de break no centro de São Paulo, ele apenas dançava para se divertir, mas não tinha a percepção do hip hop como movimento social” (DOMENICH; CASSEANO; ROCHA, 2001, p. 47).

A partir da propagação do break entre os jovens da cidade de São Paulo, os outros elementos do hip hop também chegavam ao Brasil. Contudo, foi nos bailes que esses jovens conheceram o rap, pois “nesse período de organização das equipes de break e do surgimento do grafite, entre 1983 e 1988, o rap conquistava sutilmente a juventude negra nos bailes black. [...] os jovens não entendiam o inglês cantado nas músicas, detendo-se apenas no ritmo” (DOMENICH; CASSEANO; ROCHA, 2001, p. 5).

No final da década de 1980, a juventude, predominantemente afro-descendente e periférica de São Paulo, se reunia em espaços públicos, principalmente nas praças do centro da cidade, posteriormente difundidos em diferentes regiões periféricas.

Dentre os primeiros rappers brasileiros estavam Thaíde e DJ Hum, *Os Metralhas*, *DMN*, *Stylo Selvagem*, *Personalidade Negra* e *Doctors MC's*. De acordo com Thaíde, como já citado, o primeiro rap que ele ouviu foi uma versão de *Rapper's Delight* (que foi um fenômeno de vendas nos Estados Unidos) gravada pelo humorista Miéle. Por sua vez, o primeiro álbum gravado em registro oficial, no Brasil, foi a coletânea *Hip Hop Cultura de Rua* (1986, Gravadora *Eldorado*).

1.3 Construção do rap enquanto gênero musical

A característica contestatória do rap faz parte do perfil de resistência da música negra norte-americana (TELLA, 1999, p. 55), sem deixar de considerar o dinamismo inerente a formação da cultura afro-americana. Posteriormente, outros gêneros musicais tiveram participação na formação hip hop enquanto movimento e principalmente na formação do rap. Destes gêneros, o *blues*²⁸, o *jazz*²⁹, o *soul*³⁰ e o *funk*³¹ tornaram-se fundamentais para a constituição do rap.

Quando falamos em rap, também é imprescindível considerar a influência da tradição oral africana do *griots*, os contadores de histórias. António Contador e Emanuel Ferreira (1997) consideram que o *griot* deve ser estimado para além de influência, pois segundo aos autores, a tradição pode ser considerada uma das origens do rap, mas para isso é preciso entendê-lo como “um processo criativo”, não apenas uma transposição de uma determinada cultura africana, pois de certa maneira, está presente em todas as formas culturais advindas da afro-diáspora:

Ou seja, o griot encontra-se onipresente em todas as formas culturais/musicais nascidas um pouco por todo o lado, em locais onde a presença africana se passa a fazer notar, fruto do comércio de homens e almas que tornaria diferente a paisagem humana e cultural de territórios como a América do Norte, as Caraíbas, ou o Brasil. Esta figura mítica é notada em toda a produção cultural que tem por base a oralidade - a palavra - em especial, quando esta se conjuga com o ritmo: do Jazz à Soul, do Reggae à Música Popular Brasileira,

²⁸A incorporação das canções de trabalho (*works songs*) com os acordes dos hinos religiosos deu origem ao *blues*, sendo a “primeira manifestação individual dos cativos libertos, que expressava basicamente as angústias e a dor do homem negro liberto, antes escravo, agora marginal” (PIMENTEL, 2002, pp. 20-21).

²⁹Segundo Hobsbawm, de forma geral, o *jazz* tem certas particularidades musicais advindas do uso de escalas procedentes da África ocidental; essencialmente se ampara no *ritmo*, também elemento africano; aplica “cores instrumentais e vocais próprias”; desenvolveu algumas formas musicais e repertórios particulares; por fim, é uma música de executores, onde “tudo está subordinado à individualidade dos músicos” (HOBBSAWM, 1990, pp. 42-46, grifo do autor).

³⁰Conforme o antropólogo Hermano Vianna (1987), o *soul* derivou da junção entre o “rhythm and blues, uma música profana, com o gospel, a música protestante negra, descendente eletrificada dos *spirituals*”, em que James Brown, Ray Charles e Sam Cooke, foram os principais responsáveis pelo desenvolvimento do gênero musical (p. 44). Segundo Vianna, o *soul* teve um papel importante durante a década de 1960, pelo menos no que diz respeito à “trilha sonora para o movimento de luta pelos direitos civis e para conscientização dos afro-americanos” (pp. 44-45), naquele período.

³¹A aproximação entre o hip hop e o *funk* também aconteceu, ainda segundo Hermano Vianna, no elemento musical do rap, os DJs nova-iorquinos construíam as *bases* musicais “em cima de ritmos funky”, ou seja, “[...] o hip hop mixa todos os estilos da black music norte-americana, mas o fundamental é o funk mais pesado reduzido ao mínimo: bateria, scratch e voz” (p. 57).

passando pelo Blues, Funk, R&B, e naturalmente o Rap. (CONTADOR; FERREIRA, 1997, p.15)

Além do próprio *griot*, práticas orais que poderíamos chamar de poesia de rua, em que se contam histórias, anedotas ou se propõem desafios, podem ser consideradas uma influência mais direta e recente da oralidade africana no rap, que seriam “gêneros presentes nas ruas da América negra, como o *preaching*, o *toasting*, e afins como o *boastin*, o *signifying* ou as *dozens*” (CONTADOR; FERREIRA, 1997, p.16, grifo do autor).

As *dozens* são caracterizadas por um desafio entre dois ou mais interlocutores, utilizando um vocabulário coloquial, estabelecem um diálogo em forma de rima e em tom provocatório, muito próximo do *freestyle*, o desafio de rimas entre rappers. Já o *toast* é caracterizado também por rimas rítmicas e flexíveis, mas que a característica definitiva é a dicção. No *toast* os temas são variados, desde histórias do cotidiano, histórias de vida, narrativas acerca do universo da criminalidade, entre outros (CONTADOR; FERREIRA, *Ibidem*, pp. 16-17).

Segundo os autores supracitados, a atuação de músicos e suas produções oriundas das tradições orais africanas ou mesmo as canções influenciadas por poetas de rua são caracterizadas pelos pesquisadores como pré-rap. À título de ilustração, podemos citar os *Last Poets*, um coletivo de poetas negros criado no final da década de 1960, que se exprime através de rimas e percussões. Os temas abordados por estes poetas de rua suscitaram, de acordo com os autores, “um choque no espírito dos jovens que escutavam” tais obras. Muitas temáticas são “repegadas pelos *rappers* contemporâneos: a selva urbana, homem negro a procura da dignidade escamoteada, a escolha de um vocabulário centrado no gueto - abundância de calão e *palavrões* - apelo à revolta e à tomada de consciência” (CONTADOR; FERREIRA, 1997, p. 21-22, grifo do autor).

Neste mesmo período, além dos *Last Poets*, surge o grupo musical *Watts Prophets*, que gravaria em 1971 o álbum *Rappin' Black in a White World*. O disco é considerado um marco importante na música negra, e o que é relevante no legado do grupo

é o fato de terem pegado na tradição afro-americana da linguagem de rua, já usada na poesia popular, e desenvolverem-na de volta as origens – a rua. Empregando um formato de chamamento-resposta,

onde se vão criando várias vozes e personagens. (CONTADOR; FERREIRA, 1997, p. 20)

Por fim, é pertinente destacar também, no legado do pré-*rap*, o poeta, músico e cantor Gil Scott Heron, que gravou seu primeiro álbum em 1971, intitulado *Small Talk At 25th & Lenox*. A voz de *Heron* era considerada única, marcada por uma forte determinação e suas canções eram engajadas nas temáticas politicamente relacionadas com o negro americano insurgindo ao *american way of life*, consolidando um estilo bastante individualizado (CONTADOR; FERREIRA, 1997, p. 25, grifo do autor). Ao longo de sua carreira, o músico gravou 11 álbuns, o último em 1994, *Spirits*, o qual contém uma canção chamada *Message To The Messengers* (Mensagem aos Mensageiros) no qual direciona um aviso aos rappers atuais, evocando a responsabilidades destes em relação ao seu papel no interior de suas comunidades.

A formação do *rap* também está relacionada às influências advindas da Jamaica. Por volta de 1960, naquele país, a população carente começou a utilizar a música como meio de expressão através dos *sound systems*, que eram um aglomerado de caixas de sons, que eram movimentados para locais distintos, principalmente espaços públicos. A partir dos *sound systems*, canções, na maioria das vezes *reggae*, eram embaladas por *toastes*, tradição oral africana em forma de poesia ritmada.

Segundo o site oficial da *Universal Zulu Nation* (ZULU NATION, 2009), o DJ *Kool Herc*, imigrante jamaicano, foi responsável por levar este costume à Nova Iorque por volta de 1976 e passou a promover festas utilizando as técnicas trazidas da Jamaica. Entretanto, como nos Estados Unidos o que fazia sucesso nas festas eram o *funk*, o *soul* e outros ritmos afro-americanos

Kool Herc teve de adaptar seu estilo: nas festas de rua que promovia com o equipamento jamaicano, passou a cantar seus versos sobre partes instrumentais das músicas mais populares no *Bronx* – de modo semelhante ao dos *Watts Prophets*, *Gill Scott Heron* e os próprios jamaicanos. (PIMENTEL, 2002, pp. 5-6, grifo do autor)

No final da década de 1970, DJs como *Kool Herc*, *Grandmaster Flash* ou o próprio *Afrika Bambaataa* realizavam festas de ruas em localidades diferentes de Nova Iorque, o que caracteriza, por exemplo, que desde o processo de constituição

do hip hop a diversidade foi evidente, ao passo que esses DJs atuavam em regiões periféricas diferenciadas e mesmo que o contexto sócio-cultural fosse similar, havia disparidades entre essas localidades e mesmo entre o público.

No processo de formação dos elementos do hip hop, a rima que é considerada um dos traços característicos do rap não foi basilar na origem do gênero musical. Segundo *Bambaataa*:

As pessoas desconhecem parte importante da história da música Rap: no início, quando o criamos, nós não tínhamos como meta só rimar e sim contar nossas vivências em forma de poesia aliada ao ritmo, e na poesia você é livre. Não é obrigatório rimar, mais para frente é que os grupos começaram a moldar as suas letras com mais rimas. (BURTHA, 2006, p. 01)

Os rappers Cowboy e Melle Mel, com uma atuação de improviso pela necessidade de direcionar as atenções do público foram desenvolvendo também rimas, e é creditado a eles o pioneirismo na utilização das rimas. Com o tempo os primeiros MC's passaram a

aperfeiçoar suas habilidades vocais e seu desenvolvimento lírico, porém sempre com o objetivo da apresentação ao vivo. Não existiam ainda discos de rap, e nem letras inteiramente formuladas. Algumas frases de impacto eram pré-elaboradas, mas a base do MC consistia na improvisação, e os temas ainda eram mais festivos e menos politizados. (YOSHINAGA, 2001, p. 23)

O ano de 1979 é considerado um marco importante para a consolidação do rap. Sylvia Robinson, antiga cantora de soul, dona da gravadora *Sugarhill Records*, lança o grupo de rap *Sugarhill Gang*, com a canção *Rapper's Delight*, ultrapassando a vendagem de dois milhões de cópias nos Estados Unidos. Entretanto, segundo Tricia Rose, os integrantes do *Sugarhill Gang* provavelmente não pertenciam a nenhum *crew*³² local, de acordo com outros testemunhos, Hank, um dos componentes do grupo, havia usado ou roubado as rimas originais do *Grandmaster Caz* para compor *Rapper's Delight* (ROSE *apud* CONTADOR; FERREIRA, 1997, p. 59).

³²Comunidade, grupo ou "ganguê" de pessoas que participa do universo hip hop, levando em consideração todas as premissas fundamentais do movimento, normalmente oriundos da mesma localidade.

A canção possui 14:37 minutos de duração e a gravação original foi interpretada pelos três rappers integrantes do *Sugarhill Gang*. A *base* é composta através da técnica de *mixagem* (a junção de duas melodias ou músicas), por uma melodia de *soul* (presença de sons de metais, principalmente baixo e guitarra) com um ritmo *sincopado*³³ e contínuo e pela melodia da *caixa*³⁴ executado em tempo simples com ritmo contínuo. Durante a melodia, há intervenções sonoras de falas femininas, sons de carros e vocalizações de sílabas. Quanto à letra, apesar da canção ser extensa, aborda apenas temas relacionados ao consumo (carros, TV, videogame), a mulheres, e ao universo da diversão (música, dança, festas), com muitas gírias e termos característicos da época. O refrão da canção é marcado pela musicalidade que a pronúncia das palavras (em inglês) produz:

I said a hip hop a hippie the hippie
to the hip hip hop, a you dont stop
a rock to the bang bang boogy say upchuck the boogy,
to the rhythm of the boogity beat [...]
Eu disse um hip hop a um *hippie hippie*
um hip hip hop, que você não vai parar
uma pedra para o bang bang *boogy* dizer *upchuck* o *boogy*,
ao ritmo da batida *boogity* [...]. (SUGARHILL GANG, 1979)

Boogy provavelmente é uma dança de rua e *upchuck* um “golpe” de um jogo de videogame, e *boogity* é uma gíria relacionada à velocidade, seria provavelmente “ritmo da batida acelerada”.

Para além das controvérsias, é inegável considerar que a canção *Rapper’s Delight* solidificou o estatuto comercial do rap e marca o ponto de encontro de muitas pessoas com a música rap.

A canção do *Sugarhill Gang* também repercutiu internacionalmente, ao ponto do rapper brasileiro *Thaíde* (pioneiro do hip hop brasileiro) declarar que o primeiro rap que ele ouviu foi uma versão de *Rapper’s Delight* gravada pelo humorista Luis Carlos Miéle em 1979, com o título “O melô do tagarela”, cuja letra dizia: “é sim de morrer de rir quando a gente leva a sério o que se passa por aqui” (ALVES, 2004, p. 34).

³³A síncope é o efeito rítmico produzido pelo prolongamento ou deslocamento do acento do tempo fraco ao tempo forte. O prolongamento do acento faz com que não exista uma percussão na batida forte. Assim, produz-se uma quebra da expectativa por uma batida forte e por isso verifica-se um choque. Os ritmos sincopados quebram a ordem dos ritmos esperados e criam assim um novo padrão de ordem.” (BARBARA, 1998, p. 17).

³⁴Artifício eletrônico que reproduz o som da *caixa* da bateria (instrumento musical).

Conforme asseveram Contador e Ferreira, este trabalho pioneiro não pode ser considerado como uma amostra do que se vinha sendo feito no meio *underground*³⁵, é antes “um produto comercial, exemplar tênue e açucarado daquilo que se vinha fazendo há alguns anos” (CONTADOR, FERREIRA, 1997, pp. 59-60).

Entre os anos de 1979 e 1982, houve repercussão em torno de um rap divertido e engraçado, reflexo do próprio êxito comercial de *Rapper's Delight*. E cabe salientar que,

Ao lado destes êxitos comerciais, divertidos e acessíveis, encontramos figuras interessadas em posicionar o rap noutra direção, em levantar outras questões, que passam, irremediavelmente, por uma crítica à sociedade americana, mostrando o que é a vida no gueto. Essa dualidade na maneira de encarar a música – por um lado um facilitismo exigido pela grande indústria, por outro uma preocupação legítima em relatar a vida do gueto e em criticar a sociedade americana – iria afetar todo o percurso posterior do rap. (CONTADOR; FERREIRA, 1997, p. 61)

De fato, o que concretizou a consolidação do rap vinculado às premissas do hip hop foi a canção *The Message*, do álbum *White Lines (Don't Don't Do It)* do DJ *Grandmaster Flash* e do grupo *The Furious Five* lançado também pela gravadora *Sugarhill* em 1982. Um fragmento da canção ressalta:

Got a bum education, double-digit inflation/ Can't take the train to the job, there's a strike at the station/ Don't push me, cos I'm close to the edge/ I'm trying not to lose my head/ It's like a jungle, sometimes it makes me wonder/ How I keep from going under [...] Tenho uma educação podre e uma inflação com dois dígitos/ Não posso pegar o trem para ir trabalhar, tem uma greve na estação/ Não me empurre, porque estou perto da borda/ Estou tentando não perder a minha cabeça/ Isso é como uma selva às vezes, isso me faz pensar/ Como faço para não fracassar [...] (YOSHINAGA, 2001, p.39).

O ano de 1982 foi considerado o período de amadurecimento do rap, muitas mudanças ocorreram na estética musical e nas letras. Neste mesmo contexto, reiteramos que o DJ *Afrika Bambaataa* fundou a organização *Zulu Nation*, um marco para o hip hop, na medida em que concretiza um estatuto diferente ao hip hop, que o movimento não é apenas música.

³⁵Esta denominação é utilizada para caracterizar a “grosso modo” a essência do hip hop, o “original”, o não comercial, que nasce nas ruas.

No final da década de 1980 e na década seguinte, é pertinente destacar ainda o surgimento do grupo de rap *Public Enemy*. O grupo consolidou um estilo de rap amparado pela “filosofia radical”, caracterizada pela agressividade e fúria que versava nas letras dos rap, bem como por uma música híbrida, mistura de *funk*, *soul* e *rock*, “só possível devido à mestria do uso de todas as técnicas digitais disponíveis em estúdio – samplers, seqüenciadores, etc.” (CONTADOR; FERREIRA, 1997, p. 72).

De acordo com o rapper Big Richard, o *Public Enemy* influenciou 99% dos rappers da “velha escola”³⁶ no Brasil (RICHARD, 2005, p. 63). O grupo esteve no Brasil em 1991 e em 1993, e na última visita realizou shows no *Tim Festival* e no *Hutúz Hip Hop Festival*³⁷, no Rio de Janeiro.

Um dos integrantes do grupo, Chuk D, desenvolveu no início da década de 1990 um programa chamado *Black Awareness Program*, em que estudava a condição do negro na sociedade norte-americana.

O *Public Enemy*, de forma geral, é uma importante referência para o hip hop, assim como o rapper KRS One. O músico por sua vez, gravou seu primeiro álbum em 1987 chamado *Criminal Minded*. Neste trabalho, as canções ressaltavam claramente a preocupação do rapper em não apenas relatar a vida no *gueto*, mas por meio das rimas mostrar um caminho possível, de que “existe um sentido didático” em toda a produção de *KRS One* (CONTADOR; FERREIRA, 1997, p. 74-75). O *KRS One* teve uma importante influência no hip hop, e se tornou conhecido também por criar uma filosofia, chamada *Edutainment*, que seria a junção das palavras educação e divertimento.

Além de serem referências para o hip hop, tanto o *KRS One* quanto o *Public Enemy* representam também a relação entre o movimento e a educação, na medida em que suas canções não só relatavam o cotidiano dos *guetos*, mas também problematizavam e apontavam soluções. Ainda no processo de formação do hip hop, a ênfase de *Afrika Bambaataa* no conhecimento como um elemento fundamental também expõe essa analogia, pois o conhecimento evocado pelo DJ perpassa não só o limite do conhecimento artístico ou musical, mas todo um contexto econômico social e cultural em que aqueles jovens estavam inseridos, e é

³⁶É caracterizado como “velha escola” do hip hop aqueles que participaram das manifestações primeiras no Brasil, na década de 1980.

³⁷O *Hutúz Hip Hop Festival* é um festival de hip hop promovido pela *CUFA – Central Única das Favelas* do Rio de Janeiro englobando todos os elementos do hip hop.

neste sentido que *Bambaataa* aponta para a centralidade desse conhecimento, pois sem ele a criação e o desenvolvimento do hip hop não se concretizaria.

1.3.1 A *Mundialização* do rap e sua apropriação pela indústria cultural

A década de 1990 é marcada pela *mundialização* do movimento hip hop, no qual o rap foi o elemento com maior expressividade neste processo. Neste sentido, os Estados Unidos deixam de ser o único reduto do movimento e surgem outros cenários, outros locais, em outros países, com isso o hip hop e o rap inauguram possibilidades de novas perspectivas (CONTADOR; FERREIRA, 1997, p. 132). Inúmeras variações do rap vão emergir neste âmbito, algumas com repercussão em escala mundial, outras características peculiares de regiões ou países específicos.

Nos Estados Unidos, além do sucesso de venda de discos, o rap tornou-se também fenômeno de venda de filmes e produtos afins. Entretanto, o rap responsável por estes números, em grande parte, é o chamado *gangsta rap*, e para compreendê-lo é necessário retomar alguns aspectos históricos do rap, principalmente no que diz respeito à indústria fonográfica.

Torna-se imprescindível destacar inicialmente que ainda na década de 1980, juntamente com o fenômeno de vendas de *Rapper's Delight*, muito da visibilidade que o rap adquiriu naquela época foi devido também ao espaço junto ao *The New York Times*, através de *Robert Christgau* da *The Village Voice* e *Robert Palmer*, influentes críticos de rock da época:

Ambos eram precoces apoiadores da música rap. Por muitos anos Christgau e Palmer eram os únicos dentre os principais críticos de rock regulares que escreviam sobre singles de 12 polegadas de rap vendidos por pequenas gravadoras independentes. Em 25 de março de 1981, a coluna "Guia de Consumo" de Christgau na *Voice*, antes um guia para álbum de rock progressivo, continha crítica de não menos que seis discos de rap. Essas críticas diziam que o Hip Hop era o primeiro movimento progressivo que aparecia na música negra em muitos anos, e que possuía o potencial para conseguir para grande audiência. (HAGER *apud* HERVAL, 2006, p. 04)

Em 1986, o álbum *Raising Hell* do grupo de rap *Run DMC* em menos de um ano vendeu cerca de três milhões de exemplares. Após conquistar um lugar na lista das canções mais tocadas, cotada por um conjunto de revistas, *US Top 10*, o rap

Walk This Way, uma junção do gênero com o rock, o grupo experimentou a inédita passagem pela *MTV – Music Television*. Neste sentido,

O poder dos media e a sua ligação à indústria discográfica é indiscutível. Exponente máximo deste casamento entre música e televisão é a *MTV (Music Television)*, verdadeiro bastião cultural da juventude americana durante os anos 80, com uma audiência que assentava, de uma nova forma clara, em jovens *teen-agers* brancos fãs de rock. (CONTADOR; FERREIRA, 1997, pp. 66-67, grifo do autor)

A *MTV*, em 1989, concretizou a abertura do canal para o rap com a criação do programa *Yo! MTV Raps*, o qual adquiriu expressiva audiência.

Naquele momento, o rap também adquiriu espaço no canal de televisão com programação destinada a população afro-americana *BET – Black Entertainment Television*, o que demonstra que o “rap, a par de estratégias de emancipação e desenvolvimento interno, também desenvolvia estratégias de aceitação” (CONTADOR; FERREIRA, 1997, p. 67).

Num efeito cascata também surgiram gravadoras independentes, além da *Sugarhill*, a *Enjoy*, *Tommy Boy*, *Profile* (dos *Run DMC*), *Street Sounds* (editora inglesa que distribuía rap na Europa). O primeiro império surgiu em 1985 com a editora *Def Jam*, que com apenas seis meses de existência assina um contrato de distribuição com a *CBS*, atualmente *Sony* (CONTADOR; FERREIRA, 1997, p. 69).

O rap nos Estados Unidos acentuou sobremaneira seu desenvolvimento e sua expansão a partir da década de 1980 e, com o surgimento de novos grupos por todo o país, na década seguinte, “[...] o rap se tornou o gênero de música popular que mais vende discos nos EUA” (YOSHINAGA, 2001, p.39).

Naquele país, e também na Inglaterra, de acordo com relatório da *IFPI - International Federation of the Phonographic Industry* (Federação Internacional da Indústria Fonográfica), em 2000, o rap e o hip hop³⁸ juntamente com outros gêneros musicais urbanos apresentaram o mais rápido aumento de vendas nos principais mercados. Nos Estados Unidos, que possui o maior mercado consumidor de discos do mundo, o rap e o hip hop representaram 13% nas vendas daquele ano e na Inglaterra a porcentagem de vendas, em relação ao ano anterior, duplicou

³⁸Nos Estados Unidos, esta divisão entre rap e hip hop é característico da indústria fonográfica. Essa divisão em termo técnico-musical do gênero rap não os difere substancialmente na prática. Mas é qualificado como hip hop, por exemplo, grupos híbridos, que misturam o rap com outros gêneros, principalmente a *black music*.

apresentando 4% (IFPI, 2009). De acordo com publicação da IFPI sobre mercado de música digital, *Digital Music Report* (2009, p. 18), o rap e o hip hop tiveram o maior número de acessos no *My Space*³⁹ em 2008, nos Estados Unidos. O hip hop obteve 2,5 milhões e o rap 2,4 milhões, seguidos pelo *rock* com 1,8 milhão e pelo *R&B* (*rhythm and blues*) 1,6 milhão.

A visibilidade e consumo do rap nos Estados Unidos é ainda mais representativa pela aceitação do *gangsta rap* uma variação que teve procedência naquele país e que é marcado por permear o universo da criminalidade e das gangues, em que o *gangsta* torna-se figura principal. Além disso, os versos contêm expressivo conteúdo sexual, misógino, e de alusão ao uso de drogas.

Esta variação surgiu na costa oeste, principalmente em Los Angeles, nas zonas mais pobres da *South Central*, povoada predominantemente por negros e mexicanos, e fortemente marcada pela presença de gangues. Procedente dessa região de *Los Angeles*, “o grupo NWA foi o principal expoente deste subgênero, seguidos por tantos outros, especialmente sob o domínio da editora Derth Row, mas cujo começo remonta a Ice T⁴⁰” (CONTADOR; FERREIRA, 1997, pp. 91-97).

Em escala mundial, devido à indústria fonográfica e à mídia, o *gansta rap* norte-americano possui significativo público. Atualmente congrega como maiores expoentes os rappers Eminem, 50 Cents, Dr. Dre, Snoop Dogg, entre outros.

Como forma de ilustração, é pertinente ressaltar um fragmento da canção *Nothing But a G Thang* do rapper Dr. Dre, que ele interpreta com o também rapper Snoop Dogg. A base da canção é composta pela técnica de *mixagem*, a sobreposição de duas melodias ao mesmo tempo. A primeira consiste numa melodia com ritmo contínuo, e a segunda é som de *bumbo* e *caixa* em quatro tempos, também com ritmo contínuo. Ao longo da canção e principalmente no refrão, a base apresenta técnicas de *scratch* e *colagem*, esta última consiste em um som similar a um “chocalho”. No refrão também identificamos uma pequena variação rítmica na melodia e *polifonia*, presença de outras vozes, as vozes principais dos rappers: [É como isso e como aquilo e como isso e uh] sucedem as vozes de um coro: [E quem

³⁹*MySpace* é um serviço de rede social que utiliza a Internet para comunicação online através de uma rede interativa de fotos, blogs e perfis de usuário. Foi criada em 2003. É a maior rede social do Estados Unidos e do mundo com mais de 110 milhões de usuários. A crescente popularidade do site e sua habilidade em hospedar MP3s fez com que muitas bandas e músicos se registrassem, algumas vezes fazendo de suas páginas de perfil seu site oficial. (ENCICLOPÉDIA LIVRE WIKIPÉDIA, 2009)

⁴⁰Rapper, produtor e ator, atua na cena hip hop contemporânea.

dá a mínima para eles?/ Então relaxe, até o próximo episódio]. A primeira parte é cantada pelo Snoop Dogg:

Um, dois, três e depois o quatro
 Snoop Doggy Dogg e Dr. Dre estão na porta
 Prontos para fazer uma entrada, então recue
 Porque você sabe que nós estamos prontos
 Para “foder” com tudo
 Primeiro me dê o microfone, para que eu possa
 Arrebentar como uma bolha
Compton e *Long Beach* juntos, agora você sabe que está
 Com problemas
 Nada mais de uma parada “G”, baby
 Dois negos *crips* então somos doidos
Death Row e a gravadora que me paga
 Impossível de se esquecer,
 Por isso, por favor, não tente parar isso [...]

A canção não apresenta um interlocutor definido, mas os rappers se referem algumas vezes possivelmente ao público deles. Neste fragmento, primeiramente identificamos uma conotação de poder que é atribuída aos rappers e que é representada pelo microfone, além disso, o termo *crips* que é como Snoop Dogg se autodenomina e ao Dr. Dre, é como são chamados os membros da gang *Crips*, na qual Dogg fazia parte. *Crips* também é uma forma de chamar o “parceiro” independente da participação em gangues, mas que de certa forma quando é utilizado faz referência ao poder.

A tradução das canções norte-americanas é dificultosa pelas gírias, por isso muitas vezes ela é imprecisa, mas quando aparece a letra G, em maiúsculo, possivelmente os rappers fazem alusão aos *Young G'z*, como são chamados os rappers em início de carreira, e isso é identificado, também, pelo fato de citar a gravadora “que me paga”, o que significa que ele não é mais um artista em início de carreira, mas usufruindo o que a indústria fonográfica poderia oferecer.

Mostrando muito poder quando é hora de arrebentar no mic
 Cafetinando putas e apertando o gatilho
 Como se meu nome fosse Dolemite
 Sim, eu nunca desisto
 Eu acho que eles estão no clima para uma “merda” “G”
 (Claro que sim) Então Dre (Qual é Dogg?)
 Temos de dar o que eles querem (O que (é?) isso, G?)
 Nós temos de quebrar eles no meio (Com certeza)
 E tem de ser “foda” (Na cidade de *Compton*)
 É onde tudo acontece quando se pergunta sua atenção

Andando com um gangster filha da puta, mas eu não estou matando
 Liberando as coisas doidas que deixa os negos otários espantados
 Quando eu estou no *mic*, é como um biscoito, todos vão atrás
 Tente chegar perto, e você será arrebetado [...]. (YOUNG, A., 2003)

O *mic* é o microfone, o qual além de poder também, de acordo com a canção, representa superioridade perante seu público “quando estou no mic é como biscoito, todos vão atrás, tente chegar perto e você será arrebetado”. No *gangsta rap* as mulheres que são citadas nas canções normalmente são prostitutas, quando não são, os rappers referem-se a elas sempre relacionadas ao universo sexual. O restante da letra dessa canção não difere do que foi exposto nestes fragmentos, e o que representa também o *gangsta rap* norte-americano, de forma geral, é o poder, a criminalidade, misoginia e o incentivo ao uso de armas como uma forma de afirmação desse poder.

O *gangsta rap* norte-americano, a variação do rap que foi por excelência apropriada pela indústria fonográfica, sobretudo daquele país, é também marcada pela *mundialização* deste. Além da música, ou seja, do rap ser consumido internacionalmente, por meio da indústria fonográfica, foi *mundializado* um *estilo hip hop*⁴¹. Por isso é notadamente comum os consumidores desse estilo dizerem que ouvem *hip hop*, dançam *hip hop*, que usam roupas *estilo hip hop*.

Entretanto, esse *estilo hip hop* mesmo que esteticamente se aproxime do movimento hip hop não é análogo a ele. O que ocorre é que com tamanha repercussão mercadológica nos Estados Unidos desse *estilo hip hop* e do *gangsta rap*, o movimento hip hop perdeu expressividade. No que diz respeito ao seu viés político, por exemplo, poucos grupos remanesceram desse contexto, e outros acabaram migrando pro *gangsta rap*.

Esse *estilo hip hop*, faz parte de uma construção que a MTV e outros canais de televisão destinados à música - sobretudo a música produzida pela indústria fonográfica -, a mídia especializada, revistas, sites, blogs e até mesmo produtoras de filmes, ajudam a popularizar.

Atualmente, grande parte da música *hip hop*, nos Estados Unidos, é produzida por meio de gravadoras e produtoras das quais os próprios rappers são

⁴¹Será utilizado o termo *estilo hip hop* (em itálico) para tratar não do movimento hip hop, mas do estilo construído nos Estados Unidos e *mundializado* pela indústria cultural.

donos. O rap historicamente tem sido um gênero tão lucrativo que esses rappers acabam ingressando nesse ramo.

Uma evidência pertinente em relação a muitos rappers se tornarem produtores ou empresários na indústria cultural e como este *status* é representado é o programa *50 Cents: The Money and the Power*, protagonizado pelo *50 Cents*, e exibido pela *MTV*⁴². O rapper é considerado importante empresário na indústria cultural, e o programa é semelhante à versão brasileira de *O Aprendiz*, apresentado pelo executivo *Roberto Justos*⁴³. O programa consiste num *reality show*, em que os *aprendizes* a executivos são colocados a prova em tarefas relacionadas ao universo empresarial, no qual são constantemente avaliados e selecionados.

A versão *hip hop* do programa segue a mesma dinâmica, entretanto a lógica empreendedora que permeia as provas e a conduta dos participantes é pautada na idéia de iniciar uma carreira empresarial sem possuir nenhuma base tanto econômica quanto material. Assim como *Justos* no Brasil, *50 Cents* é quem orienta, conduz e avalia as condutas dos participantes, tal qual é reconhecido como um executivo modelo.

Ainda em relação à música *hip hop*, ela pode ser tanto o rap propriamente dito ou, reiterando, quanto a mistura do rap com outros gêneros musicais. Isso pode acontecer, tanto pelas parcerias entre esses cantores dos gêneros distintos, como numa música *pop*, por exemplo, que tenha características de elementos melódicos ou poéticos do rap. Perante a indústria fonográfica, o rap e o *hip hop* constituem *nichos* de mercado distintos. Recentemente, a gravadora *Som Livre* tem lançado anualmente uma coletânea chamada *Luve: Clássicos do Hip Hop*, mas a edição de 2009 conta apenas com uma canção rap, todas as outras se caracterizam pelos aspectos supracitados.

O que chamam de dança *hip hop* é a dança de rua, e notadamente o break. Em relação à vestimenta, esse *estilo hip hop* tem se caracterizado com bastante expressividade principalmente por meio de marcas esportivas como a *Adidas* e a *Nike*. Essas marcas têm colocado no mercado inúmeras releituras daquelas roupas e tênis usados na década de 1980. Muito dessa atual moda, na qual observamos roupas extremamente coloridas, modelagem esportiva, óculos escuros grandes, com

⁴²O programa ainda é exibido pela *MTV* brasileira.

⁴³Exibido nos últimos anos pela emissora de televisão *Record*.

molduras quadradas e coloridas e tênis idênticos àqueles usados por jovens em 1980, podem ser relacionados a este *estilo hip hop*.

No Brasil, este *estilo hip hop* existe paralelamente ao estilo rap, ligado ao movimento hip hop, que trataremos no capítulo seguinte, porém, o *estilo hip hop* é consumido e reapropriado mais por jovens de classes mais altas do que jovens periféricos, sem desconsiderar a inversão da lógica, pelo próprio fato, no caso das vestimentas, serem roupas, tênis e acessórios de custo alto, mas também porque esses jovens se identificavam mais com o movimento hip hop e não com o *estilo hip hop*. Além disso, há também marcas de roupas brasileiras que são destinadas a esses jovens, ligados ao movimento hip hop, algumas mais renomadas que também possuem um custo elevado, como a *Pixa In* e *Conduta*, mas existem outras com custo mais baixo, normalmente marcas locais.

A dança e a música *estilo hip hop* se mantêm paralelamente ao rap e a dança ligadas ao movimento hip hop no Brasil, contudo, é pertinente considerar que ambos, juntamente com o estilo de vestir, coabitam, na medida em que não há fronteiras precisas e claras em relação à música produzida e ao público que a consome. Entretanto, em relação à música, no trânsito entre os Estados Unidos e o Brasil, o gênero musical rap produzido aqui normalmente é conhecido e denominado como rap, não se fala em música *hip hop*, levando em consideração as características debatidas. Quando um jovem brasileiro diz que ouve música *hip hop*, provavelmente esteja se reportando ao rap norte-americano.

A transposição do hip hop norte-americano, em termos de movimento e do gênero musical rap, para outros países, portanto, decorreu desse paralelo entre o *estilo hip hop* popularizado pela indústria cultural e pelo processo de identificação com o movimento hip hop e sua resignificação a partir de contextos locais, o que de fato gera um quadro de heterogeneidade, mesmo no universo comum, considerando que a recepção não é passiva nem homogênea.

1.4 Particularidades da linguagem musical e poética no rap

O rap, como mencionado outrora, é caracterizado pela atuação do DJ e do MC ou rapper, que canta as canções. Atualmente, o rap é considerado um gênero musical, entretanto, por apresentar-se no limite entre a fala e a canção, ou também qualificado como canto falado, continuamente há resistência em considerá-

lo como canção ou mesmo como música, acusa-se inclusive de o rap sepultar a canção.

Tais critérios se baseiam no fato de que no rap, em sua essência, não são utilizados instrumentos musicais, mas sim há escolha e combinação de partes de músicas já gravadas, para produzir uma nova música (pelo DJ). De acordo com o MC *Adikto*, por muito tempo o rap foi hostilizado por possuir uma musicalidade de execução simples (DJ e microfone), e,

Era como se não fossemos considerados “músicos”, só porque não tínhamos uma formação específica, como tocar uma guitarra, uma bateria ou qualquer outro instrumento. Os DJs são os que substituem os “músicos” de uma banda tradicional nos nossos shows e sempre foi assim, desde o início dos anos 80 e será sempre assim, pois essa é a raiz do rap. (MC ADIKTO, 2008, p. 01)

Segundo o rapper, foi com o *boom* do hip hop em meados do ano 2000 que as grandes gravadoras e produtores de música tiveram que reconhecer o formato do rap como legítimo e válido, o que fez com que o gênero fosse mais respeitado como trabalho musical. Embora, de fato, a maioria dos rappers e DJ’s não serem músicos, o conhecimento que possuem e aperfeiçoam conforme as possibilidades são relativos à produção musical a partir de aparatos tecnológicos musicais.

Sergio Magnani (1996) caracteriza a música eletrônica como uma “nova poética do som”, “pensada a priori como montagem de produtos sonoros de laboratório” (p. 51), cuja quantidade dos harmônicos naturais é controlável, viabilizando “novas possibilidade expressivas do som puro” (p. 80). Neste sentido, a música eletrônica é formada pelo “som-objeto, exaltado pela sua natureza física” (p. 102). Conforme o músico, o que ofereceu a música eletrônica subseqüentes possibilidades de recursos para este “som-objeto” são os timbres⁴⁴ que “[...] evadem do tradicionalismo musical: sons de corda abaixo do cavalete, guinchos de sopros, grupos de notas feridas com punhos ou com o cotovelo nos teclados, fonemas gritados com vozes destimbradas, introdução de ruídos naturais e artificiais” (*idem*). Entretanto, Magnani assevera a existência de um impreciso uso do termo *som* no vocabulário corriqueiro da música popular, no qual “fala-se em *som* como se ele

⁴⁴De acordo com Magnani “[...] o plano tímbrico é constituído por todos os valores tímbricos da obra e por todas aquelas indicações expressivas, de natureza literária, que se traduzem necessariamente em outros tantos fatores tímbricos. A primeira função tímbrica é, obviamente, o instrumento, a voz ou o conjunto para o qual a obra é concedida.” (MAGNANI, 1996, p. 101).

fosse um objeto e tão somente um objeto” (p. 103). O exemplo que o músico usa é que habitualmente se diz: “encontramos um novo *som*” ou “este é um *som* do tal grupo”. Neste sentido Magnani aponta que

[...] qualquer que seja a poética que o empregue, o som será sempre veículo físico de uma emoção estética, não um mero objeto. E ele [...] não é constituído apenas pelo timbre e pela intensidade, mas – em primeiro lugar – pela sua altura e duração. (MAGNANI, 1996, pp. 102-103)

Os primeiros DJs utilizavam apenas um toca-disco, com o desenvolvimento tecnológico foram surgindo equipamentos específicos para a produção desses sons. Normalmente são utilizados dois toca-discos e um *mixer*, que é responsável pela junção, sobreposição e mistura das músicas e a utilização dos *samplers*, a extração de partes de músicas já gravadas. Embora haja inovações tecnológicas, queda da produção de vinil e surgimento de outras mídias, a utilização do vinil ainda é amplamente mantida no universo hip hop e tal “preferência é justificada não somente pela qualidade sonora, mas também pelas qualidades físicas do vinil” (ARALDI; FIALHO; SOUZA, 2008, p. 45).

Os DJs, neste sentido, “cortam” e “colam” fragmentos de músicas, sons e efeitos para formar uma nova música, o que pode ser considerado a partir do que Certeau (1994, p. 188) denomina de *bricolagens*, na medida em que eles fragmentam e juntam músicas de épocas diferentes, selecionam e unem também sons e efeitos do período presente, para formar uma nova produção.

No que concerne à feição técnica, a matéria-prima utilizada pelo DJ advém de recursos eletroacústicos tais como:

efeitos e ritmos produzidos por diversos aparatos eletrônicos (*groove Box*, *sintetizadores*, *drum machine*), aparelhos para *mixagem*, *samplers*, computadores, toca-discos, de tal forma que o seu fazer musical se insere na prática da música eletrônica. (ARALDI *apud* ARALDI; FIALHO; SOUZA, 2008, p. 47, grifo do autor)

Algumas técnicas são consideradas básicas ao DJ de rap, como a *mixagem*, que incide na junção e/ou sobreposição de músicas, e o *scrath*, que é a manipulação do disco para frente e para trás originando um som similar a um “aranhão”. Várias

outras técnicas também são utilizadas, mas o rap considerado da *nova escola*⁴⁵ também é assinalado pela incorporação de outros estilos musicais, a utilização de mais instrumentos musicais como guitarra, violão, ou mesmo instrumentos considerados eruditos como o violino. Há que se ressaltar também que muitos rappers ou grupos utilizam, além do DJ, uma banda propriamente dita.

A partir da “montagem de produtos sonoros”, por meio de aparatos tecnológicos, levando em consideração as técnicas mencionadas, origina as bases instrumentais do rap. Essas bases podem ser construídas tanto por meio de processos mais simplificados, como por programas de computador, nos quais normalmente é utilizada uma melodia e então são inseridos efeitos sonoros ou *samplers* de outras canções, ou seja, é inserido nessa melodia fragmentos de uma canção já gravada. Ou ainda, a base musical é construída por meio da mesa de som manipulada pelo DJ, nesse caso o instrumental torna-se mais elaborado, havendo ainda a possibilidade do aperfeiçoamento em estúdios musicais.

É factível no rap brasileiro, mais expressivamente a partir década de 2000, muitos rappers se tornarem produtores do gênero, os quais construíram seus próprios estúdios e formavam seus próprios *Selos Independentes*. De acordo com George Yúdice (2007), as novas tecnologias facilitam as formas de gravação e produção musical, não sendo necessários os grandes estúdios fonográficos. Neste sentido, as práticas do “faça você mesmo”, “cortar e pegar”, a colagem e a bricolagem, fazem dos estúdios caseiros de gravação cada vez mais sofisticados, e “la nueva ética promueve la popularización y participación, evidente en el auge de You Tube y el desplome de los videoclips de altos valores de producción tipo MTV” (YÚDICE, 2007, p.27).

Poderíamos dizer que as novas tecnologias, juntamente com essa certa profissionalização no sentido informal dos produtores de rap, contribuem para que o rap brasileiro esteja evoluindo no que diz respeito à produção musical. É notório também, atualmente, observarmos bases instrumentais mais sofisticadas, com maior variedade de sonoridades, efeitos e instrumentos musicais. Entretanto, essa evolução na qualidade musical do rap não é um movimento homogêneo, ela é perceptível na produção de grupos ou rappers que possuem uma trajetória mais antiga no rap. Neste sentido, essa evolução, notadamente, acontece

⁴⁵Demarcado temporalmente a partir da década de 1990, caracterizado pela passagem do rap com caráter de diversão para o caráter de protesto.

individualmente, quando um rapper inicia suas produções, normalmente ele vai dispor de bases instrumentais mais simples, ou mesmo usar bases prontas, pois muitos rappers, quando lançam um álbum, disponibilizam também as bases instrumentais de suas canções.

A base instrumental do rap, historicamente, possui como principal característica a melodia sincopada do som correspondente ao *bumbo* e a *caixa* de uma bateria, que é ordenado pelos *BPM's*, batidas por minutos. Tanto a melodia mais acelerada, quanto a mais lenta, possuem essa *batida* como referência. A partir da técnica e *mixagem* somam-se mais ritmos diferentes a essa melodia. De acordo com o DJ *Nezo*, a *mixagem* exige precisão rítmica do DJ, “[...] para conseguir essa precisão rítmica, é imprescindível fazer as contagens das ‘batidas por minutos’ – BPMs – das músicas que serão mixadas” (ARALDI, FIALHO, SOUZA, 2005, p. 54).

Outra característica marcante da musicalidade do rap são os efeitos sonoros ou *ruídos* constituintes das bases. Desta forma, os *ruídos*, sobretudo das cidades, do cotidiano urbano, podem complementar o discurso, que podem ser sons de tiros de revólver, do trânsito, sirene de carros da polícia, pessoas caminhando, crianças brincando, entre outros. Além disso, há também a possibilidade da transformação de *ruídos* em música, tal como tematiza José Miguel Wisnik, citado por Antônio Marcus Alves de Souza (1995). Wisnik conceitua o *ruído* como *desordenação interferente*, aquele som que desorganiza outro, mas também lhe confere um caráter complexo e *status* criativo, pois conforme o autor,

[...] o jogo entre o som e ruído constitui a música. O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação. (WISNIK *apud* SOUZA, 1995, p. 33)

Ao considerar os *ruídos* nas bases instrumentais, também é pertinente ponderar que estes conferem ao discurso musical um maior embasamento no que diz respeito ao rap ser considerado uma narrativa do cotidiano, na medida em que o ouvinte ao escutar esses *ruídos* tem uma melhor compreensão daquela realidade que se quer representar.

Além dos *ruídos*, são notórios no rap os *interlúdios*, que consistem em uma introdução para a canção a seguir ou uma introdução ao álbum como todo, ou ainda podendo encerrar o disco. O *interlúdio*, normalmente, é uma faixa do álbum

separada da canção a qual introduz, e pode ter um título específico ou não. Esses interlúdios normalmente são falados, acompanhados de uma base musical, podem ser um discurso, um diálogo, ou uma poesia. No álbum *Direto do Campo de Extermínio*, do grupo *Facção Central*, há um *interlúdio* intitulado *A Paz é Uma Pomba Branca*, no qual Eduardo, um dos rappers do grupo, pronuncia um diálogo com o escritor Ferréz. O primeiro diz: “aí Ferréz a pergunta é uma só, mano, o que é a tríade paz, periferia e guerra?”, e o escritor responde: “as respostas que eu tenho, e que a maioria tem, geralmente são ilusões. Mas eu vou tentar falar de paz, periferia e até de guerra”, logo Eduardo complementa dizendo: “*firmão truta* é com você, o *campo de concentração*⁴⁶ tá te escutando”, por conseguinte o escritor declama um poema de sua autoria,

A paz é uma pomba branca
 Se a criança pobre soprar
 Suas asas não se mexem
 Se um detento a segurar
 Sentirá seu peso como se fosse chumbo [...]
 Se um professor a estudar
 Aos seus alunos não poderá ensinar
 Se um menino ou menina desse Brasil periferia a olhar voando
 Não saberá o que ela significa
 A paz é uma pomba branca
 Que apesar de tudo ainda continua voando e todos a vêem mas
 Só quem merece realmente a conhece
 A paz só a quem merece, e aos que não, guerra (FERRÉZ; TADDEO, 2003)⁴⁷

Esse *interlúdio* possui como acompanhamento uma melodia de órgão, com ritmo lento, e após alguns segundos do término da poesia, há uma fala de uma criança, semelhante a uma gravação caseira, com alguns *ruídos*, um desses pode ser caracterizado como o bater de asas de um pássaro, possivelmente a de uma pomba, o menino diz: “aí dona, eu tô crescendo *heim*, tô crescendo sem comida, sem escola, o bicho vai pegar”⁴⁸.

Embora o rap possua uma musicalidade específica, com algumas características marcantes, de acordo com o DJ, produtor cultural e escritor *Mano Shetara*, o rap é uma “ramificação da música eletrônica”, ou seja, está inserido em

⁴⁶O rapper refere-se à periferia.

⁴⁷A letra está na íntegra em anexo, página 194.

⁴⁸No capítulo seguinte discutiremos a relação entre necessidade e a criminalidade, que é representada no discurso rap.

um universo musical mais amplo. O DJ cita como exemplo o próprio criador do hip hop, DJ *Afrika Bambatta*, que atualmente toca *drumung bass*, outra ramificação da música eletrônica. *Mano Shetara* assinala que o que diferencia o rap das outras variações, como o *house*, *techno*, *drum and bass* são os *BPM's*, batidas por minuto, “a carga ideológica e seus versos rimados. [...] o rap é uma música eletrônica como outra qualquer” (SHETARA, 2005a, pp. 39-40).

Pelo fato do rap estar inserido nesse universo musical mais amplo, propicia variações na linguagem musical, o que não impede também a proximidade com outros gêneros musicais como é o caso do *rock*. O *Public Enemy* é um exemplo emblemático, além de gravar canções com grupos de *rock*, suas canções apresentam elementos basilares deste, como a guitarra. Nos Estados Unidos, ainda, muitos grupos se popularizam justamente por fundir o rap e *rock* como *Cypress Hill* e *Rage Against the Machine*.

Em nosso país, essas fusões, parcerias e hibridismos são perceptíveis em relação ao samba, no caso do Sul e Sudeste do Brasil, já no Centro-Oeste, Norte e Nordeste, o *forró*, *embolada*, *maxixe*, e principalmente ao *repente*, semelhante ao *freestily* do rap. Na região Norte, por exemplo, os rappers se autodenominam de *reppeiros* que cantam “rep”, substituindo o “a” pelo “e”, numa alusão ao *repente*. É neste sentido que *Mano Shetara* ao ser chamado de *vacilão*, por freqüentar *forró*, *show* de *rock*, e tocar em *raves*, declara como forma de resposta, no artigo *Vacilão ou Malandro*⁴⁹, que

Durante algum tempo eu estudei Alquimia e lá aprendi o seguinte: na natureza não há nenhum elemento quimicamente puro, então por que seria o pensamento? O próprio hip hop vem da fusão de vários estilos culturais. Imagine, então, estando no Brasil o hip hop. O nosso povo tem características típicas de misturar as coisas, principalmente culturas. (SHETARAa, 2005, p. 41)

No que concerne a linguagem musical do rap, ainda é importante considerar que, como mencionado anteriormente, uma das críticas proferidas ao gênero é que este não se caracteriza enquanto música, principalmente pelo fato da oralidade permear o limite entre fala e a canção. De fato, a oralidade ou a voz que canta no

⁴⁹Publicado na coluna *Hip Hop a Lápis* no *Portal Vermelho*, (www.vermelho.org.br), em 08/08/2003. Os artigos da coluna formam publicados em um livro, homônimo em 2005.

rap possui uma particularidade evidente: os *períodos*⁵⁰ da poesia são extremantes longos, fundados em frases rimadas, sendo o *ritmo oratório*, entendido aqui como “entonação retórica da palavra cantada” (MAGNANI, 1996, p. 96), é constante; não há, freqüentemente, variação no *ritmo oratório* durante a vocalização desses períodos, a diversificação da entonação da voz acontece comumente no refrão da canção. O que ocorre, freqüentemente, em determinadas frases, é a *polifonia*, ou seja, esta frase ser cantada por duas ou mais vozes, o que pode modificar o *ritmo oratório* - embora nem sempre aconteça - a entonação das vozes em conjunto permanecem no mesmo *ritmo*, conferindo apenas um sentido de ênfase na frase.

As frases na oratória do rap são vocalizadas de forma acelerada, exigindo do intérprete uma boa dicção e a própria pronúncia das palavras acaba adquirindo uma musicalidade, o que contribui para formação tão específica da oratória no rap. Além disso, os timbres de vozes diferenciados contribuem para a dinâmica dessa retórica, embora o timbre de voz mais marcante no rap seja o mais grave. Essa diversidade de timbres é comum entre os grupos, pelo fato de terem pessoas com vozes diferentes, mas mesmo quando o rapper possui carreira individual quem pode fazer essas intervenções na canção é o DJ.

Em relação à poética do rap, historicamente, o hip hop, conseqüentemente o rap, foi constituído por moradores dos *guetos* nos Estados Unidos, posteriormente e em outros países a produção e o consumo se concentrou também nas periferias. Além disso, conforme Álvaro Cardoso Gomes e Márcia Leão (2006), a maioria dos compositores de rap declarou, tanto na mídia, ou mesmo nas canções, que pouco freqüentou a escola, dadas as condições socioeconômicas de vivência na periferia. Neste sentido, cabe observar que sem contato didático com a música, eles tornam-se autodidatas para criar as letras e buscar inspiração no próprio universo em que vivem,

Devido a isso, supõe-se que tanto o conhecimento das técnicas musicais quanto a composição das letras originam-se da espontânea influência de músicos que admiram. A elaboração das letras se dá na práxis, no ato da escritura, da composição. [...] Como não poderia deixar de ser, é possível identificar em todas as composições determinados elementos básicos, presentes nas letras da música popular, como o verso, a estrofe, a rima. (GOMES; LEÃO, 2006, p. 03)

⁵⁰Entendido aqui como “[...] conjunto de frases que forma um bloco compacto, normalmente coincidindo com uma infra-estrutura formal.” (MAGNANI, 1996, p. 108).

Em relação aos aspectos formais de composição, o rap é formado por versos, mas não necessariamente compostos por uma metrificação precisa, e também se caracteriza por versos extensos, pois, possivelmente, a “falta do conhecimento clássico da metrificação faz com que os rappers ignorem o ritmo silábico do verso e o substituam pela batida forte da música; mais precisamente é possível dizer que o cantor/compositor segue o compasso do bumbo” (GOMES; LEÃO, 2006, p. 04).

A rima, uma das características mais marcantes no rap, normalmente é soante (inteira/cadeira) ou toante (caracterizadas pela concordância sonora somente da vogal tônica da última palavra dos versos). Exemplo: [pra você ter outra chance e não te dar um castigo/era pra ser pau no gato, sem massagem, sem alívio].

As letras, contudo, só se sustentam quando cantadas e/ou recitadas ou, conforme Gomes e Leão (2006), “melhor dizendo, não constituem poesia em si, não contém poesia, sem que isto implique um juízo de valor, no que diz respeito à eficácia e à qualidade desse tipo de composição” (p. 08). Neste sentido, ainda conforme os autores, “as letras de rap são prosa pura e simples, como ritmo sugerido pelas rimas e, acima de tudo, pelo suporte dado à letra pela entonação, pelo acompanhamento dos instrumentos musicais, pela batida imposta com o auxílio da bateria” (p. 07). Uma variação existente, neste âmbito, é a prosa narrativa, em que nas letras são narradas histórias de vida ou de acontecimentos.

A poética do rap notadamente está relacionada às experiências subjetivas do compositor. Conforme Silva (1999), a mensagem rap sempre remete à dimensão pessoal (p, 31). É notório, neste sentido, que o primeiro passo para se tornar um rapper é escrever suas próprias canções. Além disso, os rappers “se recusam a cantar músicas de outros rappers, mesmo que tenham alcançado destaque na indústria fonográfica” (*idem*). O sociólogo ressalta que o *cover*, na perspectiva dos rappers, é “um indicativo da incapacidade em construir uma mensagem própria”. Apesar disso, embora Vinci de Moraes (2000) notifique o caráter subjetivo da música, o historiador também aponta a organização musical, na qual os

[...] sons, apresentados na realidade de modo caótico e irregular, na forma de ruídos adquirem certa periodicidade e ordem, criando ondas vibratórias sinuosas e constantes. Quando elas estão sobrepostas umas às outras de forma harmônica e aliadas aos ritmos e timbres,

chegam aos nossos ouvidos e as denominamos de música. (*Idem, Ibidem*, 210)

Não sucedem nem se constitui num “vazio temporal e espacial” e são escolhas as quais também são “produtos de opções, relações e criações culturais e sociais”, que adquirem sentido para nós no formato de música. Este sentido, portanto, conforme Vinci de Moraes citando Wisnik,

é vazado de historicidade – não há nenhuma medida absoluta para o grau de estabilidade e instabilidade do som, que é sempre produção e interpretação das culturas uma permanente seleção de materiais visando o estabelecimento de uma economia de som e ruído atravessa a história da música: certos intervalos, certos ritmos, certos timbres adotados aqui podem ser recusados ali ou, proibidos antes, podem ser fundamentais depois. (WISNIK *apud* VINCI DE MORAES, 2000, p. 211)

Evidentemente, a organização musical daí advinda, é importante para o entendimento do discurso musical que se pretende estudar, pois ainda de acordo com Vinci de Moraes, “os sons que se enraízam na sociedade na forma de música também supõem e impõem relações entre a criação, a reprodução, as formas de difusão e, finalmente, a recepção, todas elas construídas pelas experiências humanas” (*op. cit.*). No que diz respeito à recepção, talvez este seja o elemento mais problemático de mensurar, pelo carácter heterogêneo e dinâmico, pois o receptor “faz sua (re) leitura da obra, às vezes trilhando caminhos inesperados para o criador.” (VINCI DE MORAES, 2000, p. 211).

No rap, é evidente a responsabilidade atribuída ao compositor em relação às diversas interpretações, na medida em que estes se colocam como *porta vozes* da periferia e como agentes que pelo seu discurso conscientizam e orientam. Esta evidência é constantemente representada no próprio discurso musical ou mesmo nas opiniões que os rappers dizem nas entrevistas ou em shows. Em uma entrevista realizada pelo site *Rap da Hora*, o rapper Eduardo do grupo *Facção Central* foi questionado sobre essa responsabilidade por um ouvinte, pois a entrevista consistia em questionamentos feitos por participantes da comunidade do grupo no *Orkut*⁵¹. As canções do *Facção Central* são conhecidas pelo próprio público por não serem de fácil compreensão tanto pelo vocabulário utilizado quanto pelas próprias idéias

⁵¹Site de relacionamento.

desenvolvidas por Eduardo e por Dum Dum, os rappers do grupo. Para o entendimento acerca do discurso dos rappers, é preciso recorrer a outros elementos, como entrevistas. Inclusive Eduardo está em fase de finalização de um livro, no qual conforme o rapper, ele poderá explicitar seu pensamento, sua filosofia e ideologia, tal qual como faz no rap, mas de maneira mais abrangente, pois

[...] o rap infelizmente, está dentro do entretenimento. Você tem que limitar informação dentro do compasso, dentro da musicalidade, isso faz com que você não consiga passar tudo que você quer de uma maneira que você quer, entendeu? [...] e abre precedente [...] a uma má interpretação. O livro não, o livro é frio é uma página branca, escrito em preto, é texto, é conhecimento, fala de música entendeu? Normalmente ninguém fuma ninguém cheira para ler um livro, entendeu? (TADDEO, 2009, p. 01)

Ao citar a precedência “para uma má interpretação”, o rapper se reporta ao questionamento feito anteriormente, no qual a pergunta redigida foi à seguinte: “Você tem algum receio de seus ouvintes não compreender as suas mensagens? Já que nem todos têm acesso tão fácil à determinada interpretação?”. Essa “determinada interpretação” a qual nem todo o público têm acesso, possivelmente está relacionada ao Eduardo, utilizar-se de teorias sociológicas e históricas para construir seu discurso. Um exemplo evidente é o entendimento que o rapper tem da sociedade de classes, tal qual *Karl Marx* construiu.

Eduardo responde ao questionamento supracitado, considerando que seus ouvintes podem, sim, não compreender as suas mensagens. Como evidência disso, o rapper cita o exemplo da censura a uma de suas canções, *Isso Aqui é Uma Guerra*, integrante do álbum *Versos Sangrentos* (1999). O principal tema da canção é a criminalidade, como resultado das contradições do sistema capitalista, na qual a violência é entendida a partir de uma concepção mais abrangente, em que a fome, a falta de emprego, a segregação social e descaso com a periferia e o racismo são formas tão violentas quanto o seqüestro, o assalto e o latrocínio⁵². Esta canção se caracteriza como uma das primeiras do grupo a considerar tais questões, neste terceiro disco do grupo. Nos dois álbuns anteriores, essa concepção não aparece de forma explícita, mas apenas identificamos elementos que lançam bases para tal entendimento. No vídeo clipe produzido para esta canção, há a

⁵²Reiterando, essas representações serão debatidas com maior contundência, tal como exigem, no capítulo seguinte, em que nos reportaremos inclusivamente ao discurso do *Facção Central*.

representação de um seqüestro, em que os atores que protagonizam as cenas são os próprios rappers do *Facção Central*. Tanto o vídeo quanto a canção foram caracterizados como apologia ao crime, principalmente porque, segundo a Justiça, o vídeo “ensinava” como conduzir um seqüestro.

A canção foi, na ocasião, proibida de ser interpretada nos shows, assim como a reprodução do vídeo, embora hoje façam parte do repertório do *Facção Central*. Nos álbuns seguintes do grupo, inúmeras canções se reportam à censura ao grupo. Estigmatizados por produzirem um discurso violento, eles não negam essa característica, ao contrário, afirmam-se relatores de uma realidade violenta e constantemente desafiam a promotoria pública em suas canções. Entretanto, Eduardo conclui sua resposta considerando que aprendeu algo com essa situação:

Isto Aqui é uma Guerra, foi um alerta entendeu? O que eu aprendi com aquilo? Tenho que ser mais explícito na hora de escrever, mais detalhista, entendeu? Tenho que deixar de maneira mais compreensiva, porque tem varias pessoas, vários cérebros, vários *manos* consumindo, então de repente, um entende, outro não entende, e a última coisa que você quer quando escreve uma letra é que tenha dupla interpretação [...] Então tenho essa preocupação, todo mundo interpreta, claro eu não sou perfeito, tento escrever da melhor maneira possível, tento ser mais claro possível, mas não sou perfeito, como todo mundo comete um erro ou outro, entendeu? Tipo assim, o que eu quero dizer com isso, é que de repente um *mano* ou outro que não entendeu, não é só culpa desse mano, é culpa minha também, que não consegui ser tão abrangente naquilo que quis passar pra ele. (TADDEO, 2009, p. 01)

Conforme as palavras de Eduardo é factível a preocupação dele como rapper, em relação às interpretações de suas canções, pois podem reforçar ou possibilitar a construção de estigmas que nem sempre correspondem à realidade de determinado discurso.

Em janeiro de 2005, um fato ocorrido durante um *show* do grupo *Racionais MC's*, na cidade de Bauru, levou o rapper Mano Brown a convocar uma reunião com representantes do rap das variadas vertentes, sobretudo de São Paulo, na qual colocaram em pauta justamente essa responsabilidade do rapper em relação às interpretações que se produzem de suas canções. O fato ocorrido foi que durante o *show*, em meio ao público, houve o assassinato de um fã, a multidão então carregou o corpo até o palco, aos pés de Mano Brown.

A reunião, que aconteceu em fevereiro do mesmo ano, conforme a jornalista Natália Viana, que documentou o encontro para a revista *Caros Amigos*, reuniu os *grandes* nomes do rap de São Paulo: Dexter, Xis, *Facção Central*, Rappin Hood, *Thaíde*, entre outros, e mais cerca de 200 rappers. O encontro foi restrito apenas aos rappers, ao escritor Ferréz e ao Milton Sales, produtor do *Racionais MC's*. A imprensa convidada só foi a revista *Rap Brasil*, o jornal *Estação Hip Hop* e alguns *fanzines*.

De acordo com Viana (2005), Mano Brown deixou claro que o tema da reunião eram os assassinatos nos shows, e que o motivo disso seria que os *manos* “pareciam não estar assimilando as letras direito. A idéia era deixar bem clara a separação entre rap e crime” (p. 07). Brown, conforme a jornalista declarou, se arrependia de ter escrito algumas músicas, como a canção *Artigo 157*, do álbum *Nada Como Um Dia Após o Outro* (2002), que fala sobre a vida de um ladrão, no qual o refrão da música consiste em: “Hoje sou ladrão/ Artigo 157/ As cachorras me amam / Os *playboy* se derretem/ Hoje eu sou ladrão/ Artigo 157/ A polícia bola um plano/ Sou herói dos pivetes.” Milton Sales, então declarou que “[...] é para quem escreve tomar cuidado, tem gente que só pensa em refrão, mas tem como trabalhar a letra toda, com poesia” (VIANA, 2005, p. 07). Muitas apreciações foram pronunciadas, inclusive de que apesar do rap e crime serem algo distintos, na opinião do rapper *Afro X* “[...] o rap está indiretamente ligado ao crime, porque a gente nunca vai perder a nossa raiz, que é a periferia. Estamos inseridos dentro deste contexto”. Neste sentido, Milton Sales ainda apontou que não são os temas que precisam ser mudados, mas é necessária uma melhor qualidade das letras para que não haja equívocos interpretativos, “[...] se os moleques se confundem, eu acho que é mais positivo que negativo. Vejo muito o lado de vários *manos* falarem ‘eu tava no crime, agora eu tô na música, tô vendo o mundo diferente’” (*op. cit.*).

A recepção do gênero musical rap, assim como de toda música, não é passiva, como citamos outrora, mas heterogênea, dinâmica e passível de (re)elaborações. Além disso, o discurso também não é perfeito, e os sentidos que ele produz podem não ser aqueles que o emissor objetivava.

Se nos reportarmos às palavras proferidas pelo rapper Eduardo, do grupo *Facção Central*, que considera que o “livro é frio é uma página branca, escrito em preto”, poderíamos analisar que ele avalia a leitura como uma atitude mais racional do que a fruição de uma canção em um show, por exemplo, o que resultaria em um

melhor entendimento do discurso. Contudo, a música está inserida no universo dos sentimentos e da sensibilidade porque a

[...] música, além de seu estado de imaterialidade, atinge os sentidos do receptor, estando, portanto, fundamentalmente no universo da sensibilidade. Por tratar-se de um material marcado por objetivos essencialmente estéticos e artísticos, destinado à fruição pessoal e/ou coletiva, a canção também assume inevitavelmente a singularidade e características especiais próprias do autor e de seu universo cultural. (VINCI DE MORAES, 2000, p. 09)

Neste sentido, conforme o educador espanhol Luis Torrego Egido (1999), um valor essencial da música é sua capacidade de comunicação, a qual consiste em uma comunicação intersubjetiva real entre as pessoas. Ao citar o investigador, também espanhol, Fernando González Lucini, Egido caracteriza essa comunicação como “[...] una especie de intimidad (la de su creator) que se abre y revela revestida de formas simbólicas (los sonidos) y se dirige a nosotros reclamando nuestra atención, nuestra libre y creativa participación, nuestra respuesta” (LUCINI *apud* EGIDO, 1999, p. 75). Desta forma, segundo Egido, a comunicação e a apelação que estão implícita na música se dirigem ao sentimento e, na sociedade contemporânea, mais que em qualquer outra época, uma necessidade de sentimento, “de ahí el extraordinario valor de la música.” (*Op. cit.*).

No documentário *Freestily Estilo de Vida*, o DJ e produtor musical *KL Jay*, também integrante do *Racionais MC's*, enfatiza que o rap conquista pelo ritmo, porque é música, antes de ser protesto, revolução, resistência, o rap é música.⁵³ O DJ provavelmente se reporta a um debate histórico em relação ao rap, em que o discurso se sobressairia à música, ou seja, que no rap o importante é a canção possuir uma boa letra, um bom discurso. Essa concepção pode estar relacionada, talvez, ao fato do rap ser por excelência uma música que tem uma mensagem a ser transmitida, que expressa idéias e visões de mundo. Porém, observamos nos últimos anos, a profissionalização do produtor de rap, colocando a música rap em evidência. Além disso, também temos notado que ao contrário de tempos atrás, hoje ao se considerar a música do rap não se usa mais reiteradamente o termo *base*, mas o “instrumental” de rap. Talvez essa mudança acompanhe justamente esse movimento de aperfeiçoamento na produção das canções, pois tal qual o seu

⁵³Exibido pela *MTV* em 07 nov. 2009.

significado lingüístico, a *base* seria justamente um alicerce para o discurso, não constituinte deste.

Além dos modos de produção, a música necessita da difusão para se materializar na sociedade (VINCI DE MORAES, 2000, p. 211). Os meios de difusão da música popular, entretanto, perpassam, segundo Vinci de Moraes, um “momento de emergência desse novo quadro social e cultural atravessado pelos meios de comunicação de massa, principalmente, o binômio disco-rádio.” (*Idem, Ibidem*, p. 213). Este novo momento pode ser considerado a prevalência das novas tecnologias no que diz respeito à aquisição e reprodução musical, fundado principalmente na internet e nos novos formatos de arquivos de áudio, que vêm substituindo o CD, a dita pirataria, programas de edição musical, as produções independentes e os *selos* independentes que têm contribuído para a perda de espaço do mercado fonográfico, sobretudo, das *majors*.

É importante considerar primeiramente a relação do rap com a indústria fonográfica. Reiterando, alguns *selos* independentes já atuavam no universo da música *black* ainda na década de 1970, no qual o *selo Zimbábue*, em 1986, lançou a primeira coletânea de rap no Brasil. Conforme Fiuza (2001), a atuação das pequenas gravadoras vem ocupando espaço no mercado fonográfico, embora não abalem de fato o “poder das multinacionais”, as pequenas gravadoras “[...] têm atuado em segmentos, ou seja, têm se especializado em gêneros musicais, como a música *tecno*, o *rap*, o *rock* ou mesmo a chamada MPB mais clássica” (p. 44, grifo do autor).

Após o fenômeno de vendas do disco *Sobrevivendo no Inferno* do Racionais MC's, as gravadoras vislumbravam no rap um *nicho* de mercado promissor. Conforme Marcos Zibordi (2005b), em 2000 e 2001, a *Warner* lançou DJ Jamaika, Pavilhão 9 e Xis. Este, segundo o jornalista, tinha “visibilidade e qualidade artística suficientes para incentivar novas contratações. Seu *Fortificando a Desobediência*, do final de 2000, prometia. Não aconteceu e o artista, novamente independente, não fala sobre o assunto” (p. 26).

O *Jigaboo* foi contratado pela *EMI*, de acordo com Zibordi, mas foi desligado quando a gravadora cortou metade do elenco em 2002. Entre o período citado, o jornalista salienta que os únicos que deram certo nas multinacionais foram Marcelo D2 e Gabriel o Pensador. De 2002 a 2005 não houve lançamentos de rap pelas *majors*, até que a *Universal* lançou Helião e Negra Li e Cabal.

Ainda segundo o jornalista, quem investiu realmente no rap foi à independente *Trama*, que no mesmo período lançou mais álbuns que as cinco *majors* juntas: foram 15 discos lançados pela *Trama* em 2000 e 2001, mas que no final das contas venderam apenas 200.000 cópias. Zibordi aponta também que a produção independente torna o custo do álbum bem mais baixo, embora haja necessidade da distribuição, mas que muitas gravadoras independentes já fazem esse trabalho. Um “elo importante do novo panorama do mercado musical brasileiro”, conforme Zibordi é a distribuidora *Universal*, que comercializa os discos do *Racionais MC’s*, *Happin Hood*, *GOG*, *A Família* e *Facção Central*. O jornalista pergunta ao proprietário da distribuidora, Benjamim Martins, se os álbuns desses grupos são difíceis de vender, e ele responde que “nas grandes redes sim [...] mas estamos quebrando a resistência das grandes enquanto chegamos aos pequenos” (ZIBORDI, 2005, p. 27).

Atualmente os integrantes do grupo *Racionais MC’s* são donos da gravadora *Casa Nostra* e outros rappers possuem seus próprios selos, uma alternativa para buscar a sustentabilidade na produção do gênero musical. Embora esses canais de distribuição de discos sejam uma forma de ampliar as possibilidades de vendas dos CD’s de rap, um dos principais meios de divulgação e aquisição desses materiais é pela internet. Rappers locais, por exemplo, disponibilizam seus álbuns pela internet, o qual se caracteriza como um meio de socializar essa produção, e mesmo os discos de grupos representativos, como os supracitados, não são difíceis de encontrar nos *blogs*, *You Tube*, *MySpace*, nas comunidades do *Orkut*, *sites*, entre outros. O rapper *GOG*, por exemplo, disponibiliza toda sua produção em seu site oficial. Além disso, conforme Yúdice (2007), o controle que a indústria fonográfica quer exercer sobre a maneira de adquirir e escutar música gera uma experiência rebelde antes nunca vista (p. 26). Uma evidência desse controle foi o fechamento da comunidade *Discografias*, do *Orkut*, que socializava arquivos de música em formato *MP3*. O membro da comunidade tanto poderia *baixar* arquivos, quanto disponibilizar outros. Embora a comunidade fosse extinta, por meio de uma liminar judicial movida pelas *majors*, logo foi substituída por outra semelhante. Portanto,

la ‘música paralela’ la creacion de nuevos sitios de circulación y distribución y los sitios de socialización [*social networking*] como o *You Tube* o *MySpace* van creando una mayor diversidad de mercados. Y cada vez más los artistas entran en

estos nuevos circuitos de circulación y distribución, fuera del ámbito de las *majors*, inaugurando un cambio radical en el modelo de negocio. (YÚDICE, 2007, pp, 26-27, grifo do autor)

Yúdice aponta deste modo que as novas tecnologias fazem com que a circulação e a comercialização musical não sejam feitas apenas conforme os padrões da indústria fonográfica, possibilitando outras experiências por diversas temporalidades e espaços, mediante novas tecnologias, que, “nos permiten liberarnos de la oferta limitada a que nos tenían condenados la industria del entretenimiento.” (Idem Ibidem, pp. 95-96). Bem como,

[...] o surgimento de pequenos selos decorre, dentre outros fatores, da relatividade da uniformização cultural que se depreende da grande indústria fonográfica. Afinal, a “música das ruas” e os seus nichos, necessariamente, não precisa ser divulgada pela indústria e sua mídia. (FIUZA, 2001, p. 44)

Essa relatividade da uniformização cultural e, ainda, conforme o jornalista Zibordi (2005), “por trás da precariedade” das produções caseiras, resultantes das novas tecnologias, “gestam outro tipo de músico, um criador que domina todo o processo técnico de elaboração sonora” (p. 27). Ainda segundo o DJ *Hum* a tecnologia além de baratear as produções e ampliar a possibilidade para mais gente gravar, permitiu que os DJ se tornassem produtores e “fizessem experiências musicais” (*op. cit.*).

Se no processo de produção, gravação e difusão, as novas tecnologias e os selos *independentes* permitiram o rap trilhar caminhos alheios à indústria fonográfica, isto possibilitou, em certa medida, uma autonomia para gêneros considerados marginalizados como o rap, uma vez que não são canções com um potencial mercadológico como a música *pop*, por exemplo. Pois, de acordo com Fiuza (2001), a globalização possibilitou que as *majors* “influenciassem a produção musical, determinando preferências e diferenciando o ‘velho do novo’, ‘o local do mundial’, ‘o antigo do moderno’” (p. 10), e, citando Ortiz, Fiuza aponta a perda de interesse pela “mensagem melismaticamente construída, fixando-se no encadeamento do ritmo. Para isso a pop music, sobretudo quando veiculada em inglês, é ideal” (ORTIZ *apud* FIUZA, 2001, p. 10). Neste sentido, a música pop, ainda conforme Fiuza, “tende a obscurecer a mensagem da música, nivelando-a de

acordo com os diferentes interesses, sejam políticos ou puramente mercadológicos” (FIUZA, 2001, p. 10).

Essa relativa autonomia em relação à indústria fonográfica, possibilitou ao rap, ou pelo menos aos que possuem o interesse em seu caráter mobilizador, manter o seu caráter contestatório. Como consideramos a sua constituição enquanto gênero musical, Magnani (1996) coloca em pauta o debate da “arte engajada” ou da “arte pela arte”, a conclusão ao qual o músico considera, “parece-nos decorrer da autonomia da arte [...] de que arte nem ‘deve’ nem ‘não deve’: a arte é simplesmente arte” (p. 25). Neste sentido, concordamos com Magnani, em que a “arte em si”, a obra não é engajada e sim o artista como “criatura humana e social” e se “seu engajamento for autêntico, não deixará de transparecer na obra, pois que consubstanciará a personalidade do criador, isto é, a totalidade do seu espírito, nela incluindo-se a atividade estética” (MAGNANI, 1996, p. 25).

CAPÍTULO 02

JUVENTUDE E A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES PELO RAP

O “fenômeno” da juventude, de acordo com José Carlos Gomes da Silva (1998), surge como questão sociológica a partir da década de 1920, “momento em que se elaboram os primeiros modelos teóricos-explicativos para as práticas juvenis observadas no espaço urbano” (p. 08). Neste sentido, segundo o sociólogo,

aspectos relacionados à internacionalização da cultura, transformações tecnológicas, segregação urbana, que afetam diretamente a experiência juvenil, sugerem, assim, novos temas e problemas para as pesquisas. questões relacionadas ao emprego, à violência, à droga, ao lazer, etc., são hoje uma preocupação para os próprios jovens, mas também para as famílias, educadores, órgãos públicos e instituições não governamentais. (GOMES DA SILVA, 1998, p. 08)⁵⁴

Enquanto nas décadas de 1960 e 1970 a visibilidade alcançada pelos estudantes direcionou os olhares dos pesquisadores para o protesto político, na década seguinte, “muitos dos estudos voltaram-se para práticas culturais juvenis relacionadas ao estilo. Nelas, observamos pela primeira vez recortes sociológicos que dizem respeito às classes populares, à periferia e à etnicidade.” (GOMES DA SILVA, 1998, p. 09)

Segundo a também socióloga Helena Abramo (1997), a atenção destinada aos jovens tem aumentado, pelo menos desde o início da década de 1990, por parte tanto dos meios de comunicação de massa, da academia, “assim como por parte de atores políticos e de instituições, governamentais e não governamentais, que prestam serviços sociais” (p. 01). No que se refere aos meios de comunicação, Abramo aponta para duas direções distintas sobre a temática juvenil, nos produtos destinados a esse público (revistas, cadernos *teens*, programas de TV, programas de rádio): os temas discutidos predominantemente são “cultura e comportamento:

⁵⁴De acordo com Silva, atribui-se a Mannheim o pioneirismo no estudo da juventude, “A abordagem de caráter geracional-biológica foi por ele formulada nos anos 50. Nos textos ‘O Problema das Gerações’ e ‘O Problema da Juventude na Sociedade Moderna’, a condição juvenil foi pensada como uma categoria genérica, produto da experiência gerencial partilhada por indivíduos de uma mesma situação etária (Mannheim, 1968, 1982). Posteriormente a perspectiva foi revista em favor de uma visão histórico-social na qual se passou a priorizar a diversidade da experiência juvenil. A condição juvenil foi então revista em favor das experiências diferenciadas dos grupos sociais específicos.” (GOMES DA SILVA, 1998, p. 08).

música, moda, estilo de vida e aparentemente, esporte, lazer” (*op cit*). Entretanto, em noticiários, matérias analíticas ou editoriais “destinados a ‘adultos’” os temas recorrentes são relacionados à violência, crime, drogas ou formas de resolver esses problemas.

No âmbito dos trabalhos sobre a juventude advindos do universo acadêmico, conforme a socióloga, o maior número dessas produções assinala para a discussão dos “sistemas institucionais” que fazem parte da vida dos jovens e influenciam nas suas ações, como a escola, família e instituições jurídicas, não se atendo aos modos que os jovens vivem e elaboram suas ações: “[...] só recentemente tem ganhado certo volume o número de estudos voltados para a consideração dos próprios jovens e suas experiências, suas percepções, formas de sociabilidade e atuação.” (ABRAMO, *Ibidem*)

Diante deste distanciamento, Paulo Cesar Carrano (2000) assevera que este procedimento “cria o campo simbólico para a reprodução dos preconceitos e estereótipos em relação aos jovens, principalmente no caso dos pobres” (p. 23). Perante esta discussão, conforme Carrano, as manifestações culturais protagonizadas por jovens oriundos das áreas periféricas das cidades, por muito tempo, foram negligenciadas pelas reflexões acadêmicas ou definidas através de concepções estereotipadas pela mídia. Neste sentido, o mesmo autor ainda delimita uma questão mais específica, a evidência das pesquisas em educação nas “identidades institucionais”, ou seja, muitos destes trabalhos apontam para a constituição da identidade juvenil atrelada somente à educação, em conseqüência somente à escola, o que representa de acordo com o autor, “[...] a insistência na consolidação de uma identidade parcelar e fixada no sujeito educacional” (p. 23), o que resultaria, em última instância, na “perda da perspectiva da totalidade do ser social e cultural do jovem que se vê reduzido à monolítica dimensão identitária de aluno.” (CARRANO, *Ibidem*)

Juarez Dayrell (2003) aponta que a concepção de uma identidade parcelar dos jovens pode ser identificada mesmo nos estudos destinados a compreender as manifestações juvenis culturais. Ao analisar a produção teórica que teve acesso sobre os grupos musicais juvenis no Brasil, relacionados principalmente a gêneros musicais populares, originários das periferias brasileiras, em especial o rap e o funk, Dayrell destaca que:

percebemos uma tendência na descrição e análise dos grupos em si mesmos, possibilitando o conhecimento da sua realidade cotidiana, a forma como constroem o estilo, os significados que lhe atribuem e o que expressam no contexto de uma sociedade cada vez mais globalizada. (DAYRELL, 2003, p. 01)

Esses estudos, segundo o autor, teriam contribuído em muito para problematizar a cultura juvenil contemporânea, evidenciando os anseios e os dilemas vividos pela juventude brasileira (2003, p. 01). Entretanto, ele ressalva que “[...] ao construírem o seu objeto, tais investigações recortam de tal forma a realidade dos jovens que dificultam a sua compreensão como sujeitos, na sua totalidade” (DAYRELL, 2003, p. 01). Desta forma, poderíamos conhecer os jovens como um rapper ou como um funkeiro, mas saberíamos muito pouco a respeito do significado dessa identidade “no conjunto que, efetivamente, faz com que ele seja o que é naquele momento” (DAYRELL, 2003, p. 01).

Dayrell, neste sentido, assinala para uma concepção de juventude que os considerem como sujeitos sociais⁵⁵, entendendo a juventude como:

parte de um processo mais amplo de constituição de sujeitos, mas que tem suas especificidades que marcam a vida de cada um. A juventude constitui um momento determinado, mas que não se reduz a uma passagem, assumindo uma importância em si mesma. Todo esse processo é influenciado pelo meio social concreto no qual se desenvolve e pela qualidade das trocas que este proporciona. (DAYRELL, 2003, p. 03)

Os jovens pesquisados por Dayrell são rappers e funkeiros, que residem em regiões periféricas de Uberlândia - MG, e que, de acordo com a concepção de juventude evocada pelo autor, estes jovens:

constroem determinados modos de ser jovem que apresentam especificidades, o que não significa, porém, que haja um único modo de ser jovem nas camadas populares. É nesse sentido que

⁵⁵Ao ponderar *sujeito social*, Dayrell considera a definição de Charlot (2000), “para quem o sujeito é um ser humano aberto a um mundo que possui uma historicidade, portador de desejos e movido por esses desejos, em relação com outros seres humanos, eles também sujeitos. Ao mesmo tempo, o sujeito é também um ser social, com uma determinada origem familiar, que ocupa um determinado lugar social e se encontra inserido em relações sociais. Finalmente, o sujeito é um ser singular, que tem uma história, interpreta o mundo, dá-lhe sentido, bem como à posição que ocupa nele, às suas relações com os outros, à sua própria história e à sua singularidade.” (DAYRELL, 2003, p. 03).

enfaticamos a noção de juventudes, no plural, para enfatizar a diversidade de modos de ser jovem existentes. (DAYRELL, *op. cit.*)⁵⁶

Considerando os jovens enquanto sujeitos sociais, na perspectiva de Dayrell, o qual aponta para “um processo mais amplo de constituição de sujeitos, mas que tem suas especificidades que marcam a vida de cada um”, reiteramos a assertiva de Silva (1998) e o debate estabelecido até o momento, “aspectos relacionados à internacionalização da cultura, transformações tecnológicas, segregação urbana, que afetam diretamente a experiência juvenil” (p. 08). Neste sentido,

Através de mecanismos audiovisuais, os meios de comunicação vinculam símbolos e promovem a incorporação de estilos. Os pesquisadores consideram que novas tecnologias da comunicação e os bens simbólicos relacionados ao mercado de consumo desempenham atualmente papel fundamental no processo de construção das identidades juvenis (Canclini, 1996, Sansone, 1996 e Hershmann, 1997). (GOMES DA SILVA, 1998, p. 09)

O debate acerca das identidades juvenis na contemporaneidade aponta para a concepção de “identidades múltiplas”, pois, conforme assevera Paulo César Carrano (2007), ser jovem na contemporaneidade não é apenas uma categoria biológica “mas uma maneira prioritária de definição cultural”, neste sentido,

A vida social se diferencia em âmbitos de experiências múltiplas, cada uma das quais caracterizada por formas de relacionamento, linguagens e regras específicas. A complexidade e a diferenciação da vida social, abrem imensas possibilidades naquilo que diz respeito à capacidade de ação individual. (CARRANO, 2007, p. 16)

O âmbito das múltiplas experiências representa, segundo Alberto Melucci (1997), a mudança, a pluralidade das participações, a abundância de possibilidades e mensagens oferecidas aos jovens, que debilitam “os pontos de referência sobre os

⁵⁶Dayrell faz uma ressalva em relação aos sujeitos sociais que cabe destacar: “concordamos com Charlot, quando afirma que todo ser humano é sujeito. Mas temos de levar em consideração que existem várias maneiras de se construir como sujeito, e uma delas se refere aos contextos de desumanização, nos quais o ser humano é ‘proibido de ser’, privado de desenvolver as suas potencialidades, de viver plenamente a sua condição humana, como poderemos constatar em grande parte dos jovens pesquisados. Não é que eles não se construam como sujeitos, ou o sejam pela metade, mas sim, que eles se constroem como tais na especificidade dos recursos de que dispõem. É essa realidade que nos leva a perguntar se esses jovens não estariam nos mostrando um jeito próprio de viver.” (DAYRELL, 2003, pp. 03-04).

quais a identidade era tradicionalmente construída. A possibilidade de definir uma biografia contínua torna-se cada vez mais incerta” (p. 10).

Stuart Hall (2005) também considera que as identidades são dinâmicas e aponta que a globalização implica em “contestar e deslocar as identidades centradas e ‘fechadas’ de uma cultura nacional” (p. 87), o que gera um efeito “pluralizante” a propósito das identidades, o que produz ainda “uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionadas, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas.” (*idem*)

Por isso que a identidade pode ser compreendida também no âmbito da *mundialização*, visto que “as mudanças econômicas, tecnológicas e culturais, pelas quais as identidades se organizam cada vez menos em torno de símbolos nacionais e passam a formar-se a partir do que propõem, por exemplo, Hollywood, Televisa e MTV.” (CANCLINI, 2005, pp. 13-14). Conforme Beatriz Sarlo (2006), os jovens são consumidores efetivos e imaginários que encontram no mercado bens simbólicos e um depósito de objetos e discursos *fast* preparados especialmente para eles. E, segundo Sarlo, o que seria uma marca da juventude contemporânea é que estes produtos devem ser constantemente renovados, possuir o “estilo da moda”, assim,

[...] la renovación incesante que necesita el mercado capitalista captura el mito de novedad permanente que también impulsa a la juventud. Nunca como hoy, las necesidades del mercado están afinadas de manera tan precisa al imaginario de sus consumidores. El mercado promete una forma del ideal de libertad y, en su contracara, una garantía de exclusión. (SARLO, 2006, p. 41)

As manifestações juvenis contemporâneas, no entanto, perpassam por uma constituição de identidades que também está inserida num processo gerido pela globalização exacerbada, dos bens materiais, simbólicos e culturais, e no que diz respeito à cultura, portanto, a identidade juvenil é igualmente construída se considerarmos a *mundialização* dessa cultura.

Ainda conforme a citação supracitada, Sarlo observa que o mercado promete uma forma ideal de liberdade, de escolhas do que consumir, em contrapartida possibilita uma garantia de exclusão, na medida em que nem todos esses jovens podem adquirir esses bens materiais, simbólicos ou culturais. Neste sentido, ao considerarmos a formação das identidades juvenis considerando a mundialização da cultura e a abundância de possibilidades, de mensagens e o

pluralismo de participações, ou seja, uma série de possibilidades que o jovem possui para construir sua identidade, é relevante analisar que essas possibilidades não são plenamente democratizadas entre a juventude, pois, “[...] falar de multiplicidade de escolhas não significa subentender que todas elas estão abertas a toda gente.” (GIDDENS *apud* DAYRELL, 2005, p. 98).

Dayrell (2005, p. 285) aponta que uma das características das “novas desigualdades brasileiras” é a negação aos jovens pobres do direito à própria juventude. De acordo com ele, rappers e funkeiros, que são seu objeto de estudo no trabalho citado, se vêem desamparados no processo de constituição como sujeitos, pois

Encontram poucos espaços nas instituições do mundo adulto para construir referências e valores com os quais possam construir identidades positivas, colocar-se na cena pública como sujeitos e cidadãos. A sociedade não lhes oferece muitas expectativas. O mundo do trabalho lhes fecha as portas, a escola se mostra distante, não conseguindo entender nem responder as demandas que lhes são colocadas. (DAYRELL, 2005, p. 285)

Dayrell (2005, p. 26) utiliza o termo “nova desigualdade” considerando que a modernização do Brasil permite uma ampliação de possibilidades, mas há também uma restrição ao acesso, em que jovens pobres se vêem então privados do ingresso às “instituições do mundo adulto”. Assim, a modernização cultural ao ampliar possibilidades,

[...] propicia uma reinclusão em relações precárias e marginais, promove também uma reinclusão em um imaginário da sociedade de consumo, como lembra Martins (1997), “a nova desigualdade separa materialmente mas unifica ideologicamente”. Cria uma sociedade dupla, como se fossem dois mundos que se excluem reciprocamente, embora parecidos na forma: nos dois podem ser encontradas as mesmas coisas e imagens, mas as oportunidades são completamente desiguais.

Essa realidade é identificável, segundo Dayrell, por exemplo, na busca de jovens, ligados ao rap, em consolidar seus projetos relacionados à carreira musical, pois dificilmente eles têm acesso à formação e ao aperfeiçoamento musical ou ao próprio domínio dos códigos do campo cultural. Entretanto, o autor considera que mesmo de “forma restrita e desigual”, os jovens pobres se colocam num circuito de informação que em nosso país vem se ampliando, por meio de diversos veículos da

mídia, os quais possibilitam acesso a um “[...] conjunto de informação, aos apelos da cultura de consumo, estimulando sonhos e fantasias, além do mais, diferentes modelos e valores de humanidade” (2005, p. 25). Nesta perspectiva, o âmbito do consumo cultural, conforme Dayrell, caracteriza-se como muito importante, pois a maioria dos rappers, anteriormente a se tornarem produtores, eram consumidores do gênero musical.

Diante do quadro apresentado, em relação à constituição das identidades juvenis, em que a mundialização da cultura possui um papel importante, é relevante considerar que muitos estudos e pesquisas consideram que a juventude nas sociedades atuais não possuem interesse pela política ou por causas coletivas, e ainda, segundo Micael Herschmann (2005), os “conflitos e as práticas sociais” que envolvem a juventude, sobretudo, contemporânea, “[...] são cada vez mais interpretados como indícios que confirmam o estereótipo, que se tem, não só dos jovens, mas também dos indivíduos das sociedades atuais: de que vivem apenas para a prática ‘irracional do consumo’” (p. 53).

Conforme o sociólogo, apesar dos estudos que consideram a juventude neste âmbito serem pesquisas detalhadas, não ponderam, ao elaborarem suas conclusões sobre, o ambiente que os grupos juvenis estão inseridos, desconsiderando que muitas categorias não são suficientes para compreender a dinâmica da realidade social contemporânea. Neste sentido, o jovem revolucionário de tempos passados não “se conhece no jovem de hoje” e não considera, então, que este jovem atual seja um agente capaz de mudar a sociedade.

Para fundamentar tal argumentação, Herschmann adota como evidência o período da tramitação de *impeachment* do Presidente Collor, no qual a atuação da juventude, no movimento cara-pintada, era vista como indicativo de que a juventude renasceria como principal agente político do país, a exemplo da juventude na década de 1960, “[...] acreditava-se, que tal qual havia ocorrido nos anos 60, os jovens poderiam tomar a linha de frente no atual processo de democratização do País” (HERSCHMANN, 2005, p. 54). No mesmo período popularizou-se, sobretudo transmitido pelas rádios, o rap *Tô Feliz (matei o presidente)*, do Gabriel Pensador. Naquele período, conforme o autor, a mídia considerava a música uma reação violenta, colocando em discussão qual o direcionamento em que a juventude tomaria.

Ainda conforme Herschmann (2005), a extinção de fenômenos sociais análogos ao movimento caras-pintadas juntamente com constantes discursos midiáticos que “[...] narram acontecimentos ‘violentos’ envolvendo jovens, tem reforçado no imaginário social uma imagem negativa destes”. Um exemplo que o autor considera foi o “arrastão” ocorrido nas praias da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro em 1992, no qual os “principais infratores foram identificados como funkeiros ou como jovens da Zona Norte e Oeste do Rio, que nos finais de semanas freqüentam bailes funk” (YÚDICE, 1997, p. 33). Na ocasião, o jornal local, *O Jornal do Brasil*, publicou um artigo que relatava:

Eles não têm as caras pintadas pelas cores da bandeira brasileira e muito menos são motivo de orgulho, como foram os jovens que ressuscitaram o movimento estudantil na luta pelo impeachment do Presidente Collor. Sem tintura no rosto, os caras-pintadas da periferia levaram à Zona Sul, no domingo passado, a batalha de uma das guerras que enfrentam desde que nasceram – a disputa entre comunidades. Com isso tornaram-se motivo de vergonha, diretamente associados ao terror da praia: os arrastões disseminam o pânico. (YÚDICE, 1997, p. 34)

É factível neste texto jornalístico⁵⁷ uma analogia descontextualizada do movimento cara-pintada em prol do *impeachment* do Presidente Collor ao “arrastão” protagonizado por freqüentadores de bailes funk, uma comparação que coloca, conforme o autor da matéria, de um lado jovens que se mobilizam um prol de uma manifestação pública a favor da democracia, e de outro lado os funkeiros, estes que não fizeram nada além de disseminar o pânico, conseqüentemente se tornaram motivo de vergonha.

Yúdice (1997, p. 90) assevera que o autor desta reportagem brincou ironicamente ao comparar as caras-pintadas de ambos os movimentos. Se os mobilizados a favor do *impeachment* tinham os rostos pintados com as cores da bandeira do Brasil, de acordo com o autor, os funkeiros tinham as “caras pintadas naturais”, ou seja, “aquelas que não precisam tinta dos jovens negros e mulatos da periferia e favelas que levaram pânico à praia”. Ainda conforme Yúdice, a cor da pele desses jovens foi ressaltada em várias outras reportagens sobre o fato, além da pobreza e das roupas sujas usadas por aqueles jovens.

⁵⁷Yúdice não relata o autor da matéria.

Herschmann (2005), contudo, evidencia que afirmações como estas “não levam em conta que o recente *boom* das expressões juvenis vem ocorrendo em um clima de ‘crise’ generalizada, em contexto social marcado pela sensação de um incremento mundial da violência” (p. 55, grifo do autor), o que contribui para a construção de estigmas em relações as práticas culturais juvenis, sobretudo as protagonizadas por jovens das classes baixas (*idem*).

Entretanto, pelo fato de grande parte dos jovens contemporâneos não orientarem suas ações a partir das formas tradicionais de fazer política, necessariamente não significa que sejam descomprometidos com o social em que habitam, mas, de acordo com Mario Margulis, os jovens contemporâneos têm manifestado com mais vigor e variedade as mudanças culturais que gerações passadas, e

[...] é mais na cultura do que na política ou na economia que se evidenciam as novas modalidades que assume a juventude atual. Sensíveis às novas tecnologias e ao predomínio da imagem, os jovens encontram aí um solo propício para capturar e expressar a variedade cultural do nosso tempo e orientar - mais no plano dos signos do que numa ação sobre o mundo - seu apetite de identidade. (MARGULIS *apud* HERSCHMANN, 2005, pp. 55-56)

O ideário de que a juventude recente é descompromissada é uma tese negada pelo próprio discurso rap, pois o discurso associado à ação é o principal fator de legitimidade perante o público, que é caracterizado pela *atitude*.⁵⁸

Notadamente, observamos, diante da produção estudada, que as representações referentes à juventude, a uma juventude periférica de *atitude*, são constantes, embora também é factível que estas representações comumente aparecem com mais destaque nos primeiros discos desses grupos e rappers. Entretanto, também é importante considerar que muitos desses rappers como o GOG, os integrantes do *Racionais MC's*, do *Facção Central*, o Professor Pablo, entre outros possuem cerca de dez ou mais anos de carreira, e que atualmente têm uma idade que não corresponde à classificação que se tem construída para considerar o jovem, 15 a 24 anos. Reiterando o estudo da socióloga Wivian Weller (2003), o rap “passa a ser visto como uma revolução cultural levada a cabo por

⁵⁸A socióloga Wivian Weller, inclusive, ao se reportar ao rap o denomina como *práxis musical*.

jovens que pertencem não somente à mesma geração” (p. 09), mas que, citando Mannheim, compartilham um mesmo *estrato de experiências*.

Neste sentido, mesmo os rappers com idade mais avançada não demonstram estarem alheios ao universo coletivo do rap, que é juvenil, e nem o público os vêem de outra forma. Uma evidência disso é a contemporaneidade desses rappers e a representatividade que possuem perante o público e também a influência que exercem nas produções dos rappers mais atuais. Esta última evidência também pode ser relacionada ao fato de muitos rappers mais experientes se tornarem produtores e/ou donos de *selos*.

Como citado, observamos que o tema da juventude aparece com maior incidência nas primeiras produções dos grupos e rappers estudados, sobretudo representações de si próprios. O primeiro álbum do rapper GOG intitulado *Peso Pesado* apresenta tal evidência: a canção de abertura do disco, *Papo Cabeça* enfatiza quem são os jovens rappers da periferia. Esse disco foi lançado em 1992, época em que o movimento hip hop no Brasil ainda estava se consolidando, no mesmo momento em que os estigmas em relação às manifestações juvenis, sobretudo provenientes das periferias, eram construídos, bem como enfatizam Micael Herschmann (2005) e Geroge Yúdice (1997), no debate acerca dos arrastões no Rio de Janeiro, fato ocorrido neste mesmo ano.

O próprio título do álbum *Peso Pesado* reporta ao fato da juventude possuir um “peso”, uma importância na sociedade, e que é relevante, ou seja, “pesado”. “Peso Pesado sempre carregado” é o refrão da canção *Papo Cabeça*, embora a concepção dessa parcela da população, não seja entendida de maneira genérica. Ao longo da canção torna-se evidente ao estrato da juventude ao qual se representa. A canção é interpretada não apenas pelo GOG, mas também pelos integrantes do grupo *DF Movimento*.

A base instrumental inicia com a batida do *bumbo* e da *caixa*, em um ritmo acelerado, mas com uma altura baixa, logo essa altura aumenta e um *scratch* marca a entrada de uma fala do GOG, o qual enuncia um diálogo com outras pessoas, indicando em toda canção uma conversa, um *papo cabeça*. Na primeira fala GOG diz: “E aí *baseado*,” (som de alguém tragando um cigarro ou baseado) “e aí *DF Movimento*, como é que tá?”, uma segunda voz responde: “E aí GOG que que tá pegando?”, e ele responde: “Vamos bater um *papo cabeça* agora aconteça o que aconteça. E aí *rapa*”. Esse diálogo inicial aponta com quem o GOG quer conversar,

a primeira referência aponta para usuários de drogas, talvez jovens descompromissados, e com o grupo de rap *DF Movimento*.

O “e aí *rapa*” sucede mais um *scratch*, que liga ao início da letra, momento em que também inicia a *mixagem* da melodia com a *batida*, evidenciam-se então dois interlocutores em especial, mas em seguida direciona sua *mensagem* para a sociedade em geral, que é a *rapa*.

Dizem que a responsabilidade chega com a idade
Que nada meu compadi [sic!]
Veja os jovens rappers pela cidade pregando a moralidade [...]

Este fragmento é interpretado pelo GOG, em primeira pessoa. Logo na primeira frase ele aponta que a responsabilidade não é exclusivamente do adulto, que a responsabilidade “chega com a idade”, como “dizem”, esse como dizem possivelmente é o que as sociedades atuais têm construído como concepção de juventude, de um período de mudanças, de rebeldia. Entretanto, o exemplo que ele cita de jovem responsável, não se aplica a todos os jovens, mas aos jovens rappers, que ele alerta: “vejam os jovens rappers pela cidade”, ou seja, para aqueles interlocutores que primeiramente ele cita no diálogo, se caracteriza como fazer uma referência, um exemplo a ser seguido.

É importante considerar que essa canção é de 1992, e se considerarmos o início das primeiras manifestações do hip hop em São Paulo, no final de década anterior, esses “rapper pela cidade” talvez pudessem estar inseridos em um contexto incipiente. Mas o próprio GOG no programa de televisão *Manos e Minas*⁵⁹, declarou que o hip hop no Brasil não surgiu apenas em São Paulo, pois em 1989 já haveria o movimento em Brasília. Conforme o rapper, o hip hop, por meio da mídia, “pipocou” em todo o país, mas que não se tinha o conhecimento disso entre eles mesmos, somente com o tempo, a mídia e a circulação das pessoas entre essas regiões mais distantes permitiu aos adeptos do hip hop que estes comesçassem a trocar experiências e conhecer o movimento em outras localidades.

Além disso, mesmo naquele período, o GOG já afirmava em seu discurso que ele, enquanto rapper, orientava os mais jovens. Uma evidência é o próprio diálogo inicial da canção, no qual ele chama para conversar, para bater um *papo cabeça*, embora esse seja seu disco de estréia. E essa característica no discurso do

⁵⁹Exibido pela *TV Cultura* de televisão em 19. set. 2009.

GOG ao longo de sua carreira foi se construindo de maneira bastante evidente, em seu terceiro álbum *Dia-a-Dia da Periferia* (1994), considerado um *clássico*⁶⁰ do rap nacional, nas canções, *Vai GOG!*, ele já faz um retrospecto do rap nacional, direcionando críticas às canções sem *mensagem*, influenciadas pelo *gangsta rap* norte americano, e apontando que o rap não deveria trilhar esse caminho.

Uma das frases que o rapper enfatiza nessa canção, é, “trabalhamos por uma revolução de brasileiros e formamos a meu ver um batalhão de gringos”, no qual também emite uma crítica a si mesmo, pois na capa de seu primeiro disco ele está usando um boné importado e não considerou, na época, que seu público não tem poder aquisitivo para adquirir um igual⁶¹. Já na canção *Dia-a-Dia da Periferia*, do mesmo álbum, ele relata que era só colocar um *som* na sua casa que reunia a “mulecada”, e que esses, hoje (1994), “já é rapaziada” e são “integrantes de grupos de rap conscientes do DF”, ou seja, ele exercia uma influência sobre estes. Além disso, o seu penúltimo trabalho *Aviso às Gerações* (2001), é todo construído com essa característica de orientação, aviso, alerta, como se depreende do fagmento abaixo:

A canção segue,

Por outro lado vejo o quadro inverso
 Velhos gagás à toa no congresso
 Alguém se vira e me pergunta por que tanta ira
 Vivem entre a mira do mal e do tira
 Que sempre andam com ferro a tira colo você, você vacila aí
 Complica eles atiram, te esfolam estouram os miolos
 Isso acontece aqui dentro lá fora a toda hora
 Peso pesado sempre carregado
 Suportamos sempre calados estamos cansados
 Mas esteja convencido
 Quem com ferro fere um dia com ferro será ferido
 A culpa é de quem me responde, de quem se esconde,
 De quem se cala vai desentala, desencanta,
 Cara jogue de uma vez na mesa as cartas [...]

⁶⁰Entre o público de rap é recorrente considerarem determinados discos ou canções como *clássicos*. Como citado no capítulo anterior, alguns grupos mesmo com dez ou mais anos de carreira possuem uma contemporaneidade ante o público e os ouvintes mais jovens. Normalmente eles têm um primeiro contato com esses grupos a partir das produções mais recentes, mas, eles acabam conhecendo essas canções mais antigas, justamente porque elas são constantemente ouvidas pelo público mais antigo, assim como constantemente lembradas pelos rappers nos shows. É o caso do disco *Dia-a-Dia da Periferia*, sobretudo a canção *Dia-a-Dia da Periferia*, que popularizou o GOG em âmbito nacional. No programa supracitado, por exemplo, o rapper interpretou essa canção.

⁶¹A ilustração da capa do álbum esta em anexo, página 190.

A referência que GOG faz aos rappers na cidade “pregando a moralidade” ele confronta com os “velhos gagás”, os políticos no Congresso, enquanto esses não fazem o seu trabalho como deveriam ou são corruptos, já, a juventude, sobretudo favelada, são os rapper que “pregam a moralidade”.

O rapper também faz menção que é questionado em relação à ira com que viabiliza suas críticas, que pode ser caracterizado como reação à violência vivenciada, sobretudo a opressão policial, que acontece tanto dentro da periferia, quanto em outros espaços da cidade, à qual suportaram “sempre calados”, mas que “estão cansados”, ou seja, a periferia em algum momento vai reagir, embora o ditado popular “quem com ferro fere um dia com ferro será ferido” indica que essa reação pode ser tão violenta quanto à própria repressão policial, por exemplo. No entanto, os culpados disso seriam os omissos, os que não buscam mudar essa realidade, aos quais incentiva a “colocar as cartas na mesa”, ou seja, denunciar a realidade em que os jovens pobres moradores de periferias vivem.

Após, GOG incentiva a desabafar, a falar a verdade, o fragmento seguinte da canção é interpretado por outro rapper, o Marcão. Poderíamos considerar que essa passagem é para outra pessoa cantar, seria alguém que entendeu o que ele disse anteriormente e também busca falar sobre essa realidade em que vivem.

Eu sou Marcão o rapper e falo com a razão então
 Vamos colocar alguns pingos nos *is*
 Os da terceira idade tentaram, falharam, zombaram, com muita
miguelagem
 Malandragem dando Pelé grande bote no irmão de fé
 Queremos nossa chance, isso não é revanche
 Estamos bem ligados baseados no lance na consequência
 Então DF na seqüência
 Convivemos com a miséria temos
 Nossas idéias conceitos formados
 Responsabilidades com poucos anos de idade junto
 Com a necessidade de ter o que comer para sobreviver
 E não após anos de estudos como manda
 A cartilha de um certo poder [...]

Volta-se a enfatizar que o jovem possui responsabilidade e quem os considera de forma diferente omite a verdade, o que concorda ou reforça o que GOG já havia considerado, embora quando se considera apenas um “lado da realidade”, quer dizer que um lado tem responsabilidade, mas o outro pode não ter. Os da “terceira idade” que falharam podem ser novamente os governantes, e diante

desta falha reivindicam uma chance. O conflito geracional é representado na medida em que os adultos “responsáveis” falharam, então eles ainda enquanto jovens vêem em si mesmos uma possibilidade de mudança, pois estão ligados ao que o descaso pode gerar como consequência.

O “então DF na seqüência” faz referências ao grupo *DF Movimento*, na frase seguinte “convivemos com a miséria temos nossas idéias conceitos formados” é cantada por várias vozes, o que demonstra esse caráter coletivo, e de outros jovens seguidores, que concordam com essa concepção. As responsabilidades que adquirem possuem elementos específicos aos jovens pobres, pois surgem da necessidade com que desde muito jovens precisam lidar, mas que essa experiência de vida precoce possibilita também sua formação enquanto sujeitos, os quais possuem “idéias e conceitos formados”, que não constroem na escola, mas a partir da experiência de cada um. Em seguida GOG volta a cantar:

Se você ouviu gostou boto fé estamos junto pro que der e vier
 Mas se você meu camarada chega como quem,
 Quem não quer nada
 Simplesmente crítica o que eu digo sem saber onde vivo
 Pegue o jornal leia um artigo, defina fome, inimigo,
 Bandido, medo, violência,
 perigo, amigo, poder, matilha, família,
 É você terá definido o Brasil
 E sabe o que mais a resposta está na cara
 Dos que sempre falham
 Nunca encaram com seriedade e ninguém nada sabe
 Não viu, não ouviu
 E aí vamos mudar a voz do Brasil? (GOG, 1992)⁶²

Nesta parte também identificamos a referência que GOG faz ao discurso como um diálogo, o qual diz aos seus interlocutores que “se você ouviu gostou boto fé estamos junto pro que der e vier”. Ou seja, para aqueles que entenderam a *mensagem* podem se juntar a eles, jovens conscientes e responsáveis. Aos que não concordam, e criticam “sem saber onde vivo”, provavelmente os que não moram nas periferias, ao qual orienta pegar “o jornal leia um artigo, defina fome, inimigo, bandido, medo, violência, perigo, amigo, poder, matilha, família, é você terá definido o Brasil”, mas essa definição pode ser considerada como uma ironia, pois a mídia, por exemplo, pronuncia críticas aos jovens pobres moradores de periferias, sem conhecer sua realidade. Assim, muitas vezes relatam a realidade parcialmente, pois

⁶²Esta letra está na íntegra em anexo, página 194.

quem relata a “verdadeira” realidade são eles, jovens rappers, pois os “caras que sempre falham” são omissos a essa verdadeira realidade. Então o rapper pergunta: “E aí vamos mudar a voz do Brasil?”, ou seja, vamos contar, falar, a verdadeira realidade, pois eles são “pesos pesados”, jovens conscientes “sempre carregados”, de rimas, sempre dispostos a relatar essa realidade nas suas canções.

Como citamos anteriormente, os discursos relacionados à juventude são mais recorrentes nas primeiras produções dos grupos e rappers estudados, entretanto observamos também que nessas primeiras produções os temas tratados fazem parte de um contexto mais restrito, os rappers falam mais sobre seu bairro, suas relações sociais, seus amigos, suas frustrações, angústias e preconceitos sofridos.

O disco de estréia do *Facção Central*, intitulado *Juventude de Atitude*, de 1995, também apresenta essa característica. Todas as canções do álbum trazem temas relacionados à juventude periférica, principalmente a relação com a criminalidade, que é o principal tema de toda a produção do grupo. Na primeira canção, *Somos Assim*, identificamos um discurso próximo ao do GOG, ou seja, afirmam que parcelas da juventude periférica são conscientes e possuem *atitude*. Essa canção, busca desconstruir, a partir de um ponto de vista específico, três paradigmas em relação à juventude: o primeiro diz respeito a essa afirmação enquanto jovens periféricos conscientes que não se deixam seduzir pelos bens materiais, pelas drogas e pela criminalidade. Em seguida, enfatizam que as características contravertidas atribuídas aos jovens pobres também são identificadas nos jovens não pobres, os *playboys*, mas que para estes as transgressões são camufladas ou encobertas. Por último, apontam que os jovens do passado, ou seja, os adultos, esqueceram-se que um dia foram jovens, e talvez foram “piores” do que os atuais.

Além disso, elementos semelhantes são aparentes na canção *Voz Ativa* do *Racionais MC's*, também de 1994, no qual direcionam a representação da juventude em relação à etnicidade, enfatizam que apesar das dificuldades, da realidade segregacionista em que vivem, a partir do rap, a juventude periférica possui voz ativa. Contudo, na produção mais recente, tanto desses grupos e rappers, quanto dos mais jovens atualmente, os debates em torno dos jovens periféricos de *atitude* não são mais recorrentes, como se isso já fosse uma representação consumada,

embora ainda constantemente neguem estigmas, mas estes normalmente relacionados à periferia no geral.

Embora o rap permita a constituição de uma identidade juvenil que se oponha às teses pessimistas que o jovem contemporâneo seja descompromissado, mediante a construção da imagem de que seriam jovens de *atitude*, o processo de identificação entre o rap e seu público, assim como a própria constituição de identidades a partir do movimento rap, não se esgotam em definições como “jovens de atitude”, “jovens conscientes” ou como “vozes da periferia”.

Neste sentido, embora o hip hop e o rap possuam em sua essência um caráter unificador, sobretudo da periferia, o rap também é por excelência ressignificação. Como citado anteriormente, o hip hop e, conseqüentemente, o rap, foram apropriados dos Estados Unidos e ressignificado no Brasil, pois em nosso país as especificidades locais são evidentes.

O que pretendemos considerar, nesse sentido, é que o rap não é um movimento homogêneo, portanto a identidade que ele constitui também não o é. Por isso, embora haja elementos identitários fundamentais como a identificação com a localidade em que se circunscreve, o jovem que mora na periferia do Norte do país pode ter traços identitários específicos, que jovens de outras regiões provavelmente não teriam. A título de exemplo, é comum os rappers que habitam na região Norte substituírem o termo periferia por *ribeiriféria* para caracterizar onde vivem, ou seja, é factível uma identificação com a mata, os rios e a floresta Amazônica.

Neste sentido, além de considerarmos as identidades dinâmicas, não pautadas predominantemente pelas referências nacionais, mas considerando o âmbito da *mundialização* da cultura como preponderante, fundamentados nos autores supracitados neste subitem, concordamos também com Hall (2000) ao considerar um “conceito de identidade não existencialista” enquanto algo construído de modo estratégico e posicional e não apenas pautado no “eu coletivo capaz de fixar ou garantir o pertencimento cultural ou uma ‘unidade’ imutável que se sobrepõem a todas as outras diferenças” (p.108), caracterizando este eu coletivo como mais verdadeiro ou autêntico. O autor afirma a historicidade das identidades e que estas estão em constante construção. Neste sentido, Hall assinala que as identidades são muito mais que dizer quem somos ou de onde viemos, mas está relacionada também a questões de “quem podemos nos tornar”, ‘como temos sido

representados' e 'como essa representação afeta a forma como nós podemos representarmos a nós próprios'" (p. 109), que tem

Tanto a ver com a *invenção* da tradição tanto com a própria tradição, a qual eles nos obrigam a ler não como uma incessante reiteração, mas como 'o mesmo que se transforma' (GILROY, 1994) não o assim chamado 'retorno as raízes', mas uma negociação com nossas 'rotas'. (HALL, 2000, p. 109, grifo do autor)

Essas rotas, conforme Hall, "surgem da narrativização do eu", a qual, mesmo permeando o âmbito ficcional, não "diminui sua eficácia discursiva". As identidades, então, por serem constituídas "dentro do discurso", "precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas" (*op. cit.*). Neste sentido, consideramos o rap enquanto um discurso musical que constitui uma identidade coletiva, que possui uma essência identificadora que gera também pertencimento, sem desconsiderar que essa identidade é dinâmica, que pode ser reconstruída e ressignificada a partir de referenciais diversos.

2.1 A construção da identidade pelo rap: pertencimento, tribo, estilo e auto-identidade

O hip hop surgiu num contexto em que o agrupamento de jovens para produzir música, arte visual e dança era uma busca por sociabilidade e diversão, de acordo com as condições materiais concretas que dispunham estes jovens segregados socialmente e materialmente e que habitavam as periferias. Diante disso, as festas que estes jovens organizavam, reiterando, aconteciam nas ruas e com aparelhagens de som ultrapassadas, mesmo assim essas festas reuniam milhares de jovens, que buscavam lazer e diversão.

As aglomerações de pessoas nos grupos de pares em uma manifestação cultural, constituem as denominadas *tribos*, discutidas por Michel Maffesoli (1987), o autor usa os termos *tribo* e *tribalismo* considerando [...] "o aspecto 'coesivo' da partilha sentimental de valores, de lugares ou de ideais que estão ao mesmo tempo absolutamente circunscritos (localismo) e que são encontrados, sob diversas modulações, em numerosas experiências sociais." (p. 28).

Para compreender a vivência coletiva, Maffesoli, primeiramente, entende o individualismo, reconhecendo “a idéia da *persona*”, “da máscara que pode ser mutável e que se integra, sobretudo, numa variedade de cenas, de situações que só valém porque representadas em conjunto.” (p. 15). Neste sentido, a “multiplicidade do eu” induz à “ambiência comunitária”, cujo autor chama de “paradigma estético’ no sentido de vivenciar ou de sentir em comum” (*Idem*).

Maffesoli aponta que as tribos já fazem parte da paisagem urbana onde há também uma “ambiência emocional” que decorre do desenvolvimento destas. O autor se utiliza da categoria *comunidade emocional* analisada por Max Weber, o qual considera como principais características dessas comunidades emocionais:

[...] o aspecto efêmero, a “composição cambiante”, a inscrição local, “a ausência de uma organização” e a estrutura cotidiana. [...] ressalta de sua análise que a ligação entre a emoção partilhada e a comunalização aberta é que suscita essa multiplicidade de grupos, que chegam a construir uma forma de laço social, no fim das contas, bem sólido. (MAFFESOLI, 1987, pp. 17-18)

Além disso, Maffesoli assinala que todo conjunto social tem um importante elemento de “sentimentos vividos em comum” que geram uma busca de uma “moralidade diferente”, que ele nomeia de “experiência ética”, ou seja, “a sensibilidade coletiva, originária da forma estética acaba por construir uma relação ética” (MAFFESOLI, 1987, p. 27). Essa ética para Maffesoli é, em certo ponto, o “cimento” que possibilitará que múltiplos elementos de um “conjunto dado formem um todo”, a experiência ética, portanto, é o que,

[...] no dia-a-dia, serve de cadinho às emoções e aos sentimentos coletivos. Aquilo que faz com que, bem ou mal, uns se ajustem aos outros num território determinado, e que uns e outros se ajustem ao meio natural. Essa acomodação é, certamente, relativa. Elaborada na felicidade e no infortúnio, originária de relações freqüentemente conflitais, ela é flexível, nem por isso deixa de apresentar uma longevidade espantosa. Ela é, na verdade, a expressão mais característica do querer- viver social. (MAFFESOLI, 1987, p. 30)

Este laço coletivo que a experiência ética possibilita é possível ao considerarmos os valores morais que norteiam as relações daqueles que vivenciam o estilo rap, e que são notadamente representados no discurso. O próprio fato de utilizar o pronome de tratamento *mano* implica relação de *irmão*, de família com o

seu par. Normalmente essa conotação de família é utilizada para representar a veemência do grupo. Para muitos, essa caracterização de família, não significa apenas uma representação simbólica da relação com o outro, mas, de fato, muitas vezes, os amigos que compartilham o estilo acabam assumindo o lugar da família. Acresça-se a este dado, valores como *humildade*, relacionado à idéia de não se considerar superior a ninguém e também ao desprendimento dos bens materiais; *proceder* que significa ter uma conduta exemplar, postura crítica; *atitude* que representa a ação, ou seja, um rapper de *atitude*, por exemplo, é aquele que afirma um determinado modo de agir no discurso, e o faz na prática. Esses e outros valores notoriamente estão relacionados à vivência na periferia, além da vivência no estilo. Neste sentido, um rapper de *atitude* pressupõe, também, defender os interesses coletivos da periferia, valorizar a cultura da periferia, e desenvolver ações concretas.

O rap, além dessa “ambiência coletiva”, desde sua constituição enquanto um gênero musical nas periferias norte-americanas, possui um discurso que emerge desse determinado lugar social, no qual possui um interlocutor por excelência, que são os próprios moradores dessas periferias. Mesmo antes do rap se caracterizava como um discurso elaborado que cava características de protesto em relação à segregação étnica e social.

Após o processo de *mundialização* do gênero musical, e a apropriação pela indústria cultural, em muitos países onde o rap foi ressignificado, o discurso da periferia para a periferia é um dos elementos primordiais para a identificação entre os produtores e o público. O principal exemplo disso é a disseminação dele por praticamente todas as periferias do Brasil.

Notoriamente, o rap brasileiro narra o cotidiano da periferia, seus problemas, suas condições concretas de vida, sua cultura, o preconceito sofrido, num discurso claro e objetivo. De acordo com Gomes e Leão (2006), o modo específico de oralidade do rap, como as gírias e expressões características do gênero musical, pode ser caracterizado como *socioleto*, na medida em que as letras são compostas de acordo com o modo de vida das pessoas que apreciam o rap e moram em localidades específicas (GOMES; LEÃO, 2006, p. 11). Portanto, entre o compositor e seus ouvintes, ocorre, neste âmbito, uma “quase imediata interação entre códigos comuns, evitando-se assim a opacidade da linguagem” (*Idem, Ibidem*, p. 15).

Essa “imediata interação” também pode ser reportada ao fato de que o principal sujeito das canções de rap é o próprio morador das periferias, que convive

com o descaso por parte dos setores públicos, com a falta de oportunidades, de políticas públicas, com o crime e o tráfico de drogas, mas também, é o sujeito social que se relaciona com sua comunidade, que dispõe de momentos de lazer (MACEDO, 2006, p. 43). Além disso, o compositor e o intérprete dessas canções, na maioria das vezes, é esse morador das periferias, segundo a historiadora Geni Rosa Duarte (1999), “aquele que ouve também tem direito à palavra, porque a palavra se faz na linguagem que é própria” (p. 19). Conforme Duarte, a força que o rap adquire “sem descartar a riqueza das composições”, está nesta relação entre “quem se diz e aquele para quem se diz” (*Idem*). A mesma autora também aponta que o rap retoma “uma das funções que a literatura tem nas sociedades letradas”, na medida em que o rap através da palavra, debate, discute, assinala posicionamentos e opiniões, assim o “rapper torna-se o *literato*, no sentido exato da palavra, conquistando o direito de se exprimir pela palavra”, mas que se trata de “forjar uma literatura ‘para si’, e não segundo padrões alheios” (p.19, grifo do autor).

Além de “ouvir um pouco de mim”, essa dinâmica desenvolvida no rap, na qual quem ouve também possui o direito à palavra, permite ao público se identificar, no sentido de reconhecer uma possibilidade de elaborar suas próprias experiências vivenciadas. Neste sentido, muitos se sentem estimulados a escrever suas próprias canções e reconhecer um potencial para interpretar sua própria realidade num viés poético (DAYRELL, 2005, p. 96). Mesmo se caracterizando como um produto, a música, nesta conjuntura, conforme Dayrell (2005), citando Kemp, “possui uma peculiaridade em relação aos outros itens inseridos no funcionamento do mercado, por estar incondicionalmente associado às idéias, sentimentos e valores de quem a produz” (KEMP *apud* DAYRELL, 2005, p. 96). Por isso que, no universo rap, como afirmado anteriormente, os grupos ou os rappers em início de carreira não costumam interpretar músicas de outros rappers, mesmo aqueles de maior expressão. O ponto de partida para a passagem de público para produtor é a autoria de suas próprias letras, porém com o acompanhamento musical necessariamente não se mantém esse rigor da autoria, inclusive é comum a utilização de bases musicais prontas.

Embora a identificação com o discurso seja notória, o que gera um sentimento de pertencimento do público com quem canta, a associação ou vinculação com o ritmo também é característica. De acordo com Silva, esse aspecto

[...] tem atravessado fronteiras desde o período da colonização, mas especialmente no atual contexto da comunicação internacionalizada a música tem rompido as barreiras geográficas. Por falar a linguagem do sentido e não das palavras, a sensibilidade rítmica tem permanecido como referencial imediato de identificação. (GOMES DA SILVA, 1998, p. 183)

O sociólogo Paulo Henrique Barbosa Dias (2008, p. 94) desenvolveu uma pesquisa sobre as preferências musicais nas camadas populares no *Distrito Industrial de Campinas*, São Paulo. Esta região, conforme Dias, é formada por bairros ao sudoeste da expansão da cidade, associados ao intenso processo de urbanização e industrialização, e que a pobreza, o desemprego e a exclusão social caracterizam esta região como uma periferia regional, com baixa qualidade de vida.

De acordo com os questionários aplicados pelo sociólogo, a “audição musical é a opção predileta aos sujeitos da amostra, quase tão apreciada quanto assistir uma programação televisiva” (p.95). Os números apontam que 74,4% das pessoas, entre 14 e 55 anos, responderam que ouve música todos os dias, enquanto 68,9% declararam assistir televisão com esta mesma frequência. Outras preferências de lazer, conforme o autor, são “[...] visitas a parentes e ida ao cinema. A leitura aparece com baixo índice de preferência” (*Idem*).

As análises do sociólogo em relação aos dados da pesquisa apontam que a música “participa dos múltiplos processos de constituição identitária”, pois conforme Dias, a música mais do que outros fatores tem se mostrado como um marcador social que “[...] indica e reproduz desigualdades sociais. O consumo musical é tanto ou mais como índice de diferenças cujas bases são sexo, idade, cor, filiação religiosa.” (DIAS, 2008, p. 99). Além disso, no que diz respeito às preferências dos jovens, os resultados da pesquisa, de acordo com o autor, confirmam a “idéia” de que há uma música jovem,

Ou melhor, um grupo de gêneros que, mais do que outros, fazem parte do conjunto de itens consumidos pelos jovens. Gêneros musicais que, associados a outros elementos, são por eles acionados na configuração de seus estilos de vida. Axé, rock, rap e eletrônica são claramente estilos musicais pertencentes a este rol. (DIAS, 2008, p. 100)

Dias aponta que os gêneros musicais associados a outros elementos, uma vez apropriados por esses jovens, configuram seus estilos de vida. Aliás, como

considerado outrora neste trabalho, a música aglutina e constrói experiências comuns entre os jovens, e no que diz respeito ao rap, esses elementos influenciam padrões estéticos, de comportamento, visões de mundo e de orgulho étnico. É desta forma que consideramos o rap no Brasil não apenas como um estilo musical, mas constituinte também de um modo de vida, que pode ser apropriado de maneira diversa e constantemente reconstruído por seus adeptos.

O rap apropriado enquanto um estilo de vida interfere, portanto, no conjunto das práticas cotidianas e nas relações sociais de seus adeptos, e notadamente, na construção simbólica dessas práticas e relações, e de si mesmos. Para Giddens (*apud* DAYRELL, 2005, p. 97), o estilo de vida “[...] pode ser definido como um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo adota não só porque essas práticas satisfazem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de auto-identidade.”

Neste sentido, conforme este mesmo autor, o estilo de vida guarda relação com práticas cotidianas e rotineiras, como a vestimenta, a forma de falar, tem influência no discurso e no lazer. Mas, também, aderir ao um determinado estilo de vida serve de orientação mais ampla, nas relações sociais, nos diversos espaços, não apenas no espaço dos shows, para um rapper, por exemplo. Por isso, Giddens confere ao estilo de vida um “feixe de hábitos e orientações e por isso tem uma certa unidade - importante para dar um sentido continuado de segurança ontológica - que conecta opção em um padrão mais ou menos ordenado” (*apud* DAYRELL, 2005, p. 97).

Giddens considera que o estilo de vida possibilita uma narrativa de auto-identidade, que está relacionado também à concepção de Hall (2000, pp. 108-109), citada anteriormente, cujas identidades estão atreladas mais a questões de “‘quem podemos nos tornar’, ‘como temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representarmos a nós próprios’”.

Os jovens que adotam o rap como referencial, notoriamente, na maioria das vezes, são representados de forma negativa, principalmente pela mídia, por serem jovens, em sua maioria, moradores de periferias, afro-descendentes, com baixa escolaridade formal e pouco poder aquisitivo. Estes estigmas e preconceitos, através dos quais se fundamentam muitas dessas representações, são parte integrante do próprio discurso rap, seja ao se oporem à naturalização da criminalidade entre os moradores das periferias, ou para afirmar a condição de

classe ou de negros, afirmar também o racismo, a precariedade das escolas e do sistema educacional. Esta narrativa de auto-identidade implica também em quem quer se tornar, na medida em que através do discurso reivindicam melhorias estruturais, culturais e educacionais.

Neste sentido, as minorias buscam se “[...] reapropriar dos meios de definir sua identidade, segundo seus próprios critérios” (CUCHE *apud* BEZERRA 2009, p. 22), não reapropriando apenas as identidades construídas, muitas vezes, “concebida pelo grupo dominante”. Essa busca possibilita, então, de acordo com Cuche, a modificação da “hetero-identidade” que é comumente negativa em outra identidade positiva, pois

Em um primeiro momento, a revolta contra a estigmatização se traduzirá pela reviravolta do estigma, como no caso exemplar do *black is beautiful*. Em um segundo momento, o esforço consistirá em impor uma definição tão autônoma quanto possível de identidade [...] (CUCHE *apud* BEZERRA, p.22, grifo do autor)

A socióloga Wiviam Weller desenvolveu um estudo comparativo entre o hip hop em São Paulo e Berlim levando em consideração a orientação política de jovens negros brasileiros e de origem turca, no caso de Berlim. Embora Weller tenha intitulado o estudo de hip hop, sua pesquisa foi com grupos de rap, de ambos os países. Neste trabalho, a autora aponta algumas questões relevantes concernentes à reapropriação de uma identidade estigmatizada transformada em uma identidade positiva, a partir de outros critérios.

Conforme Weller, há em comum entre os jovens rappers negros de São Paulo e os de origem turca em Berlim⁶³ a convicção que eles têm “[...] de que o discurso ou os argumentos teóricos levam à ‘conscientização’ da população marginalizada” (WELLER, 2003, p. 11). Em relação ao grupo *Atitude* de São Paulo, o processo de construção da identidade, conforme a autora, primeiramente acontece com a “identificação com a raça”, segundo um dos integrantes do grupo, que pode ser caracterizado

⁶³Weller classifica os grupos estudados em dois grupos, os de “*orientação geracional* – que associam suas práticas e discursos à geração a qual pertencem -, e grupos de *orientação social-combativa* – que vêem o rap como uma forma de articulação de uma *mensagem* e como meio adequado para a concretização de suas aspirações sociopolíticas.” (WELLER, 2003 p. 01). Os grupos citados neste trabalho são classificados pela socióloga como grupos de *orientação social – combativa*.

[...] como um momento de construção da identidade negra, impulsionada inicialmente pelo contato com o rap norte-americano e pelo resgate da história de luta e resistência dos afro-descendentes na *díspora do atlântico negro* (Gilroy 1996). A partir da releitura da história dos afro-descendentes e do redescobrimto da luta contra a opressão e discriminação, os jovens reconstruíram o passado coletivo como parte de sua história e identidade. Nesse processo, a história de luta e resistência de seus antepassados é projetada na história *vivida* enquanto negros e habitantes de bairros periféricos e relacionada à memória coletiva. (WELLER, 2003, p. 12, grifo do autor)

Neste sentido, conforme a socióloga, os jovens consideram a “negritude” como um “processo de tornar-se negro - constitui-se como elemento de identificação no campo da história apreendida e como resultado das experiências de discriminação e segregação” (*op. cit.*). As palavras de Carlos, um dos integrantes do grupo citado, apresentam evidências desse processo de construir a “própria identidade”:

[...] o Hip Hop ele foi fundamental neste sentido porque aumentou a nossa auto-estima né porque nós somos considerados um povo sem; sem identidade né mesmo pelo processo da colonização né e da miscigenação né, e então a gente a partir daí a gente começou a ter eh, eh criar a nossa própria identidade que tem que ter um alicerce [...]. (WELLER, 2003, p. 12)

Na parte final da fala, o rapper relata que “tem que ter um alicerce”, ou seja, a identidade para ele é um alicerce, um sentimento de pertencimento a um grupo social e cultural no qual ele pode construir sua identidade, bem como considera Giddens, citado outrora, é “importante para dar um sentido continuado de segurança ontológica” aos adeptos do estilo de vida.

A partir do grupo de rap berlinense *Ideales*, composto por integrantes de origem turca, Weller assinala que o discurso desses tem como um de seus objetivos desconstruir os estigmas criados em relação aos imigrantes e aos descendentes de origem oriental que moram na Alemanha. De acordo com a socióloga, os rappers declaram que “o que está em jogo não é a elaboração de redes solidárias entre os imigrantes mas sim a constituição de um modelo de vida conjunta com base na fusão das culturas ‘ocidentais’ e ‘orientais’” (*idem, ibidem*, p. 13). Essa fusão entre as culturas, segundo a autora, “expressa que o modelo desenvolvido pelo grupo *Ideale* prioriza a ‘hibridização cultural’” (p. 14), que permitiria “algo novo”. Ou seja, notadamente, eles propõem e buscam a construção de uma identidade diferente.

O estilo de vida formado pela relação com rap, além disso, implica, como citado anteriormente, em ações do cotidiano, em orientações mais amplas, no âmbito das relações sociais e visões de mundo, e também das narrativas de auto-identidade evidentes no discurso musical. Podemos identificar essas narrativas também nos nomes dos grupos de rap e dos próprios nomes dos rappers. Entre os produtores do gênero musical, um elemento identificador do estilo é se auto-renomearem com apelidos. Isso ocorre desde os primeiros rappers, ainda nos Estados Unidos, mais que isso, podemos identificar essa prática em *Malcolm X*, historicamente considerado uma das principais referências para os adeptos do movimento hip hop, e do rap.

Malcolm Little teve seu pai assassinado ainda quando criança, e após a perda, sua família foi desintegrada. Talvez, por conta de sua vivência com a teoria da *Nação do Islã* e pela sua postura política diante da segregação racial nos Estados Unidos, ele substituiu seu sobrenome, um dos principais elementos simbólicos de identificação familiar, por *X*, no qual confere um sentido relacionado justamente a suas ações políticas e à própria etnicidade. O *X*, para *Malcolm*, tinha o significado de uma incógnita, ou seja, o verdadeiro sobrenome dele seria aquele conferido por sua família na África, de onde os negros não deveriam ter sido tirados por conta do advento da escravidão. Essa auto-renomeação de *Malcolm* refletia a própria ideologia separatista defendida pela *Nação do Islã*, na qual brancos e negros deveriam viver separadamente. Contudo, essa auto-renomeação do ativista foi constituída a partir de parâmetros que ele próprio construiu, influenciado pelo coletivo, em que algumas instituições como a família ou a escola, em suas dimensões essencializadas, não eram primordialmente significantes para construção dessa auto-identidade, mas outras vivências que teve, outras experiências com a educação, por exemplo, pois foi na cadeia, enquanto estava recluso da liberdade, e que teve acesso a livros.

Como mencionado, *Malcolm X* é uma das principais referências para o hip hop a nível mundial, mas provavelmente o fato dele ter se auto-renomeado não seja unicamente o motivo pelo qual rappers e adeptos do estilo rap o façam também. Entendemos que essa auto-renomeação é um processo vivenciado por cada indivíduo, mas que está relacionado à própria vivência no estilo rap, ou melhor, no processo em que o indivíduo se identifica com ele e o escolhe como norteador de suas ações e relações sociais, mais do que apenas seguir o exemplo de outros.

Segundo Rose (1997, p. 205), a auto-renomeação não é exclusividade do hip hop, mas é comum em muitas formas culturais africanas e na diáspora africana. No hip hop norte-americano, seu objeto de análise, conforme a autora, “é uma forma de reinvenção e autodefinição” e “cantores de rap, grafiteiros, e dançarinos de break, todos fazem com que seus nomes e suas identidades no hip hop falém pelo seu papel, pela sua característica pessoal, pela sua especialidade ou pela sua ‘sede de sucesso’”.

A auto-renomeação também é uma forma de rito de iniciação, que marca a passagem de ouvinte para produtor, em que relegam o *nome civil* “proclamando a própria independência ante um estado civil utilitário imposto. Ao mesmo tempo, esta prática é uma tentativa, de por meio do pseudônimo, saírem do anonimato característico da sociedade de massas” (DAYRELL, 2005, p. 116).

Estes nomes podem ser construídos de maneiras diversas, e serem antecidos pelo *Mano* ou MC, podem também serem ligados à etnicidade, a referências norte-americanas, como *Dexter*, que é o nome do filho de *Martin Luther King*, *Mano Brown*, por causa de *James Brown* (embora tenhamos observado que os nomes em inglês, normalmente relacionados a referências externas, são menos recorrentes). Atualmente, são muito comuns os rappers se auto-renomearem com características como *Regenerado*, *Flagrante*, *EMICIDA*, em que sigla significa *Enquanto Minha Imaginação Compor Insanidades Domino a Arte*. É possível, neste sentido, que essa renomeação esteja ligada sempre a um significado e ao processo de apropriação do estilo e de se tornarem rappers, numa representação de si mesmos através de critérios próprios, mas inseridos no universo identitário comum que é o rap.

Essas características são perceptíveis também entre o público, e uma evidência disso são os nomes dos *perfis* em sites de relacionamentos como o *Orkut*. Se visitarmos as comunidades dos grupos de rap, entre os participantes é comum usarem o seu nome e em seguida colocarem alguma frase relacionada ao rap, ou mesmo frases de canções, nomes de discos ou mesmo o nome do grupo do qual são fãs. Aqueles que são fãs do *Racionais MC's*, por exemplo, usam *João Vida Loka*, que é um lema para os integrantes do grupo, ou *João Rap é Compromisso*, frase que o rapper *Sabotage* popularizou. Na comunidade do *Facção Central*, é comum usarem *Maria Direto do Campo de Extermínio* ou *A Marcha Fúnebre Prossegue*, que são títulos de álbuns. Essas auto-representações revelam uma

busca de serem notados enquanto público de rap, mas também poderíamos considerar tal ato como constituinte desse processo de construção da identidade, pois ainda como ouvintes parecem que não possuem autonomia e critérios definidos para criar um nome, então usam daqueles que consideram como referência. A partir do momento em que se tornam rappers, a subjetividade é determinante, e como eles já produzem suas próprias canções e expressam suas experiências, suas opiniões, a autonomia de criar seu próprio nome acaba acompanhando esse processo.

Em relação aos nomes dos grupos, a nomeação está relacionada a parâmetros diferenciados, mais abrangentes, poderíamos dizer então, que se na auto-renomeação de si mesmo, quer dizer quem é, os nomes dos grupos querem dizer o que pensam, como entendem a realidade, ligado mais à visão de mundo que advogam como *Realidade Cruel*, *Filosofia de Rua*, *Aliados da Periferia*, *Inimigos da Guerra*, *Versos Conscientes*, *SNJ – Somos Nós a Justiça*, *Atitude Consciente*.

Contudo, todos os estilos ligados a sub-culturas juvenis contemporâneas aparentam ter essa necessidade de serem notados em meio à massa, e talvez por isso esses jovens valorizem tanto a estética, muitos desejam que as pessoas olhem para eles e já identifiquem a que estilo pertencem, o que pensam e a realidade em que vivem.

2.2 Identificação étnica no rap

O hip hop, no período em que surgiu, pode ser considerado um, reiteramos, “vértice da cultura afro-americana, surgida nas camadas pobres da sociedade dita ‘pós-industrial’, em Nova Iorque” (YOSHINAGA, 2001, p. 06). De acordo com os antropólogos Sidney Mintz e Richard Price, nenhum grupo, por mais equipado que esteja, ou por maior que seja sua liberdade de escolha, é capaz de transferir de um local para outro, intactos, o seu estilo de vida e as crenças e valores que lhe são concomitantes. Neste sentido, “[...] as condições dessa transposição, bem como as características do meio humano e material que a acolhe, restringem, inevitavelmente, a variedade e a força das transposições eficazes” (MINTZ; PRICE, 2003, p. 19). Assim, ao ressaltar a presença africana na América, de acordo com os antropólogos,

No processo de povoamento do Novo Mundo, é quase desnecessário dizer que europeus e africanos tiveram uma participação altamente diferenciada. Embora, a primeira vista, talvez pareça que a continuidade e o vigor dos materiais culturais transpostos tiveram um peso muito maior a favor dos europeus do que dos africanos, afirmamos que uma abordagem mais sofisticada do teor desses materiais de transposição não respaldaria essa conclusão simplista. (MINTZ; PRICE, 2003, p. 19)

Desde o início da formação da cultura afro-americana, da presença dos africanos na América, via escravidão⁶⁴, “o compromisso com uma nova cultura, em determinado lugar, inclui a expectativa de um dinamismo contínuo, de mudanças, elaboração e criatividade” (MINTZ; PRICE, 2003, p. 76). As culturas afro-americanas, neste sentido, tiveram igualmente esse “dinamismo intrínseco”, e “muitas formas sociais e culturais contemporâneas representam continuidades diretas das práticas africanas” (MINTZ; PRICE, *Ibidem*, p. 77). Entretanto, segundo os antropólogos, nos últimos anos, os estudos apontam para uma mudança de perspectiva, assim como apontam para o surgimento de novos níveis de continuidade “[...] os estudiosos da herança afro-americana têm assistido uma passagem gradativa da análise de elementos culturais isolados, predominantemente visto de fora, para a análise de sistemas ou padrões em seu contexto social” (MINTZ; PRICE, 2003, *idem*).

Poderíamos dizer então que, além do contexto social, da intensa atuação de afro-americanos em defesa dos direitos civis, tradições africanas relacionadas à oralidade e estilos musicais criados pelos afro-americanos, não na mesma medida, contribuíram na construção do hip hop, principalmente do rap, no final da década de 1970 nos Estados Unidos.

Assim como nos Estados Unidos, o lugar de maior expressão do fenômeno se encontra nas periferias, o que caracteriza um quase imediato processo identificador. O mesmo poderíamos falar sobre a especificidade étnica do movimento, uma vez que o hip hop, em sua origem, possui essa característica. Neste sentido, assim como naquele país a emergência do hip hop esteve relacionado a um contexto social, étnico e cultural específico, no Brasil não foi diferente, pois, mesmo com a apropriação das manifestações norte-americanas, as

⁶⁴Pois “qualquer aglomerado de escravos das *plantations* teria primeiro que lidar com os traumas da captura, da escravização e do transporte. Assim, os primórdios do que mais tarde viria a formar as ‘culturas afro-americanas’ devem datar das primeiríssimas interações dos homens e mulheres recém escravizados no próprio continente africano.” (MINTZ; PRICE, 2003, p. 65).

especificidades e vínculos históricos relacionados aos afro-descendentes brasileiros fizeram parte da formação do hip hop no Brasil.

Além disso, essa referência étnica predominantemente está relacionada à maioria da população residente em áreas periféricas que é afro-descendente. De acordo com os *Indicadores Sociais do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*, “A distribuição da população brasileira segundo a cor declarada na PNAD de 2004 mantém o padrão já observado nos últimos anos, no qual 51% da população se declara de cor branca; 42% de cor parda; 6% de cor preta e cerca de 1% de cor amarela ou indígena” (IBGE, 2005, p. 255). Entretanto, em relação à distribuição de renda, dos 10% mais pobres no Brasil, 33,4% são brancos e 66,6% são da cor preta e parda⁶⁵. Já do 1% mais rico, 84,2% é branca e 15,8% preta ou parda (IBGE, 2005, p. 269).

Os indicadores apontam também, que, da população ocupada, a média de anos de estudo da população considerada parda e preta é menor do que a da branca, conseqüentemente a média do rendimento mensal em salário mínimo também é inferior: “Branca: Média de anos de estudos: 8,4%. Rendimento médio mensal em salário mínimo: 3,8%. Preta e Parda: Média de anos de estudos: 6,2%. Rendimento médio mensal em salário mínimo: 2,0%” (IBGE, 2005, p. 265).

Neste sentido, o hip hop, como tantos outros movimentos, vai se constituir, de acordo com Yúdice (1997), como uma cultura de possível reação a um contexto de segregação social, e de produção, não apenas artística, mas também de novas formas de identidade, de patrimônios culturais e símbolos. Ao citar o *funk* e o hip hop, o autor destaca que, “por meio das músicas nada tradicionais como o *funk* e hip hop, os jovens procuram estabelecer novas formas de identidade desvinculadas das proclamadas premissas do Brasil como uma nação sem diversidades conflitantes” (p. 27).

Por sua vez, o intenso processo de urbanização, ocorrido nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, teve como conseqüência um vertiginoso aumento das zonas de pobreza tanto dentro das cidades como também ao redor delas, através de um processo de *conurbação* nas metrópoles.

O processo de periferização das cidades no Brasil está historicamente relacionado ao processo de urbanização, mas que, conseqüentemente, gerou,

⁶⁵Classificação utilizada pelo IBGE.

também, um processo de segregação. Este teve início na década de 1950 com o aumento da população e do espaço urbano, relacionado principalmente à migração de trabalhadores das áreas rurais para os espaços urbanizados. Mas, ainda antes, “durante o século XVIII, a urbanização começa a se desenvolver, se intensificando, então, durante o século XX, principalmente após a Segunda Guerra Mundial. A taxa de urbanização que em 1940 era de 26,35%, em 1980 alcança 68,86%” (SANTOS *apud* SILVA, 2007, p. 01).

Como consequência do esgotamento do sistema colonial brasileiro, houve mudanças econômicas que favoreceram o mercado urbano, neste sentido poderíamos considerar que

A formação de um modo de produção urbano-industrial capitalista no Brasil está ligada ao enfraquecimento da economia colonial e ao surgimento de uma economia de mercado [...] o longo período de crescimento das exportações de café levou ao uso crescente de mão-de-obra na agricultura de exportação, em detrimento das atividades de subsistência e de manufatura. A isto deve-se acrescentar a substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre (principalmente imigrantes) e o crescimento das cidades devido as atividades de exportação (OLIVEN *apud* SILVA, 2007, p. 61)

O processo de urbanização, portanto, está relacionado também ao processo de industrialização no Brasil, às atividades de manufatura e exportação, mas que não deve ser entendido apenas como a criação de atividades industriais, a partir de 1940 e 1950, a industrialização pode ser entendida também como

um processo social complexo, formando um mercado nacional, expandindo o consumo, impulsionando as relações e ativando a urbanização, envolvendo todo o país e acelerando a urbanização das médias e grandes cidades, que são as primeiras a receber estas indústrias. (SANTOS *apud* SILVA, 2007, p. 01)

Segundo Rodrigo Lages e Silva, a partir da década de 1980, o termo periferia começa a ser usado genericamente tanto para falar do subúrbio, quanto para falar das favelas. Segundo o autor:

periferia não se refere a uma noção geográfica, é um conceito que tem mais a ver com o isolamento dos grupos urbanos, cabendo o adjetivo de periféricos àqueles inferiorizados moral e financeiramente. Portanto, periferia é um conceito que ganha ênfase a partir do aprofundamento da vigilância e da prevenção contra a violência, ou

seja, como problema social a ser agenciado. (LAGES E SILVA, 2006, p. 08)

Este agenciamento do problema é caracterizado predominantemente pelo próprio significado de periferia e “tem a ver com o isolamento”, ou seja, os moradores das periferias devem ficar afastados daqueles que têm direito a usufruir da “cidadania”. George Yúdice (1997), ao considerar os movimentos culturais que ganharam destaque pela grande adesão dos moradores das periferias brasileiras, salienta que:

A juventude favelada é detestada pela classe média de direita e por esta considerada elemento “poluidor”. O espaço social, no Brasil, mais do que o geográfico é claramente demarcado no Rio e em outras cidades brasileiras. (YÚDICE, 1997, p. 38)

O isolamento, o preconceito, e ausência de identificação em determinados patrimônios históricos e culturais, podem gerar reações diversas, como assevera Yúdice, ao citar o Rio de Janeiro, as “praias e os prazeres que proporcionam são considerados patrimônio da classe Média da Zona Sul e dos turistas. Os jovens da favela não têm patrimônio, a não ser aquele que constroem para si mesmos” (YÚDICE, 1997, p. 38).

Além disso, conforme Canclini (2005), o que se poderia chamar de “cânone das culturas latino-americanas deve muito à Europa, mas no decorrer do século XX combina influências de diferentes países europeus e as vincula de maneira heterodoxa a diversas tradições nacionais” (p. 20). Embora, ainda segundo o autor, “não têm faltado fundamentalismos nacionalistas e etnicistas, que também promovem auto-afirmações excludentes – absolutizam um único patrimônio cultural, que ilusoriamente acreditam ser puro – para resistir à hibridização” (CANCLINI, 2005, p. 20).

Canclini, em outra obra (2006), constrói a noção de hibridação para designar as “misturas interculturais propriamente modernas”, entre outras, “aquelas geradas da integração dos Estados nacionais, os populismos políticos e as indústrias culturais” (p. XXX). Neste âmbito, considerar o hip hop enquanto um processo de hibridação cultural auxilia na compreensão da formação do hip hop no Brasil, na medida em que

melhor denomina as fusões entre culturas de bairros e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais. [...] parece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos. (CANCLINI, 2006, p. XXIX)⁶⁶

A formação do hip hop no Brasil, reiteramos não foi uma apropriação passiva do movimento norte-americano, até mesmo porque é pertinente ressaltar que, em São Paulo, o espaço de produção cultural *black* juvenil se desenvolvia desde 1970. Nessa época, “as equipes de bailes começaram a estruturar-se em meio ao processo de formação dos bairros periféricos” (GOMES DA SILVA, 1998, p. 71). Neste mesmo contexto, “o aparecimento de novos aparelhos de som propiciou a realização de bailes em grandes espaços fechados sem a necessidade de banda ou orquestra, mas apenas com discos.” (FELIX, 2005 p. 50). Assim,

Se a juventude branca de classe média era influenciada pelo rock and roll e criava o “ieieie”, os negros animavam as suas festas de garagem ou jantares dançantes como afirmou DJ Hum, ao som de jazz, soul, músicas de orquestras, jovem guarda, música caribenha, sem deixar de lado o samba brasileiro, meio no qual nasceu o samba-rock. Com o tempo essas reuniões dançantes foram crescendo e ocupando outros espaços, salões que eram animados pelas “orquestras invisíveis”, que deram origem aos primeiros DJs. (MACEDO *apud* FÉLIX, 2005 , p. 50)

Os bailes *black* no Brasil, portanto, apresentavam uma mescla de gêneros musicais norte-americanos e brasileiros e o ritmo predominante *soul music* era “naturalmente acompanhado pela estética Black Power: cabelo black, sapato mocassin ou plataforma e calça boca de sino” (GOMES DA SILVA, 1998, 72). Chegaram também ao Brasil, naquela época, informações relacionadas às lutas por direitos civis por parte dos afro-americanos em seu país. Neste âmbito, inúmeros rappers brasileiros declaram na mídia, em shows, e nas canções, terem contato com biografias de *Malcolm X*, e de terem conhecimento sobre a trajetória de *Martin Luther King* e dos *Black Panthers*.

A partir da década de 1970, a *black music* nacional apresentou relevante crescimento: músicos como *Tim Maia*, *Jorge Ben*, *Tony Tornado*, *Cassiano*, *Banda*

⁶⁶“Mas a multiplicação de oportunidades para hibridar-se não implica indeterminação, nem liberdade irrestrita. A hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações segundo se estima na vida de muitos imigrantes.” (CANCLINI, 2006, p. XXIX).

Black Rio, *Gerson King Combo*, *Sandra de Sá* e outros que passaram a ter presença constante nos eventos relativos aos bailes *blacks* (GOMES DA SILVA, 1998, p. 73).

Nos bailes da década de 1980, o rap surgiu integrado ao universo dançante em que tocavam os clássicos do rap norte-americano com *Sugarhill Gang* e o *Run DMC*. Segundo Silva (1998), “no baile black o rap integrava-se a um espaço ideologicamente distanciado do movimento hip hop que estava se constituindo através das ruas” (p. 74).

Em São Paulo, o lugar que de início agregava os elementos do hip hop num mesmo espaço era a Estação São Bento do Metrô, mas como o espaço da Estação era predomínio do break, muitos rappers se sentiram desprivilegiados e por volta do ano de 1985 passaram a ocupar outro local, a *Praça Roosevelt*, no Centro de São Paulo. Desse espaço surgiram importantes grupos de rap como o *DMN – Defensores do Movimento Negro* e *Lady Rap*.

De acordo com Silva (1998), a organização dos rappers na *Praça Roosevelt* foi de extrema importância para os desdobramentos políticos e para a predominância da temática étnica do hip hop paulistano. Neste momento, o grupo de rap *Public Enemy* ganhava visibilidade no hip hop e seus vídeos-clipe exibiam constantemente imagens de *Malcolm X* e *Martin Luther King*. Neste sentido, o acesso dos rappers com a luta travada pelos afro-americanos em um contexto diferente do Brasil “possibilitou-lhes uma espécie de redescoberta de si mesmos o que conduziu à revisão dos fundamentos dos mitos da democracia racial” (p. 97). Também foi na praça que o hip hop teve contato com o *MNU – Movimento Negro Unificado* e com o *Geledés – Instituto da Mulher Negra*.

A aproximação entre os dois universos aconteceu no início da década de 1990, por iniciativa da promotora de bailes *Chic Show* que criou o *Clube do Rap*, que promovia eventos para apresentação de rappers nos bailes. Foi a *Chic Show* também pioneira em desenvolver uma programação voltada para o público juvenil, que foi apresentada na *Rádio Bandeirantes*. Os bailes *black* também tiveram relevante importância para a música negra no Brasil, pois “a estrutura organizacional desenvolvida previamente pelas equipes de bailes foi decisiva, pois a partir delas a produção musical consolidou-se via mercado fonográfico paralelo à grande indústria” (GOMES DA SILVA, 1998, p. 75).

Apear das palavras de Silva (1998), para o qual a organização dos rappers na *Praça Roosevelt* foi importante para os desdobramentos políticos e para a

predominância da temática étnica do hip hop paulistano, há que se tornar a assertiva do GOG, no qual afirma que o hip hop não teria surgido apenas em São Paulo, mas também em outras regiões do país também, embora este estado seja onde o movimento adquiriu maior expressividade e representatividade a nível nacional.

Grande parte desses desdobramentos políticos e étnicos que o hip hop paulista apresenta está relacionada principalmente ao fato das inúmeras instituições serem criadas na cidade de São Paulo e regiões metropolitanas, o que conferia um caráter organizativo ao movimento, e, pela aproximação com outros movimentos sociais, além do próprio *MNU – Movimento Negro Unificado*, que levou o hip hop a ser considerado também um movimento negro juvenil.

A primeira pesquisa desenvolvida sobre o hip hop, por Elaine Nunes de Andrade, possuía essa temática. A educadora considera que a organização dos rappers de São Bernardo do Campo possibilitava uma formação política recorrente da prática social. Outra referência importante sobre a constituição das instituições, chamadas normalmente como *posses*, é a tese do antropólogo João Batista de Jesus Félix, intitulada *Hip Hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano* (2005). O antropólogo trata desde os bailes *black* a formação do hip hop paulistano, ao qual analisa a *Frente Negra Brasileira*, *Teatro Experimental do Negro*, *Aristocracia Clube*, *Clube 220*, *Samba* e os *Bailes Blacks*. Neste sentido Felix analisa como o hip hop paulistano adquire também a conotação de movimento político. Para isso o autor estuda as *posses Núcleo Cultural Força Ativa*, *Posse Aliança Negra*, *Posse Conceito de Rua* e a *Zulu Nation Brasil*, além de tratar da importância do rap para o hip hop e a aproximação de muitos rappers com partidos políticos, o que também resultou em organizações nacionais como *Movimento Hip Hop Organizado do Brasil* com sede no Maranhão e a *Nação Hip Hop Brasil* com sede em São Paulo.

O antropólogo entende que o hip hop paulistano, pelo fato de ter surgido nos bailes *black* “é uma expressão cultural que foi construída e absorvida como negra” no qual sua atuação é similar ao dos blocos afro-baianos, e que a diferença consiste na aproximação entre as elites políticas: se os blocos baianos concretizaram essa aproximação, em São Paulo o hip hop só conseguiu “espaço nas prioridades políticas quando a cidade foi governada por uma petista” (p. 192).

Rosenverck Estrela Santos, em sua dissertação na área de Educação, *Hip Hop e Educação Popular em São Luiz do Maranhão: Uma Análise da Organização Quilombo Urbano* (2007), também aponta o caráter político do hip hop. No que diz

respeito à construção da identidade dos adeptos da organização *Quilombo Urbano*, a identidade negra é construída por meio de uma postura política, pois surge da

[...] dinâmica conflituosa entre a visão dominante eurocêntrica, que nega os referenciais negros, e a busca pela valorização desses referenciais por esse segmento da população. Ou seja, de um sentimento de perda, negação, constrói-se uma auto-imagem positiva e altiva da pessoa negra. É uma resposta política à situação de opressão na qual a população negra, descendentes de africanos escravizados, se encontrou ao longo da história do Brasil (ESTRELA SANTOS, 2007, p. 153).

É inegável a aproximação do hip hop, conseqüentemente de seus elementos, aos movimentos sociais, muitas análises apontam para a postura política de muitos adeptos, em especial consideram o hip hop como um movimento negro juvenil ou uma fase do movimento negro no Brasil. Entretanto, partilhamos do entendimento do sociólogo Luiz Alberto de Oliveira Gonçalves (1998), o qual analisa, entre outros elementos, que inclua a “idéia de centralidade e de autonomia da esfera cultural aplicava-se ao estudo dos movimentos negros” (p. 35) só seria possível, privilegiando as características que tomam os movimentos negros como movimentos culturais.

Neste sentido, a partir da literatura estudada, assim como o estudo dos movimentos negros, o sociólogo aponta que estes “antecipam à formação da classe operária” convivendo com

[...] outros conflitos, afastando-se das formas tradicionais de organização das classes sociais (partidos e sindicatos), introduzindo, na luta contra o preconceito racial, outras dimensões, não sociais, da identidade, com forte poder de mobilização. (OLIVEIRA GONÇALVES, 1998, p. 35)

A partir dessa concepção Gonçalves considera que os movimentos negros brasileiros na década de 1920 evocavam a *raça*, em 1940 a *tradição afro-brasileira* e na década de 1970 a *cultura negra*, ao qual une as “dimensões na categoria *etnicidade*”. O autor aproxima esta categoria do conceito de *etnia* considerado por Weber (1961) em que a *etnia* referencia “[...] um passado ou uma história comuns, independente da relação consangüínea” (p. 35), assim ao citar Cunha (1979), Gonçalves entende a *etnicidade* como

um conjunto de características que permitem a um grupo humano distinguir-se de outros, fornecendo, ao mesmo tempo, um riquíssimo vocabulário por meio do qual os membros falam de si mesmos; constroem, desconstroem e reconstroem a própria subjetividade, interativa e historicamente. [...] a etnicidade funciona como uma espécie de linguagem que auxilia os sujeitos que a praticam a dialogar com outros que falem linguagens diferentes (Cunha, 1979). Mas a etnicidade, tal como descrita, não aparece, no início da história do movimento negro brasileiro, enquanto esfera autônoma. Ela se entrelaça com categorias socioeconômicas e sociopolíticas, por meio das quais os movimentos negros criavam e recriavam laços de identidade. (OLIVEIRA GONÇALVES, 1998, p. 35)

Segundo o sociólogo, ao longo da concretude das dimensões que formam a *eticidade*, inúmeros fatores vão auxiliar para a autonomia desta: o *Teatro Experimental do Negro*, a eminência dos valores afro-brasileiros ou a descriminalização dos cultos religiosos de origem africana. Contudo, só a partir da década de 1970, de acordo com Gonçalves, “que a separação das três categorias pode ser, de fato, vislumbrada: os militantes negros passam a distinguir claramente o que chamam de organização propriamente política das associações eminentemente culturais” (*op. cit.*).

Levando em consideração as diversas formas de atuação do movimento hip hop, assim como privilegiamos o rap para esta análise, o qual consideramos um discurso musical em forma de canção, apontamos para essa eminência cultural que os movimentos negros no Brasil adquiriram após a década de 1970. No entanto, é imprescindível considerar que neste contexto específico ao qual nos reportamos, São Paulo no final da década de 1980 e a década seguinte, houve de fato uma aproximação do hip hop paulistano com movimentos negros de “organização propriamente política”, como considera Gonçalves (1998), e que essa relação resultou, sobretudo em nosso objeto, o rap, pois muitos daqueles rappers que passaram a frequentar a *Praça Roosevelt* se consolidaram em importantes referências para o rap brasileiro, como os grupos *DMN – Defensores do Movimento Negro* e *Racionais MC’s*, entre muitos outros.

Tanto a aproximação dos movimentos negros com características políticas quanto a própria emergência do hip hop no seio da cultura negra geraram sentidos na formação da identidade dos jovens que aderem ao estilo rap, no que diz respeito à etnicidade, pois já foi muito comum, ouvir expressões como “eu tinha vergonha de ser negro e ao conhecer o Racionais MC’s eu passei a ter orgulho”. Entretanto,

conforme a historiadora Geni Rosa Duarte (2008), ao considerar a música popular, primordialmente a negra, é arriscado e reducionista buscar desvelar nessas manifestações uma autenticidade “no caso, uma ‘autenticidade negra’, [...] pensada enquanto busca de um ponto de origem comum a todos” (p. 216). Se essa identidade essencializada auxilia, de acordo com Duarte, na produção de “identidades sociais de luta e resistência”, em consequência afasta do entendimento, “que esses gestos comunicativos não são expressivos de uma essência que existe fora dos atos que os desempenham” (GILROY *apud* Duarte, p. 216).

A historiadora também se reporta a Paul Gilroy para evidenciar o perigo do idealismo em torno da cultura popular negra, como um “retorno a um passado idílico”, ao passo que considera o conceito de *diáspora negra*, que “possibilita entender particularidades da sensibilidade e da diferença, tanto as geradas a partir da África como as geradas a partir de outras territorializações” (DUARTE, 2008, p. 210). Para Duarte,

a busca por identidades, portanto, só faz sentido quando considera as vivências e as relações que a constituem no presente, processo no qual o passado torna-se força mediadora, mais do que simplesmente produtor de símbolos idealizados. (*Idem, Ibidem*, p. 216).

A *etnicidade* constituinte das identidades por intermédio do rap, considerando “as relações que as constituem no presente”, aponta para um contexto diverso dessa identificação, ou seja, o sentido que essa *etnicidade* adquire nessa construção não é homogênea, levando em consideração as diferentes vivências no estilo rap. É neste sentido que considerar o hip hop como um movimento negro juvenil não deve ser entendido de forma genérica, como uma concepção que abarque o sentido da identificação étnica na amplitude do hip hop, conseqüentemente do rap. Além disso, quando concordamos com Duarte, ao considerar o passado como forma mediadora, os referenciais étnicos do passado aos quais são rememorados pelo hip hop apresentam também uma diversidade, que perpassam por líderes políticos, movimentos sociais e culturais, gêneros musicais e músicos, movimentos de luta por direitos civis, movimentos de resistência à escravidão que dizem respeito à própria África, ao Brasil ou outros países.

Também consideramos que algumas formas de identificação étnica na década de 1990 podem ser reconstruídas ou ter adquirido outras peculiaridades em períodos diferentes. Para isso, adotaremos como evidência das questões debatidas

até o momento a análise das canções do grupo paulistano *Racionais MC's* no que concerne ao discurso étnico, ou seja, as canções que possuem como tema a representação étnica.

O primeiro álbum do grupo, *Holocausto Urbano* (1990), possui seis canções, as quais traçam um parâmetro da realidade a partir da idéia de holocausto urbano, nas quais os rappers se caracterizam como narradores do que seria a verdadeira realidade; nos raps *Pânico na Zona Sul*, *Beco Sem Saída* e *Tempos Difíceis* evidenciam o cotidiano violento das periferias e a omissão do Estado e da sociedade de forma geral; *Hey Boy* enfatiza a oposição entre os jovens pobres e os *boys*, apontando a responsabilidade desses na segregação econômica e social; *Mulheres Vulgares* se caracteriza como uma crítica a mulheres que consideram não ter valor, que buscam relacionamentos por interesse econômico e *Racistas Otários*.

Os racistas otários são os interlocutores da canção, que são os policiais. Em um primeiro momento o discurso caracteriza quem são os policiais e como atuam, posteriormente, identificamos evidências da representação étnica de forma mais abrangente. O instrumental da canção apresenta a *mixagem* das *batidas* e de uma melodia lenta e constante, o ritmo oratório também é constante. As sonoridades repetivas ao fundo constroem um ambiente conflituoso e de tensão. Assim, o rap sobrepõem a melodia trazida pela voz e pela repetição da frase musical citada, entrecortada pelos samplers.

A canção é interpretada em primeira pessoa e apenas por Mano Brown, ao qual é conferido a composição, variando apenas em algumas frases, nas quais *Ice Blue* canta:

Racistas otários nos deixem em paz
 Pois as famílias pobres não agüentam mais
 Pois todos sabem e *elas temem*
 A indiferença por gente carente que se tem
 E *eles vêem*
 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 [...]

Este primeiro período apresenta uma crítica ao abuso da autoridade policial baseado na segregação social. Essa segregação é, portanto, representada pelo preconceito que os policiais têm dos pobres, pela autoridade construída por ser um aparato de Estado, em que na canção é utilizado o termo sistema, e pela desigualdade ao acesso, nesse caso, à informação, ou seja, aos direitos que possuem constitucionalmente. Essa situação segregacionista e abuso de autoridade gera um contexto de instabilidade e temor para os moradores das periferias: “o nosso espaço se transforma num verdadeiro inferno”. Neste sentido, há evidência na idéia de que a polícia devesse agir, que seria garantir a justiça, mas essa justiça é entendida como “limitada” ou parcial na medida em que para os “oprimidos” ela é implacável. Além disso, essa parcialidade da justiça está relacionada ao que tem se construído como noção de certo e errado, ou inocente e culpado, e que “tornam bandidos os que eram pessoas de bem”. Ao final deste fragmento, há um *sampler*, uma colagem de uma parte de uma canção do rapper *Thaíde*: “pois lei é suja e segue 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 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 analisamos bem mais você descobre
 Que negro e branco pobre se parecem
 Mas não são iguais [...]

A partir desse trecho os aspectos relacionados à vivência dos negros tornam-se mais evidentes, primeiramente com uma analogia à escravidão, e enfatiza-se a continuidade de muitos aspectos daquela sociedade escravista. Neste sentido, da mesma forma que o sistema colonial se esgotou, sendo adotado um sistema de produção e uma economia diferente, do qual a abolição da escravatura fazia parte, em que aos negros foram empurrados “à incerteza e ao crime enfim”. Na atualidade, no contexto vivenciado, consideram que há continuidades nessas

relações, posto que a repressão seja proporcionada pela polícia, sendo observada por poderosos “bem seguros”, possivelmente via mídia, o “rotineiro holocausto urbano”. Nesse momento, a base instrumental é pausada e a frase é apenas vocalizada, o que evidencia um destaque de como caracterizam a realidade que estão representando, além de fazer referência à unidade do álbum.

Na seqüência, há afirmação de que o sistema é cruel e também racista. Para fundamentar tal afirmação, é negada a teoria de que apenas a base econômica é considerada geradora das contradições sociais, evidenciando que para além da segregação econômica e social vivenciada tanto por brancos quanto por negros, em relação aos negros há também a dimensão cultural, sob a qual historicamente o racismo foi construído. Em um determinado momento da canção Mano Brown pronuncia um palavrão que é camuflado por um som em que normalmente é utilizado para censurar essas expressões na mídia, algo alheio ao rap, porque normalmente na linguagem coloquial das letras os palavrões são constantemente utilizados.

As primeiras produções do *Racionais MC's*, entretanto, sobretudo as letras compostas e interpretadas por Mano Brown, possuem essa característica de utilizar uma linguagem mais amena, o que faz parte de um certo moralismo no discurso do grupo em parte de sua produção, pois nas canções mais recentes essa característica não aparece com tanta ênfase. Contudo o próprio rapper declara que por algum tempo ele teve a preocupação com a linguagem poética com a qual construía suas canções. Em uma entrevista ao *Mano Shetara* para o site *Vermelho*, Brown é questionado em relação justamente a essa postura “mais intelectual”, e responde que no último trabalho, no caso o álbum *Nada Como o Dia Atrás do Outro* de 2002, ele está mais próximo dele mesmo e que nos outros trabalhos “queria mostrar a imagem de um cara que não falava gíria, que não falava o português errado. Eu falo gíria, falo palavrão, falo isso tudo. Então eu tenho que ser eu mesmo” (SHETARA, 2005b, pp. 133-134).

A seqüência da canção também apresenta uma colagem em que Mano Brown canta “a conclusão é sua KL Jay”, que é o DJ, então ele fala: “se julgam homens das leis/ mas se há respeito 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
 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 [...]

Novamente, nesta parte da canção, são enfatizados os resquícios do período escravocrata, e os motivos para lutar, que poderíamos caracterizar em primeira instância como liberdade e igualdade, na medida em que o preconceito e o desprezo se mantiveram iguais. Há também, a crítica ao conformismo em relação a este contexto, o qual não condiz com muitos dos ancestrais.

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 vêem em nós um marginal padrão
 50 anos agora se completam
 Da lei anti-racismo na constituição
 Infalível na teoria
 Inútil no dia a dia
 Então que fodam-se eles com sua demagogia
 No meu país o preconceito é eficaz
 Te cumprimentam na frente
 E te dão um tiro por trás (MANO BROWN, 1990)⁶⁷

Como citado anteriormente, a conotação cultural do racismo mais uma vez é enfatizada, do qual o “estereótipo padrão” sempre gera desconfiança, atrelado à condição de marginalidade, mesmo que, embora haja uma lei que condene o racismo, na prática não é eficaz. O racismo no Brasil, portanto, é entendido como um preconceito camuflado, mas eficaz.

A proeminência à negação da existência do racismo na sociedade brasileira é apontada novamente, e ironizam o mito da miscigenação em uma colagem de uma fala, que não é de nenhum dos rappers do grupo, a qual diz: "O Brasil é um país de clima tropical onde as raças se misturam naturalmente e não há preconceito racial" . Em seguida, há colagem de uma risada, uma gargalhada enfática. Em seguida são

⁶⁷Esta letra está na íntegra em anexo, página 195.

repetidos os versos: “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”, em que reiteram os motivos de luta dos negros, que ainda são semelhantes ao do período escravocrata, devido principalmente ao preconceito camuflado que impera na sociedade brasileira. Porém, as formas desse preconceito são vivenciadas de forma diferente, sendo atribuído à polícia o papel de controle e repressão, a serviço do Estado, e amparados por um sistema judiciário limitado e parcial.

O álbum seguinte do grupo, *Escolha seu Caminho* (1992), é composto por apenas duas canções: *Voz Ativa* e *Negro Limitado*. A primeira canção evidencia o contexto segregacionistas em que vivem a maioria dos negros no Brasil, a exemplo da canção analisada anteriormente. O tema principal é a conformidade dos jovens negros diante desse contexto, em que uma saída para isso seria haver mais representantes negros, sendo o rap entendido como uma dessas referências e, como citado no subtítulo antecedente, que confere à juventude negra uma voz ativa.

Tanto a canção supracitada quanto *Negro Limitado* possuem um discurso que podemos considerar como uma orientação pautada no que entendem como certo e errado em relação à conduta de vida, caracterizando a unidade do álbum, que é escolher um caminho ou outro. Em *Negro Limitado*, as representações de duas condutas possíveis são o tema da canção, a qual traça o que seria um negro limitado e um negro de verdade. O formato da canção exemplifica um diálogo, entre os rappers e alguns jovens, possivelmente envolvidos com a criminalidade, pois tanto o diálogo quanto a capa do álbum⁶⁸ apontam para isso, pois a foto que compõe essa capa apresenta alguns jovens armados em pé e outros manipulando drogas para a venda. No diálogo inicial não há base instrumental, mas apenas as vozes, em que o rapper Edy Rock fala “e *mano* você tá dando fora você tem que ter consciência o negócio tá ficando doido”; enquanto ele fala, a segunda pessoa interfere não concordando e responde: “negócio de consciência que nada *mano* esse negócio de negro, consciência não tá com nada o negócio é tirar um barato, *moro mano*”; logo uma terceira pessoa fala: “que pensa que nada o negócio é tirar um dinheiro e pronto”. Na seqüência, inicia a base instrumental com uma melodia lenta e contínua, à qual é *mixada* a *batida* que marca o início do canto.

⁶⁸A foto da capa do álbum em anexo, página 192.

Você não me escuta ou não entende o que eu falo
 Procuo 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 um mano esperto
 Não sei se você me entende mas eu distingo errado do certo.
*E mano se vai continuar com essas idéias ae se 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 [...]
 Negro limitado pelos ouvidos, escolha seu caminho

Os versos em destaque na citação da letra são proferidos por uma das outras vozes, à qual o rapper direciona seu discurso, o qual os considera como limitados, que não buscam adquirir conhecimentos e nem têm interesse em conhecer a história dos seus antepassados. Logo no início da canção há uma distinção entre certo e errado, na qual o rapper se coloca como possuidor do saber que é certo que procura transmitir. Essa busca por transmitir um saber é evidente tanto no diálogo que é apresentado, quanto no refrão “negro limitado pelos ouvidos”, ou seja, são limitados porque não querem ouvir o que o rapper discursa, embora seja considerada a opção da escolha.

O período seguinte é cantado por Mano Brown e iniciado pela fala de um dos jovens participantes do diálogo que questiona qual seria então a solução e fala “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 então?”

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 informe, se atualize, decore
 Antes que os racistas otários fardados de cérebro atrofiado
Os seus miolos estourem e estará tudo acabado, cuidado
 O Boletim de Ocorrência com seu nome em algum livro
 Em qualquer arquivo, em qualquer distrito.
 Caso encerrado, nada mais que isso [...]

A saída possível para superar o que seria um negro limitado é primordialmente o conhecimento, a cultura, educação e a informação. No entanto, o caminho contrário é considerado o mais fácil, mas passível da repressão policial dos “racistas otários”, ao qual atribuem que querem a destruição física e mental dos negros, fundamentada pelo racismo, que é entendido como uma construção histórica, pois “não são um nem dois”, mas “mais de quatrocentos anos”. Após o verso “os seus miolos estourem e estará tudo acabado, cuidado” é colado o ruído de tiros e gritos.

É evidenciada também a reprodução desse contexto, na medida em que enfatizam que as crianças se desenvolvem sem referência do que consideram certo. Ao reiterar a opção da escolha entre os dois caminhos, “ter consciência” ou “se afogar na sua própria indiferença”, esta última opção pode ser entendida como uma negação à própria etnicidade, relacionada à construção cultural do racismo, pois conforme os versos seguintes “ter consciência” é ser um “verdadeiro preto puro, informado”, ou seja, ser um preto puro seria reconhecer sua etnicidade e expressá-la.

No fragmento seguinte, um dos jovens que participa do diálogo novamente questiona: “é, consciência, consciência, e os outros manos, você é consciente sozinho?”, em que está evidente a preocupação da ambiência coletiva, e Edy Rock volta a cantar.

Faça por você mesmo e não por mim
 Mantenha distância 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 valém nada
 Se comparadas a uma mente articulada
 Contra um racista otário é química perfeita
 Inteligência, e um cruzado de direita
 Será temido, e também respeitado
 Um preto digno, e não um negro limitado (EDY ROCK; MANO
 BROWN, 1992)⁶⁹

⁶⁹Esta letra está citada na íntegra em anexo, página 197.

Embora o primeiro verso assinale que a opção em escolher se tornar um negro consciente seja uma decisão pessoal, algo feito por si próprio, quando citam que “Racionais declaram guerra”, há conotação de que, ao optar pelo que seria o certo, essa pessoa compartilhará desse determinado entendimento com uma coletividade também. Ao final da canção é apresentada uma série de *scrachts* juntamente com o refrão e logo um dos jovens finaliza a conversa dizendo entender o discurso proferido: “pode crê, tem tudo a ver, não é não. *Racionais*, fio da navalha, pode contar comigo. É isso aí, valeu.”

A canção evidencia um olhar que poderíamos classificar como interno à comunidade negra, pois se na canção *Voz Ativa* há crítica à omissão diante do racismo e que apontam o rap como uma voz possível, em *Negro Limitado* os rappers caracterizam qual o negro que pode se utilizar dessa voz, que seria o negro consciente, ao contrário do negro limitado. Além disso, a forma com que a canção se apresenta, representando um diálogo, demonstra que os rappers se colocam tanto enquanto orientadores desses jovens negros “limitados”, quanto referência mediadora da *etnicidade* que por meio da construção histórica do racismo no Brasil foi negligenciada, na medida em que se construiu um estereótipo em relação ao negro pobre de forma pejorativa.

Esse processo de orientar para buscar o conhecimento relacionado à etnicidade, por intermédio do rap, pode ser reconhecido como uma contradição à própria estrutura societal brasileira, na qual prevalece o *etnocentrismo* caracterizado como uma

visão do mundo onde o nosso próprio grupo é tomado como centro de tudo e todos os outros são pensados e sentidos através dos nossos valores, nossos modelos, nossas definições do que é existência. No plano intelectual, pode ser visto como a dificuldade de pensarmos a diferença. (ROCHA, 1991, p. 07)

Esse *etnocentrismo* é pautado no *eurocentrismo*, em que se considera a Europa como centro do desenvolvimento da humanidade. Neste sentido, a busca por expressar a *etnicidade* atua na esfera do conflito cultural, passível de implicações, positivas ou negativas, que o contexto abarca.

Na seqüência da produção do *Racionais MC's*, o álbum *Raio X do Brasil* (1993) possui como mote representar o que seria a verdadeira realidade brasileira. Para isso apontam a segregação econômica e social, fazem uma crítica ao sistema

carcerário e ao sistema judiciário. Na canção *Juri Racional* novamente há crítica aos negros que valorizam sua *etnicidade* ao serem julgados pelo então júri *Racional*. Na canção os rappers se declaram descendentes negros atuais, ou seja, são referência de orgulho étnico. Entretanto, é a falta de orgulho que é questionada, e inserem igualmente nas outras canções analisadas esse contexto na construção histórica da discriminação racial, na medida em que o valor do negro “a outra raça que tirou”. Assim, os que são considerados condenados por esse júri são acusados de cúmplices voluntários do inimigo racista, ou seja, ser negro e não valorizar sua *etnicidade* contribui para perpetuar a ideologia racista.

Após quatro anos do lançamento do álbum supracitado, em 1997, o grupo lançou *Sobrevivendo no Inferno*, considerado o propulsor do rap nacional por se tornar um fenômeno de vendas paralelo à indústria fonográfica e à mídia. Este disco apresenta canções com produções mais elaboradas e o tema da criminalidade aparece com ênfase. Não há neste trabalho do *Racionais MC's* uma canção que possuía a *etnicidade* como tema principal, embora seja um tema recorrente. Após o fenômeno de vendas do disco, o grupo se tornou bastante conhecido para além da periferia, chegaram a receber proposta de contrato da gravadora *Sony* para o próximo trabalho, mas não aceitaram, e em 2002 lançaram o último trabalho oficial do *Racionais MC's*, do qual faz parte componente a canção *Negro Drama*.

Este rap expressa um contexto bastante diferenciado das canções anteriores, pois o *Racionais MC's* já havia se consolidado como o mais representativo grupo de rap do país e conquistado uma visibilidade para além da periferia que o rap brasileiro ainda não tinha conquistado. Se as canções anteriores privilegiavam um contexto mais específico, a comunidade negra periférica, assim como evidenciava uma afirmação da *etnicidade* e de crítica ao racismo ainda remanescente no Brasil, nesta canção, as relações representadas são mais abrangentes na medida em que o discurso também se tornou mais generalizante. Além disso, as relações sociais abrangentes protagonizadas por esses rappers se tornam constituintes das representações étnicas que produzem.

A canção foi composta por Mano Brown e Edy Rock, na qual o primeiro trecho é interpretado pelo rapper Edy Rock em primeira pessoa e o interlocutor parece não ser a sociedade de forma geral, mas, aqueles que conhecem ou são público de rap na periferia e além dela. A base instrumental da canção um arranjo com sonoridade suave, discreta, muito distinta do tema da letra. Potencializam este

ambiente os vocalises femininos ao longo da canção. O ritmo oratório é constante também em harmonia com o arranjo musical, apresentando algumas modificações na segunda parte da canção em que o rapper Mano Brown interpreta, devido à forma diferente de interpretação e a diferenciação do timbre das vozes.

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 a procura da cura
 Negro drama tenta vê 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 *fudido* [sic!]
 O drama da cadeia e favela
 Túmulo, sangue, sirene, choros e velas
 Passageiro do Brasil, São Paulo
 Agonia que sobrevivem
 Em meio a zorras e covardias [...]

Logo no primeiro verso da canção é evidenciado que o “negro drama”, ou seja, a condição social que o negro vivencia no Brasil, evidenciado em todas outras canções analisadas, é posto em uma relação diferenciada com o sucesso, devido à popularidade do *Racionais MC’s* e do próprio rap, pois acabam por ter que lidar com “dinheiro, problemas, inveja, luxo, fama”. Contudo, essas novas relações não são entendidas como uma possibilidade de contribuir para modificar a discriminação social e as condições concretas de vivência dos negros de forma geral, pois eles enquanto artistas acabam adquirindo uma melhor condição material, pois há diferenciação entre “eu sei quem trama e quem tá comigo”. Porém, o negro ainda convive com o que consideram o drama “cadeia e favela, túmulo, sangue, sirene, choro e velas”.

Na canção é sublinhado qual conduta é passível de glória e vitória, sendo que o principal fator consiste em manter vínculos de origem, ou seja, a periferia. O rapper considera a sua trajetória e aponta que muitos ficaram ao seu lado, compartilhando de seu entendimento e muitos não, pois ficaram na “bota”, no caminho. Neste sentido, podemos fazer uma relação com a canção *Negro Limitado*, na qual são postas duas opções de escolha de caminho: os que não optaram por

aquilo que os rappers consideravam certo são *manos* e *minas* “fracos” e aquela definição “negro consciente” é agora considerado “negro drama” ao qual apontam ser um estilo de vida. O “negro drama” é evidenciado também a partir do contexto em que esse estilo está posto, no qual a criminalidade acaba assumindo uma posição singular, o que gera um contexto de violência e instabilidade, constantemente caracterizado como um contexto de guerra.

O outro período da canção é interpretado por Mano Brown que vai enfatizar sua origem, sua história de vida para fundamentar posteriormente sua negação à outra forma de vida possível pelo sucesso do grupo e pela ascensão financeira. Antes de começar a cantar, o rapper fala “crime, futebol, música, *caralho*, eu também vô consegui fugi disso aí, eu sou mais um, *Forrest Gump* é mato [sic!], eu prefiro contar uma história real, vou contar a minha”. O ritmo oratório que o rapper apresenta é bastante expressivo, num tom talvez de raiva ou desabafo.

Brown narra fragmentos de sua história, sobre sua mãe que o criou sozinha e em condições precárias. Após o relato, o rapper direciona seu discurso ao “senhor de engenho”, uma analogia com a escravidão, na qual expressa conhecer bem quem é o senhor na atualidade, os que possuem os meios de produção e que impõem padrões de consumo. Expressa, também, não se encaixar nesse modo de vida, e notoriamente se opõe a ele, mas que mesmo negando isso, muitos jovens de classe média ou alta o imitam, os filhos dos “senhores de engenho”, como enfatiza no fragmento seguinte:

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 ó subiu, entrei pelo seu rádio tomei
 Você nem viu, mas é isso ou aquilo, o que você não dizia
 Seu filho quer ser preto, a que ironia
 Cola o pôster do *Tupac*⁷⁰ aí, que tal que se diz
 Sente o negro drama vai tentá ser feliz
 Ei bacana quem te fez tão bom assim
 O que você me deu? O que você faz?
 O que você fez por mim?
 Eu recebi seu *tic*, quer dizer *kit*
 De esgoto a céu aberto e parede madeirite
 De vergonha eu não morri
 To *firmão* eis-me aqui [sic!] (RACIONAIS MC'S, 2002)⁷¹

⁷⁰Tupac Amaru Shakur (1971-1996), rapper norte-americano considerado referência no gênero musical. É também, o artista que mais vendeu discos de rap.

⁷¹Esta letra está na íntegra em anexo, página 199.

Mesmo que eles ouçam ou falém gírias, eles não são considerados legítimos, no caso, pois não vivem o “negro drama”. Nesse sentido, os questiona na seqüência: “o que você me deu? O que você faz? O que você fez por mim?”. Esses questionamentos fundamentam a negação do rapper ao que poderíamos dizer ser um momentâneo interesse pelo grupo por parte da indústria fonográfica e da mídia, devido ao sucesso conquistado, evidente nos versos “aquele que você odeia /ama nesse instante”. Ao final da canção o rapper fala:

Ae na época dos barracos de pau lá na pedreira onde vocês estavam? 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 é ter 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 XXI é desse jeito aí. 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 palavra, a senhora é uma rainha, rainha, mas ae se tiver q 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.

Esse novo contexto ao qual a canção *Negro Drama* representa as novas relações em que os rappers vivenciam o então “negro consciente” evidenciado nas canções anteriores, passa a se identificar enquanto “negro drama”. Embora aquela oposição ao negro limitado assinale a construção de uma identidade étnica positiva pautada na *atitude*, quando essas outras relações ultrapassam o espaço comum da periferia há talvez a necessidade de se enfatizar o “drama” que o negro vivencia para aqueles que não conhecem tal realidade, ao passo que para os negros periféricos essa vivência é histórica. Nesse sentido, o fato dessas relações se tornarem abrangentes contribuem também para que o contato com o diferente gere uma maior afirmação da identidade em oposição aos outros, ou seja, se afirmam enquanto jovens pobres, na maioria negros moradores de periferias em oposição ao jovem *playboy*, não negro, classe média ou alta. Por sua vez, a identidade étnica expressada no discurso não deve ser entendida como essencializada, mas, evidentemente, em diferentes contextos essa representação pode ser diferenciada, assim como as identidades podem ser consideradas dinâmicas.

O fato de ser morador de periferia é, sobretudo, o principal fator de identificação entre os adeptos ao estilo rap, assim como a legitimação para ser público ou produtor. Mas, essa restrição aos que não habitam, na periferia, embora presente no discurso, não é uma conjuntura definitiva, ou seja, o público de rap pode ser considerado heterogêneo, até mesmo porque a recepção dessa música não é homogênea e os sentidos que geram podem ser diferenciados. No entanto, o fato do rap ser mais popular entre os jovens moradores de periferias aponta para essa identificação a partir da qual a identidade é construída, levando em consideração esse local social comum onde moram, as favelas.

Neste sentido, embora o hip hop enquanto movimento e o rap que emerge dele como um gênero musical, na maioria das vezes, seja considerado predominantemente como uma manifestação étnica, a representação dos moradores de periferias é a base comum do discurso, ao passo que a maioria dos pobres no Brasil e a maioria dos moradores das periferias são negros. Portanto, observamos que a base de classe e de moradores de periferias é comum aos discursos, o que não faz dele homogêneo, pois há entre os grupos e rappers uma variação no destaque a um tema ou outro. Neste sentido, alguns enfatizam a *etnicidade* em suas canções e outros não, mas mesmo entre os que não enfatizam, o contexto em que fundamentam seu discurso é o da segregação étnica e social, como consequência da construção histórica da discriminação racial, na medida em que a formação das periferias está relacionada a este processo.

CAPÍTULO 03

O DISCURSO MUSICAL RAP E A EDUCAÇÃO

Historicamente, o movimento hip hop possui uma relação evidente com a educação, ao construir processos educativos. Contudo, esses processos não são homogêneos e nem seguem um procedimento específico, uma vez que entendemos o hip hop enquanto um movimento heterogêneo que é constantemente apropriado e reapropriado, assim como construtor de sentidos diversos. Desta forma, a educação inerente ao hip hop não está alheia a esse contexto.

Após cerca de vinte anos da presença do hip hop no Brasil, sobretudo através das ações de seus integrantes, no que diz respeito aos processos educativos, os desdobramentos do movimento foram diversos, como a criação de instituições não governamentais ou atreladas às administrações públicas, projetos desenvolvidos nas escolas ou pelas escolas e o processo educativo *informal* que o gênero musical rap produz. Assim, em um primeiro plano, é importante considerar que entendemos a educação inerente ao hip hop em duas esferas: como uma educação *em si*, a qual historicamente o hip hop construiu; e a educação que produz em relação ao âmbito escolar.

Essa diferenciação talvez não abarque a complexidade com que esses processos são construídos ao considerarmos a abrangência do movimento no Brasil, mas essa diferenciação pode auxiliar no entendimento desses processos em sua relação com as instituições e os projetos escolares, sendo preciso considerar, por exemplo, a relação de poder entre a cultura escolar e o hip hop, e os governos e o hip hop, no caso das instituições.

Além disso, por vezes, na esfera escolar, o hip hop é tratado com certo utilitarismo, usado como recurso pedagógico para ensinar valores éticos e de condutas menos transgressoras. Contudo, o que entendemos como educação *em si* no hip hop não está alheio ao contexto de conflito cultural, mas pode evidenciar produções de sentido pautadas em referenciais diferenciados.

É neste sentido que buscamos discutir um viés desses processos educativos, considerando o discurso musical rap, enquanto gênero musical que pode se desdobrar em agrupamentos alheios às instituições, como os *coletivos*. Entretanto, mesmo ao considerarmos a educação *em si* do hip hop, privilegiando um de seus elementos, o rap, não significa que a educação produzida pelos projetos

escolares e pelas as instituições seja totalmente ausente nesta discussão. Afinal, pensar uma educação inerente ao rap aponta para uma abrangência da concepção de educação, sobretudo no que entendemos como educação *não formal e informal*.

Segundo Miguel Fernando Pacheco Muñoz, educação *formal* consiste no sistema educativo institucionalizado, cronologicamente organizado e hierarquicamente estruturado, englobando desde o ensino fundamental à universidade (MUÑOZ, 2008, p. 02). No entanto, a educação não é um processo que se limite ao espaço escolar, ou seja, a escola não deve ser considerada como sinônimo de educação, pois é uma instituição que oferece formas de aprender, portanto, existem outras vias que permitem educar e que podem coexistir com a escola (BURGUETE; PAREDES-CHI, 2006, pp. 41-42).

Estas “outras vias que permitem educar” podem ser qualificadas como educação *não formal e informal*⁷² e apontam para uma concepção que permite compreender a educação como “[...] un proceso dinámico, que puede influir en otros ámbitos de la vida cotidiana y, a su vez, es influido por éstos” (BURGUETE; PAREDES-CHI, 2006, p. 42).

O rap, há algum tempo, vem sendo utilizado como um recurso pedagógico na educação formal, assim como a canção. Fiuza (2001) ao discutir as relações entre a canção e o ensino de história aponta que “[...] ao se efetuar a escolha de determinada canção para o desenvolvimento de algum tema há que se lembrar que a canção traz muito mais do que informações. Raramente ela é feita com um intuito meramente informativo” (p. 157). Neste sentido, o historiador considera que a canção necessita ser tratada não apenas como um documento histórico, mas que ao se trabalhar com a canção na sala de aula esse processo também é construção de conhecimento, porque “[...] imaginar, interpretar, recriar e subverter a canção também é produzir conhecimento e arte”, pois, citando Calvino, Fiuza entende que o processo imagético é igualmente:

[...] instrumento de saber, segundo a qual a imaginação, embora seguindo outros caminhos que não os do conhecimento científico, pode coexistir com esse último, e até coadjuvâ-lo, chegando mesmo

⁷²Segundo Miguel Fernando Pacheco Muñoz, a totalidade do processo educativo é classificada na linguagem educativa como educação formal, não formal e informal e que o propósito desta divisão em modalidades tem um caráter esclarecedor dos processos educativos mais do que normativos (MUÑOZ, 2008, p. 02).

a representar para o cientista um momento necessário na formulação de suas hipóteses. (CALVINO *apud* Fiuza, 2001, p. 158)

No livro *Rap Educação Rap é Educação* (1999), a professora de português Lair Aparecida Delphino Neves e Ione da Silva Rodrigues relatam e discutem experiências com o uso do rap na sala de aula. Ambas apontam que a escolha pelo rap partiu da percepção do interesse dos alunos pelo gênero e pela possibilidade de lidar com o cotidiano vivenciado por eles.

Educação *não formal*, segundo Miguel Fernando Pacheco Muñoz, é considerada toda a atividade educativa organizada e sistemática realizada fora da estrutura do sistema formal que possibilite algum tipo de aprendizado a certos subgrupos da população, adultos ou crianças (MUÑOZ, 2008, p. 02). Neste sentido, segundo Maria da Glória Gohn, os espaços em que educação não formal se desenvolve são múltiplos:

[...] no bairro-associação, nas organizações que estruturam ou coordenam os movimentos sociais, nas igrejas, nos sindicatos e nos partidos políticos, nas Organizações não Governamentais, nos espaços culturais e nas próprias escolas, nos espaços interativos dessas com a comunidade educativa, etc. (GOHN, 2001, p. 101)

A *CUFA - Central Única das Favelas* - é um exemplo representativo das instituições construídas para que o hip hop possibilite um processo educativo não formal, uma vez que a instituição é uma *ONG*, que recebe, principalmente, recursos do projeto *Criança Esperança da Rede Globo de Televisão*. A *CUFA* foi criada em 1990 na *Cidade de Deus*, periferia da cidade do Rio de Janeiro e tem o rapper MV Bill como o mais conhecido fundador. A instituição possui filiais nos vinte estados brasileiros e no Distrito Federal, oferecendo cursos profissionalizantes como áudios-visuais, informática, oficinas de break, DJ e *grafitti*, assim como escolinhas de basquete de rua, futebol e ainda reforço escolar. A *CUFA* é promotora também da *LIBRA – Liga Internacional de Basquete de Rua, Hutúz*, maior premiação de rap da América Latina e o festival *RPB – Rap Popular Brasileiro*.

Conforme Gohn (2001), “as referências e preferências nos comportamentos humanos não são apenas as herdadas, mas principalmente, as aprendidas” (p. 54). Neste sentido, a autora enfatiza a importância da educação nas últimas décadas não pelo viés *formal*, mas pelo âmbito *não formal*, resultado da experiência cotidiana,

assim “os indivíduos, escolhem apontam, posicionam-se, recusam-se, resistem ou alavancam e impulsionam as ações sociais em que estão envolvidas segundo a cultura que herdaram no passado e na qual estão envolvidos, no presente.” (GOHN, 2001, p. 54).

Stanley Aronowitz, ao considerar a educação em seu aspecto abrangente, assinala a importância dos *media* e da cultura popular na educação, respaldado por um estudo sobre o currículo e sua função nas escolas norte-americanas, o autor salienta que:

O conhecimento escolar não constitui a única fonte de educação para os alunos, porventura nem mesmo a mais importante. Os jovens aprendem, para o bem e para o mal, por meio da cultura popular, especialmente pela música, por intermédio dos pais e estruturas familiares e, talvez mais importante, através dos seus pares. (ARONOWITZ, 2005, p. 9)

É neste sentido que nos reportamos à construção das identidades por meio do *estilo rap*, gênero musical norteador dessa construção, em que “jovens aprendem” também, por meio da música. O autor aponta, ainda, que a escola não constitui a fonte de educação mais importante, sobretudo se nos reportarmos ao fato de que a maioria dos adeptos ao estilo rap e do movimento hip hop serem pobres e moradores de periferias em que instituições como a escola não representam referências sólidas, pois

As escolas são os substitutos da “sociedade”, a agregação de indivíduos que, por acordo ou coerção, está sujeita a autoridades governadoras, e, em troca desta sujeição, ela pode ser “admitida” no mundo, embora com base em diferentes graus de recompensa. Na medida em que são sinônimos de solidariedade e incorporam sonhos comuns, a cultura popular, os pais e os pares constituem os mundos de quase-comunidades que representam influências mais poderosas sobre os seus membros. (ARONOWITZ, 2005, p. 9)

Contudo, Aronowitz aponta a centralidade dos meios de comunicação, da família e dos “pares”, na educação dos alunos e que estes podem representar influências mais eficazes que a escola. É neste sentido que, de acordo com o professor de química e rapper Pablo, ao se envolver com o hip hop, percebeu que através do rap poderia atrair mais jovens e adolescentes do que por meio de palestras

Além de dar aulas em cursinhos e escolas, eu e uns amigos dávamos palestras sobre cidadania, violência, assuntos da periferia em geral, em comunidades carentes, FEBEM, etc. E desses encontros, sempre éramos bem recebidos, e compartilhávamos o dia com shows de hip-hop. E comecei a me aproximar do rap, até me atrever a escrever uns versos e comecei a cantá-los. E aí, percebi que fazer um *show* atrai muito mais a molecada do que uma palestra. Portanto, vi que através do rap poderia unir muito mais pessoas do que pensava e que a música tem esse poder de agregar os jovens. (PROFESSOR PABLO, 2007, p. 01)

De acordo com as palavras de Pablo, o “professor” possuía menos poder de agregar jovens do que o “rapper”, assim o rap possivelmente possibilitaria um discurso mais eficiente perante seu público. Pablo não repudiou sua profissão de professor, mas agregou a de rapper, inclusive utilizando como nome artístico Professor Pablo.

Além disso, o fato dos adeptos ao hip hop e ao *estilo* rap terem, predominantemente, uma condição econômica desfavorecida, culminava também em níveis de baixa escolarização e evasão escolar. Conforme Juarez Dayrell (2005), para esses jovens o trabalho torna-se precocemente uma “[...] obrigação necessária para uma sobrevivência mínima, perdendo os elementos de formação que derivam de uma cultura que se organiza em torno dele” (p. 23). Afinal,

São exatamente esses jovens os menos atingidos pela escola. Não obstante o aumento real das taxas de escolarização nos últimos vinte anos, podemos constatar um quadro de desigualdade no acesso, e, principalmente na permanência escolar. [...] É evidente que a instituição escolar apresenta dificuldades em responder as demandas que lhe são colocadas, com mecanismos perversos intra/extra-escolares que terminam excluindo grande parte da população juvenil dos direitos educativos. (DAYRELL, 2005, p. 23)

Neste sentido, ainda conforme (Dayrell *op. cit.*), “assim como no trabalho, para essa parcela da população a escola parece não constituir uma referência de valores na sua construção como sujeitos”. Ademais, a resistência de muitos jovens à educação escolar, segundo Júlia Pinheiro Andrade,

Não pode ser vista como ‘anomalia’ ou um ‘desvio’ em relação a um ideal de jovem, de aluno [...] Ao contrário, as práticas e formas de sociabilidade juvenil intra e extra-escolares da atualidade (de sua linguagem corporal cheia de *percings* tatuagens, bonés, gorros, colares, etc., a adesão a estilos musicais, a identificação com artistas

de cinema, de TV, etc.) exigem serem lidas como uma legítima procura de auto-afirmação. (PINHEIRO ANDRADE, 2007, p. 182, *grifos do autor*)

A dificuldade da escola em “responder às demandas que lhe são colocadas”, principalmente em relação “às práticas e formas de sociabilidade juvenil” atreladas a movimentos culturais ou à mídia, que resultam em expressões comportamentais e estéticas diversas, pode ser demonstrada a partir da análise da socióloga Marcilena Lena Garcia de Souza sobre o impacto social da atuação dos rappers na trajetória escolar. A pesquisa foi realizada em 2005 na cidade de Curitiba, com 54 grupos de rap, somando 164 integrantes, destes, mais de 50% realizaram atividades em escolas públicas (apresentações culturais, palestras, projetos sociais e oficinas sobre hip hop) e 55,56% possuem canção que citam a relevância da educação.

Conforme a investigação em três escolas, as atividades desenvolvidas pelos rappers, segundo a socióloga, não foram objeto de atenção por parte dos professores, pois,

Há um quase completo desconhecimento dos professores e direção sobre a ação dos *rappers* e os signos do Movimento Hip-Hop e como suas ações poderiam contribuir para a escola. [...] De certa forma, não há, segundo depoimentos de professores e *rappers*, por parte da escola reconhecimento e assimilação das estratégias de ação como práticas pedagógicas que poderiam ser valorizadas na construção de impactos positivos, de acordo com o objetivo da escola e da comunidade escolar. (GARCIA DE SOUZA, 2007, p. 105, *grifos do autor*)

A atuação dos rappers nas escolas de Curitiba expõe umas das diversas faces em que os processos educativos intrínsecos ao hip hop podem ser desenvolvidos e mostra também a conturbada relação com a educação formal, conforme as questões até aqui debatidas. Além disso, as modificações ocorridas na sociedade, sobretudo ocidental, geradas pela exasperação dos processos globalizantes, que Néstor García Canclini (2005) afirma não ser “um simples processo de homogeneização” (p. 11), por sua vez “[...] fazem emergir um tipo de estrutura social que aproxima cidadania, comunicação de massa e consumo” (DAYRELL, 2005, p. 25).

Neste sentido, Egido (1999) aponta a perda da centralidade da escola como agente educacional, em que se torna cada vez mais evidente a escolarização como

uma subcategoria da atividade educativa (p. 52). Além disso, se nos reportarmos ao entendimento de John Dewey, a escola é “parte da obra da educação, mas, em um sentido amplo, educação inclui todas as influências que contribuem para formar atitudes e disposições (de desejo tanto quanto de crença) que constituem os hábitos dominantes da mente e do caráter” (DEWEY *apud* FREITAS, 2009, p. 47).

Neste sentido, ainda conforme Egido, o que observamos é uma crise das instituições escolares que “pierden identidad y funcionalidad y corren el peligro de desconectarse el entorno en el que viven, encerrándose en si mismas” (p. 52). Egido se reporta a Caivano (1991) para enfatizar que na medida em que a escola vem perdendo sua compatibilidade com o meio em que está inserida, crescem as possibilidades da presença dos meios de comunicação e da indústria cultural como agentes educativos significativos, pois a “acción poderosa de los medios de comunicación, a su labor de creación de un universo simbólico común, configurador de deseos, modelos y arquetipos, y a su papel de virtuales multiplicadores de las capacidades del ser humano.” (CAIVANO *apud* EGIDO, 1999, p. 52).

A caracterização de Caivano, em que a escola vem perdendo sua identidade e sua funcionalidade, correndo o risco de desconectar-se do ambiente em que está posta, pode ser relacionada à advertência que Dewey já fazia ao elaborar sua filosofia educacional pautada na experiência. O educador aponta, na obra *Experiência e Educação* (1976), que é um equívoco ensinar conteúdos de forma isolada, “como se fosse posta em um compartimento fechado”, pois

Quando se pergunta o que foi feito do que se aprendeu, a resposta certa é que está no compartimento em que foi originalmente escondido. Se as mesmas condições em que foi adquirido voltassem, reapareceria novamente. O estado de segregação em que foi adquirido o fez tão desconexo com o restante da experiência, que ele não se apresenta diante das condições reais da vida. (DEWEY, 1976, p. 42)

Neste sentido, para Dewey, a atitude primordial que precisa ser formada é o “desejo de continuar a aprender” e caso esse desígnio for rompido ao invés de fortalecido, “algo mais do que simples falta de preparação é o que irá acontecer” (*op. cit.*). Essa aprendizagem não garante, então, de acordo com esse educador, uma preparação genuína “em face às leis de experiência” (*op. cit.*).

Dewey cita como evidência o fato de pessoas que pouco freqüentaram a escola se “afirmarem superiores” em relação ao conhecimento adquirido, e segundo ele,

[...] a falta de escola, longe de prejudicá-las, fez-se, talvez, a sua vantagem. Retiveram, pelo menos, o bom senso inato e a capacidade de julgamento e exercitando-os em reais condições de vida, adquiriram o dom precioso da capacidade de aprender pela experiência. (DEWEY, 1976, p. 43)

Não obstante, o “verdadeiro sentido” da preparação na esfera da educação, segundo Dewey, está primeiramente na pessoa - adulto, jovem ou criança – “extrair de sua experiência presente tudo que nela houver para si nesse momento em que a tem” (p.43), pois quando a “idéia” de preparação (para o futuro) se torna predominante no processo da atividade educacional, as “potencialidades presentes” são estratificadas a um devir imaginário, ao passo que,

Vivemos sempre no tempo presente em que estamos e não em outro tempo, e só quando extraímos em cada ocasião, de cada presente experiência, todo o seu sentido, é que nos preparamos para fazer o mesmo no futuro. [...] Tudo isso significa que se deve rodear do mais desvelado cuidado as condições que dão à experiência presente o seu sentido construtivo. (DEWEY, 1976, p. 44)

Logo, caberia, desvelar as condições em que as experiências presentes adquirem um sentido constitutivo, em relação à juventude e os processos educativos que vivenciam. Neste sentido, Enrique E. Sánchez Ruiz (1992) também corrobora que há um consenso emergente de que a popularização das novas tecnologias, assim como os sistemas relacionados à produção, circulação, processamento, acesso e consumo de informação, prejudicaria algumas instituições como a escola, pois estas estão perdendo a centralidade nas funções de acumulação e transmissão de conhecimento, assim como na produção e reprodução cultural. Neste sentido,

Un subconjunto de tales nuevas instituciones y tecnologías de información está constituido por los llamados medios de comunicación masiva, de los cuales la televisión es reconocida como el que se ha expandido mas rápidamente el mundo y lo que parece ejercer una relativamente mayor influencia social. (RUIZ, 1992, p. 99)

No trabalho supracitado, Ruiz aponta para a contribuição socializadora dos meios de comunicação para compreender, sobretudo, a educação *informal*, pois

considera um enfoque promissor para entender seu papel, juntamente com outras agências e instituições, nos processos de produção e reprodução cultural.

Concordamos com o autor ao considerar educação *informal* o:

El proceso de toda la vida por el cual cada persona adquiere y acumula conocimientos, habilidades, actitudes y comprensión a partir de la experiencia diaria y mediante la exposición al medio ambiente – en casa, en el trabajo, en el juego; del ejemplo y actitudes de la familia y amigos; de los viajes, leyendo periódicos e libros; escuchando la radio o viendo cine y televisión. (COOMBS; MANZOR *apud* RUIZ, 1992, p. 100).

Esse processo de aquisição de conhecimentos, habilidades, atitudes e compreensões a partir da experiência cotidiana que culmina na educação *informal*, de acordo com Ruiz, geralmente são desorganizadas e com frequência sistematizadas novamente, sendo que esta forma de educação abrange grande parte da aprendizagem total de qualquer pessoa no decorrer de sua vida (*op. cit.*). Além do que, ainda segundo Ruiz, a educação *formal*, *não formal* e *informal* não devem ser entendidas como “entidades discretas”, mas como “‘modos predominantemente de aprendizaje’ y que ‘pueden existir simultáneamente, a veces en concierto entre si y a veces en conflicto’” (RUIZ, 1992, p. 102).

Neste sentido, a *educação informal*, pode ser considerada enquanto processo de socialização, em que os agentes mediadores não são apenas os meios de comunicação, “sino a toda una miríada de experiencias, personas, instituciones y medios, interactuando a su vez con múltiples factores.” (*op. cit.*).

Além da influência que os meios de comunicação, a família e os “pares”, têm nos processos educativos, em detrimento da centralidade da escola, como caracterizado pelos autores supracitados, Egido (1999) evidencia o valor “essencialmente educativo” da comunicação. O autor caracteriza que a vida social é originada pela comunicação e considera a concepção de Dewey (1995), o qual afirma que “toda comunicación – y por tanto toda vida social auténtica – es educativa” (p. 84). Neste sentido, conforme Egido, a intenção de comunicar para formar um pensamento comum é um processo educativo, não apenas em relação ao resultado que se quer alcançar, mas é, também, um processo que leva em consideração

salirse de la propia experiencia, considerar los puntos de contacto que tiene con la vida de otros, esforzarse en dar a nuestro mensaje una

forma tal que otras personas sean capaces de apreciar su sentido. Si la comunicación es educación, las canciones también han de serlo, puesto que, muchas de ellas, pretenden comunicar vivencias, ideas, emociones (EGIDO, 1999, p. 85).

Em resumo, os processos educativos derivados do discurso musical rap podem ser considerados como *educação informal*, por estarem alheios às instituições, mas principalmente porque a aquisição de conhecimento, habilidades e atitudes, como enfatiza Ruiz (1992), pode acontecer por meio da música rap, enquanto um discurso deliberado e porque a *educação informal* pode ser considerada processo de socialização em que não apenas a canção se caracteriza como único meio, mas a própria experiência individual, a relação com as instituições e com as pessoas e a vivência coletiva no estilo, interagindo nestes múltiplos fatores.

3.1 Rap e educação informal

Desde os primórdios do discurso rap, enquanto uma *mensagem* que visa conscientizar o público específico ao qual é direcionada, o rapper pode ser comparado a um educador, na medida em que se coloca como conhecedor e portavoz da “verdadeira realidade”, sobretudo da periferia. Neste sentido, o rapper propõe padrões de comportamento e a constituição de uma identidade que se apresenta como estratégia para lidar com essa realidade, que é construída e fundamentada nas experiências cotidianas, com a segregação social e étnica, e pela apropriação do que o hip hop tem construído enquanto conhecimento na *via informal*.

Tanto o discurso do hip hop, quanto o do rap, embora haja um caráter unificador, pautado principalmente no público de jovens pobres moradores de periferias, ambos são baseados na resignificação, e por ser um movimento e um gênero musical heterogêneo, o processo educativo inerente ao discurso musical no âmbito *informal* não está alheio a esse contexto, ou seja, pode ser apreendido também de maneira diversa.

Luis Torrego Egido (1999) assinala que nas canções se encontra uma ampla manifestação de idéias e sentimentos, como apregoa Horton Cooley, em seu conceito de “expressividade”. E essa capacidade, conforme Egido, está relacionada ao fato da canção representar idéias e temas diferenciados.

No rap, os temas das canções são variados e fundamentalmente pautados na construção de narrativas que emergem do lugar social relacionado à periferia. Neste sentido, o rap expressa a vivência na periferia, a segregação econômica, social e étnica; a relação com o Estado e a polícia; com a sociedade; com a mídia; com a criminalidade e com o uso de drogas. Esses temas, de forma diferenciada, e podem ser caracterizadas em linhas gerais em relatos de histórias de vida, narrativas de auto-identidade e narrativas de fatos e acontecimentos, que podem ainda, apresentarem uma forma de exposição negativa ou positiva.

Os relatos de histórias de vida, normalmente, representam trajetórias de jovens, adultos ou crianças que optam pela criminalidade, ou que são usuários de drogas, ou mesmo exemplos de condutas positivas. Na narrativa de auto-identidade, os rappers expressam suas experiências de vida, sua vivência na infância, em alguns casos suas experiências com a criminalidade e com uso de drogas. Ambas tanto as narrativas quanto os relatos evocam exemplos de condutas a serem seguidas e outras a serem negadas em face de suas conseqüências negativas.

A oposição entre a exposição de forma positiva e negativa, embora suas fronteiras não sejam tênues, guarda como principal característica diferenciadora o fato de que apenas na exposição negativa é predominantemente enfatizado o tema da criminalidade e da violência, ou seja, narrativas de trajetórias de traficantes, ladrões, violência policial, violência familiar, violência simbólica e principalmente assinalam o descaso em relação à periferia como sendo igualmente uma violência, assim como enfatizam a criminalidade não apenas daqueles que moram nas periferias, mas pessoas de todas as classes, policiais, políticos, empresários, entre outros.

Mesmo sem fronteiras definidas entre as exposições, a disparidade da forma positiva e negativa do rap pode ser considerada um elemento contraditório no discurso, na medida em que muitos rappers se considerem narradores de uma realidade violenta, enquanto outros negam essa característica, pois consideram a exposição pela positividade uma estratégia mais eficaz para manter os adolescentes e jovens moradores das periferias fora do universo da criminalidade e do uso de drogas.

No entanto, conforme Joe L. Kincheloe e Shirley R. Steinberg (1999), mesmo as parcelas positivas do rap expressam seu discurso de forma mais virulenta, resultado da injustiça que vivenciam, além disso, evidenciam as

contradições do sistema capitalista (p. 298). Por isso, a criminalidade, o uso de drogas e outras formas de violência, como a repressão policial ou o racismo, podem ser considerados os principais temas do rap.

Além disso, a ênfase nos temas relacionados à criminalidade e à violência constitui o principal referencial sob o qual as críticas e os estigmas construídos em torno do rap são fundamentados, pois muitas dessas críticas, principalmente elaboradas pela mídia, apontam que – por constantemente evocar e narrar esse contexto violento, assim como desconstruir estigmas relacionados à criminalidade –, muitas vezes, o rap é acusado de apologia ao crime.

Apesar disso, esse discurso é amplamente popular entre o público da periferia⁷³, senão o mais consumido, e, ao acompanharmos sites de relacionamentos, observamos que grande parte desse público alega que o rap é o que expressa de forma mais verídica a realidade vivenciada por eles nas periferias brasileiras.

Em dezembro de 2009, o prêmio *Hutúz* promovido pela *CUFA*, considerado o maior evento dessa natureza na América Latina, completou dez anos de existência. Para tal comemoração, foi realizada uma pesquisa popular considerando quais seriam os melhores da década entre os produtores de hip hop, dançarinos, grafiteiros, produtores, rappers, entre outros.

A pesquisa foi realizada pela internet. Para participar era preciso realizar um cadastro referenciado pelo CPF, ou seja, cada pessoa poderia votar apenas uma vez. Em cada categoria havia vinte alternativas de escolhas e o participante escolhia cinco possibilidades, apenas na categoria melhor rapper ou grupo de rap havia uma relação de cinquenta grupos e rappers para serem votados. Entre os premiados nas categorias de melhor álbum e melhor rapper ou grupo, foram escolhidos justamente aqueles que fundamentam seu discurso nos temas da criminalidade e da violência, os grupos *Realidade Cruel* e *Facção Central* expoentes desse discurso na atualidade.

Embora fossem premiados três vencedores, em outras categorias quatro, a ordem era hierarquicamente pautada do primeiro ao terceiro/quarto lugar. Neste sentido, o prêmio de álbum da década foi atribuído ao: *Dos Barracos de Madeira Aos Palácios de Platina (Realidade Cruel)*, *Provérbios 13 (509-E)*, *Declaração de*

⁷³É importante considerar, que, esse segmento do rap não é consumido exclusivamente pelos jovens moradores da periferia.

Guerra (MV Bill) e *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (*Racionais MC's*). Melhor rapper/grupo: *Facção Central*, MV Bill, *Racionais MC's* o saudoso *Sabotage* (1973-2003)⁷⁴.

Alguns dias após a premiação, um dos idealizadores do *Hutúz*, Celso Athayde, empresário de MV Bill, declarou que o fim da premiação. Athayde alegou a importância do prêmio para o rap nacional, mas que preferiram privilegiar outros projetos da *CUFA*, o empresário também declarou que, na sua avaliação,

[...] se o rap seguir o caminho que está ele se tornará um câncer para a juventude brasileira e o *Hútuz*, na minha avaliação, não pode contribuir com isso. [...] Acho que antes de voltar a fazer o prêmio um dia, o Hip Hop vai ter que mostrar que cresceu, que tem responsabilidade e realmente tem compromisso com as mudanças, do contrário seremos um bando de gente falando qualquer coisa, palavrões a ermo, desrespeitando as mulheres, agredindo os homossexuais nas saídas dos bailes e mesmo assim estaremos com um discurso afinado de uma revolução que não chegará. Acho que é isso, existe hoje de minha parte uma certa descrença com todos os discurso do rap, com as posturas. E, se eu não acredito nesse modelo que estamos reproduzindo, então o *Hutúz* acaba sendo de certa maneira a celebração oficial de tudo isso. (ATHAYDE, 2009, p. 01)

O empresário não direciona suas críticas a interlocutores específicos, mas esse contexto para além de expor uma possível dissidência as vertentes rap brasileiro, evidencia que o discurso não é unívoco, mas que abarca contradições e conflitos não apenas na recepção do gênero musical, assim como qualquer outro espaço social. Neste sentido, na maioria das vezes, estes conflitos não se expressam no discurso, mas nas atitudes dos rappers, nas opiniões declaradas em entrevistas, nas falas dos shows.

Mesmo assim, ainda que em menor incidência, essas contradições podem ser identificadas nas próprias canções. O GOG, ainda na década de 1990, como citado no capítulo anterior, expressava críticas à influência do *gangsta rap* norte americano nas canções do álbum *Dia a Dia da Periferia* (1994). O grupo *Facção Central*, em seu último disco *Espetáculo do Circo dos Horrores* (2006), possui uma canção intitulada *Livro de Auto Ajuda*, na qual explicita que o discurso do grupo não

⁷⁴Mauro Mateus dos Santos, *Sabotage*. Nasceu na Zona Sul de São Paulo e antes de se tornar rapper trabalhou no tráfico de drogas. Lançou um disco solo, *Rap é Compromisso* (2000), participou de dois filmes: *O Invasor* e *Carandiru*. Foi assassinado em 2003 aos 29 anos de idade.

é unanimidade, mesmo no universo rap, e afirmam que eles têm “muito mais filantropia que o rap massa de modelar da mídia”.

Entretanto, evidência mais emblemática, e talvez a única canção que expresse um conflito em âmbito pessoal entre os rappers, é a canção *Vai Tomar no Cú Cabal*, composição do MC Marechal e de Gutierrez, interpretada por ambos. A canção é uma crítica direta ao rapper *Cabal* que se tornou conhecido em 2006 com o grupo *Motirô* através do sucesso da canção *Senhorita*: “Ei, senhorita/ Não sei se você acredita/ Em amor a primeira vista/ Em amor a primeira vista/ Ei, senhorita/ Você é a única da lista/ Quando te vi dançar na pista/ Você foi a mais bonita”. Em sua canção, os rappers Marechal e Gutierrez se opõem aos conteúdos das produções de *Cabal*, consideram suas letras sem conteúdo e que evocam meramente o universo da ostentação material, festas e mulheres, como se vê no fragmento seguinte:

Rima de merda, infantil, gastou uma faixa do CD
 Se esqueceu que avisei, bucha, não acha que é pra você
 A prepotência te limita, ce não entende meu caminho
 Eu mexo com verdade e vida e tu vai, mexe o corpinho
 Eu vi seu clip, tudo *VIP*, a quem você quer enganar?
 A *Universal*⁷⁵ tem que pagar praquelas modelete entrar
 Sua corrente brilha (*bling*), mas uma *Prova Cabal*⁷⁶
 Da ilusão do seu mundin', igual a ela não é real
 Se diz ser muito mas eu vejo sempre o mesmo *flow*⁷⁷
 Sem conteúdo, fraco, ruim pra *caralho*
 Vai no Faustão, essas merdas que tu se sujeita
 Lança sua blusinha rosa, maquiagem e sobancelha feita
 Super MC? Mó comédia, me copia (GUTIERREZ; MARECHAL)⁷⁸

Em relação à diferenciação da exposição do discurso entre positivo e negativo, normalmente são consideradas estratégias diferenciadas para o convencimento do público em relação à criminalidade e ao uso de drogas. O rapper e professor Pablo, em seu álbum de estréia, cujo nome justamente é *Estratégia* (2002), problematiza essa evidência ao tema da criminalidade. Na canção de abertura, intitulada *Professor Pablo*, o rapper enfatiza o caráter de protesto que o rap

⁷⁵Gravadora *Universal Music*.

⁷⁶É o título de um álbum solo do rapper.

⁷⁷A tradução do inglês é fluxo, o *flow* tem a ver com a fluência da canção, com a métrica, ou seja, na maneira como se dá a simbiose entre a letra e a base instrumental ou o ritmo oratório da rima. Esse *flow* então pode ter diversas variações, rápido, melódico, constante, lento, entre outros.

⁷⁸Esta letra está na íntegra em anexo, página 202.

possui e que a realidade que a periferia vivência é uma guerra, mas durante a canção há uma colagem de outro rapper falando:

[...] ei você olhe pro lado você já reparou que os *muleques* que curte rap pára de estudar mais cedo, começa a roubar mais cedo e morre mais cedo, por que será? É porque o seu discurso que ao invés de ajudar incentivar só distancia e faz mal à periferia, levanta e anda faz alguma coisa (PROFESSOR PABLO, 2002)

Portanto, o rapper considera o rap norte-americano e o rap nacional sem coerência como prejudiciais à formação da juventude. No conjunto do álbum, a estratégia do Professor Pablo seria justamente produzir um discurso coerente com ênfase na positividade, principalmente na evocação da auto-estima dos moradores das periferias, o que seria transformar a condição negativa em positiva pautando-se na perseverança. Em uma entrevista ao escritor Ferréz, no quadro *Interferência* do programa *Manos e Minas*⁷⁹, o rapper se declara na contramão daquilo que se tem considerado o negro no Brasil, na medida em que ele é um negro com curso superior, professor e rapper, que “atravessou a ponte, mas não esqueceu o que tinha do lado de cá”⁸⁰. Então, segundo Pablo,

O que choca mais as pessoas é você ter feito aquilo que ninguém esperava que você fizesse “que esse cara inventou de estudar, fiz tudo direitinho, trancafeiei ele lá, no fundo do *Capão Redondo*⁸¹, dei pra ele as piores escolas, não dei moradia necessária, não dei nem comida pra ele direito e como esse cara conseguiu fazer isso”, então as pessoas falavam “não isso é uma ofensa”

Neste sentido, para o rapper, a melhor estratégia seria a periferia agir de forma contrária ao que a sociedade espera, contrapondo-se ao que o poder expressa do pobre morador das periferias, após negar-lhe o acesso a uma educação de qualidade. Destarte, o entendimento de que a educação é uma das estratégias primordiais para a superação da realidade segregacionista em que a periferia foi submetida é evidente no discurso cuja exposição é pautada na positividade, como bem apontam as pesquisas. Entretanto, ao estudarmos a produção do grupo *Facção Central*, identificamos também essa característica, mas substancialmente a

⁷⁹ Programa exibido pela TV Cultura em 17 de out. 2009.

⁸⁰ Em todas as entrevistas e depoimentos mantivemos a oralidade dos rappers.

⁸¹ Periferia de São Paulo.

exposição desse discurso é fundamentada em enfatizar a criminalidade e a violência.

3.1.1 A criminalidade e a violência na exposição do discurso rap

O *Facção Central* é um grupo de rap paulista, sua formação atual é composta por Eduardo e Dum Dum, tendo havido outras formações. O grupo possui sete álbuns gravados entre 1994 e 2006. Em 03 de outubro de 2009, o grupo fez um *show* na cidade de Toledo-Paraná, reunindo um considerável público, predominantemente de jovens moradores de periferias de várias cidades da região Oeste do Paraná.

Um *show* musical normalmente é entendido como um momento de fruição, de diversão, de encontro com amigos para ouvir música de um grupo que se admira. O *show* citado teve início por volta da meia-noite, e após alguns efeitos luminosos e de fumaça, aparece no palco o rapper *Moyses*, do grupo *A286*, que participou da apresentação junto com Eduardo e Dum Dum. O rapper então canta a música *A Paz Está Morta*. A canção não é um rap, mas interpretada em forma de *capela* - sem acompanhamento musical - em que parte da letra diz:

Ontem à noite ouvi uns tiros, sirene de polícia
 Amanhece a rotina me traz outra carnificina
 Em lágrimas de mãe filho ensangüentado
 Uma chacina de esquina sempre caixão lacrado⁸²
 Não vejo mais crianças felizes brincando no parque
 Agora estão com ódio no peito com uma 12⁸³ ou fumando *crack*
 Invadindo as mansões proporcionando o terror
 A luz do fim do túnel, infelizmente aqui se apagou
 A paz tá morta, morta, morta, desfigurada no IML⁸⁴
 Sangue no chão revólver na mão
 A marcha fúnebre aqui prossegue
 A paz tá morta, morta, morta, desfigurada no IML
 Sangue no chão revólver na mão
 A marcha fúnebre aqui prossegue (FACÇÃO CENTRAL, 2001a)⁸⁵

⁸²Caixão lacrado é aquele doado pela prefeitura das cidades quando a família não tem condições de comprar um.

⁸³Arma.

⁸⁴Instituto Médico Legal.

⁸⁵Esta letra está na íntegra em anexo, página 203.

Atrelar um momento de diversão a uma canção que evidencia em sua letra diversos fatos negativos aparentemente parece contraditório, no entanto, o rap que enfatiza o tema da criminalidade e da violência é muito popular entre o público. Por sua vez, o objetivo de uma reflexão que abarque tal discurso não é justificar nem mesmo assumir uma posição a favor ou contra, mas sim debater, problematizar o discurso da violência no rap, justamente pelo fato de que é amplamente consumido e é gerador de sentidos para seu público. Além disso, a complexidade de tal tema inserido em um contexto heterogêneo como o rap brasileiro, bem como a recepção desse discurso, impede de entendê-lo como meramente apologia ao crime ou a violência, o que seria deveras reducionista.

Micael Herschmann, no livro *O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena* (2005), fruto de sua tese na área de Comunicação, aponta que a violência cada vez mais aparece como “um dos fatores especialmente importantes da dinâmica cultural” que na sociedade contemporânea gera um tipo de linguagem que

[...] expressa conflitos que, por vezes, emergem na forma de manifestações culturais denunciadoras da existência de manifestações sociais e interesses diferenciados que, ao serem exibidos pela mídia e, por vezes, assimilados/consumidos pelo público, instituem sentidos e ganham adeptos. Para tais expressões culturais, a violência é tanto um recurso de expressão quanto uma estratégia de obtenção de visibilidade. (HERSCHMANN, 2005, p. 46)

Essa violência, o qual o autor assinala ser recurso de expressão e obtenção de visibilidade para manifestações culturais como o rap, não é entendida pelo autor através da visão caracterizada por ele de “hegemônica bastante mecanicista”, segundo a qual a violência é tratada como um momento de uma “situação de exceção”, e uma ‘anomalia’ o que considera o processo ‘pacificação da sociedade’ como fato consumado” (p. 44).⁸⁶

Neste sentido, Herschmann também caracteriza a violência para além da concepção de criminalidade. Segundo Herschmann, a sociedade brasileira vem apresentando uma conflituosidade visível, pois,

Essa sociedade tão heterogênea quanto desigual nas formas de distribuição e acesso a bens e recursos, em que as diferenças são também, ou sobretudo, desenhadas pela ordem das carências

⁸⁶Herschmann se ampara em Maffesoli (1987) para tal afirmação.

acumuladas no decorrer dos anos vem dando lugar a uma conflituosidade visível e inédita que atravessa todas as dimensões da vida social. (HERSCHMANN, 2005, p. 43)

Contudo, muitas análises, conforme Herschmann, avaliam essa conflituosidade amparadas pela multiplicidade de estatísticas que “sustentam as projeções tão caras aos órgãos de segurança pública e termina por associar invariavelmente a ‘violência’ à pobreza e à criminalidade” (pp. 43-44). Neste sentido, a compreensão de que se afaste do entendimento de quê em associar a violência apenas à criminalidade, torna-se pertinente, na medida em que considerar a violência como uma forma de expressão no rap, por um lado, reflete essa conflituosidade da sociedade brasileira, e por outro, tratar essa violência apenas considerando a criminalidade poderia não abarcar a complexidade do discurso rap, assim como outras manifestações culturais em que a violência adquire um papel importante.

Em relação ao grupo *Facção Central*, como tratado no capítulo anterior, as primeiras produções dos rappers apontam para temáticas mais específicas, que falam sobre a juventude de *atitude* e sobre os problemas vivenciados no bairro em que moram. Porém, já em seu primeiro álbum *Juventude de Atitude* (1994) há a canção *Roube Quem Tem*, na qual direcionam seu discurso para aqueles que optam pela criminalidade, assinalando que, se houver necessidade, que roubem quem de fato possui dinheiro. No discurso é considerado que a criminalidade já poderia estar extinta, mas isso não aconteceu pelo descaso e porque a criminalidade também é uma forma de tornar-se visível para a sociedade, como é enfatizado no fragmento seguinte da canção:

Seus manos só existem quando você tem dinheiro
 Impõe respeito com droga
 Se julga sempre o primeiro, é implacável
 Prestável na arte de ser otário
 E por mais que a gente queira não vai ser ao contrário
 Sua necessidade se transformou em vício
 Mas deixe quem não tem em paz
 Se não for sacrifício seu ofício deveria entrar em extinção
 Mas o governo não liga
 Ignorando nossa opinião
 Nós do *Facção*, nosso protesto é nosso pedido
 Roube quem tem, mas só se for preciso (TADDEO, 1992)⁸⁷

⁸⁷Esta letra está na íntegra em anexo, página 203.

Nesta canção é diferenciado quem rouba por ambição e quem rouba por necessidade, que é notadamente considerada resultado da conjuntura social, pois “o descaso da sociedade é a maior delinqüência”. Mesmo assim, o livre arbítrio para escolher a criminalidade é enfatizado, mas também apontam que esses que optam pela criminalidade não possuem um grau de instrução qualificada: “seu grau de instrução decepciona, é precário”. O primeiro verso da canção - “não estamos querendo influenciar ninguém” - aponta para o cuidado em direcionar esse discurso aos seus interlocutores, ou seja, em tese, as pessoas que optam pelo crime; e encerram a canção cantando que “sabemos que não foi possível a convenção de ninguém/ Então apenas nos faça um favor, roube quem tem”, ou seja, os rappers ainda não possuem representatividade perante o público, até mesmo porque essa é uma característica que é construída na relação entre o produtor e seu público.

Em uma recente entrevista, o escritor Ferréz questiona Eduardo, o compositor da canção, se ele atualmente ainda considera a frase “roube quem tem ou não roubem ninguém”, e ele responde assinalando que quando escreveu a letra ele não estava “dimensionando o peso daquilo que tava escrevendo” e que hoje:

diria exatamente isso na verdade, quando você diz “roube quem tem” você está querendo direcionar ao cara da periferia pra que ele não seja mais um manipulado pelo sistema. [...] Na verdade eu to querendo direcionar ele, já que ele tem que lutar, precise buscar o sustento dele, através do crime, a direção é outra não é a periferia, a favela, não são os iguais a ele. (TADDEO, 2008)

A caracterização do inimigo no discurso do *Facção Central* aparece como mais destaque no álbum seguinte *Estamos de Luto* (1998). No conjunto do disco, as canções fazem referência ao Brasil e ao que é considerado invisível: periferia, favela, cadeia, assassinato, velório. A última canção do disco aponta que o país está em decomposição, o que justifica a condição de luto que é representada no álbum.

Além da evidência, a condição de luto, as canções expressam um alerta pautado na própria história de vida dos rappers, pois mesmo que eles tivessem todas as condições para se tornarem criminosos, pois vivenciaram o mesmo contexto segregacionista, apontam para a escolha individual. Mesmo assim, atribuem a maior parte da culpa ao sistema por muitos moradores de periferia em optar pela criminalidade.

A identificação do “sistema” como inimigo aparece de forma clara apenas na canção *Brincando de Marionetes*, em que o consideram como gerador das contradições sociais e que “brinca de marionetes” com os moradores das periferias ao passo que não possibilita condições básicas de sobrevivência, impulsionando muitos para a criminalidade:

Não fui criado nos *Jardins* nem no *Morumbi*
 Não me hospedo em hotel cinco estrela
 Não tenho motorista, uma *BMW* esperando por mim
 Nasci pra assalto à banco e carro forte
 Pra ser o elo da farinha da *playboyzada* pra favela
 O justiceiro que respira morte
 O assassino que abre sua cabeça no meio por dinheiro
 Ou o seqüestrador que te queima, te tortura
 Te esfaqueia no cativoiro [...]

A educação em todas as canções aparece como estratégia para negar essa manipulação, como é pode ser visto nessa mesma canção *Brincando de Marionetes*:

Só o livro a caneta, o lápis, o caderno
 Evitam que o Eduardo do céu seja o Eduardo do inferno
 Esqueça toda essa *porra* de *BO*
*Fita*⁸⁸ boa: armamento é tudo ilusão
 De um abraço no seu pai, sua mãe, sua *mina*⁸⁹
 Isso sim é real não da sangue não da caixão
 Seu trampo, seu estudo *brecam*⁹⁰ o cano do PM,
 Pobre informado engatilhando o raciocínio [...] (FACÇÃO CENTRAL,
 1998)⁹¹

No ano seguinte, em 1999, o grupo lança o disco *Versos Sangrentos* no qual assumem a postura de narrar uma realidade violenta e que também aparece de forma expressiva na equiparação entre as formas de violência. A canção de abertura do álbum, *A Minha Voz Está no Ar*, é providencial na fundamentação dessa narrativa de versos sangrentos.

A base instrumental da canção possui uma melodia simples, lenta e constante, *mixada* com as *batidas* em harmonia com essa melodia. O ritmo oratório também é constante e o início da base instrumental culmina com início do canto. A canção é uma composição de Eduardo, e interpretada por ele mesmo e pelo rapper

⁸⁸Um conselho.

⁸⁹Namorada ou esposa.

⁹⁰Paralisa, evita.

⁹¹Esta letra está na íntegra em anexo, página 205.

Dum Dum em primeira pessoa, em que afirma sua postura de narrador de uma realidade violenta, sendo que o interlocutor pode ser considerado toda a sociedade.

A canção aponta, inicialmente, de quem os rappers assumem serem porta vozes: os ladrões, mendigos, detentos, ou seja, todos aqueles que resultam das mazelas sociais. Conforme o educador espanhol Luiz Torrego Egido (1999), como já citado no primeiro capítulo, um elemento importante da música é a intenção ilustrativa e sua capacidade de evocar outras realidades. Neste sentido, o autor também aponta que um valor essencial da música também é sua capacidade de comunicação intersubjetiva e real entre as pessoas (pp. 74-75). Egido cita Lucini (1980) ao se referir que as capacidades básicas da linguagem musical advêm da sua capacidade “apelante”, ou seja,

una especie de intimidad (la de su creador) que se abre e revela revestida de formas simbólicas (los sonidos) e que se dirige a nosotros reclamando nuestra atención, nuestra libre y creativa participación, nuestra respuesta. (LUCINI *apud* EGIDO, 1999, p. 75)

Neste sentido, mesmo que eles não sejam mendigos ou ladrões, o contexto que vivenciam poderia tê-los levado a tal condição, e também porque as pessoas ao seu redor, amigos, família podem o ser mendigos ou ladrões. Eles então se colocam como porta-vozes dessas pessoas, e da urgência em lutar por seus direitos, mas que também é uma forma de chamar a atenção desses interlocutores, como é evidenciado neste fragmento:

A boca só se cala quando o tiro acerta
 Eu sou o sangue e o defunto no chão da favela
 A oração da tia sem comida
 O mendigo com a perna cheia de ferida
 Eu rimo o ladrão que mata o *playboy*
 O viciado que toma tiro do *gambé*⁹² do *GOE*
 O detendo que corta o pescoço do refém
 O alcoólatra no bar bebendo 51 também
 Conto a história do traficante
 Do ladrão no banco bebendo seu sangue,
 Do moleque com a testa no muro da *FEBEM*,
 Do nordestino tomando sopa na *CETEM*⁹³
 Do corpo que bóia decomposto no rio
 O meu assunto é favela, farinha, detenção
 Sou locutor do inferno até a morte *Facção*

⁹²Policial.

⁹³Não identificamos a que instituição o rapper se refere.

É uma gota de sangue em cada depoimento
Infelizmente é rap violento [...] (TADDEO, 1999)⁹⁴

Os versos que antecedem o refrão: “pode ligar pode ameaçar/ Enquanto a tampa do caixão não fechar/ Minha voz está no ar”, possivelmente são uma resposta às muitas ameaças que os rappers declararam ter recebido da polícia, mas evidenciam que a repressão não vai impedir que eles cantem esses versos sangrentos, pois no refrão evidenciam: “a boca só se cala quando o tiro acerta tá-tá! *bum!* Quando o tiro acerta”, nesses dois versos que compõem o refrão da canção, quando é cantado o “tiro acerta”, há um ruído de uma arma engatilhada e posteriormente um tiro.

Em outro período da canção, interpretado por Eduardo, o rapper fundamenta que o “seu rap” não tem a característica de diversão, afirmando que não é música para dançar, mas para fazer “pensar”, para fazer “ladrão raciocinar”. Neste sentido, o fato de o ladrão, o seqüestrador e o presidiário serem, igualmente, seus interlocutores, os rappers se colocam também numa posição de compreensão às atitudes dos “transgressores da lei”, pois destinam grande parte de suas canções para relatar a criminalidade e muitas das motivações que levam a essas ações. Além disso, se colocam em igualdade, uma vez que cantam “eu sou igual qualquer ladrão, qualquer assassino”, mas essa igualdade está pautada principalmente na vivência entre eles, ou seja, os rappers vivenciaram o mesmo contexto segregacionista e de pobreza que os criminosos, ou seja, teriam as mesmas motivações para optar pela criminalidade, mas não o fizeram.

Posteriormente, nessa mesma canção, é declarado que “quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio”, ou seja, a experiência com a dor é o que consideram legitimadora dessa linguagem violenta. Apesar disso, essa linguagem violenta é caracterizada como inferior ao fato de passar fome, por exemplo, em relação ao pobre, ao “corte da navalha” para o rico, aquele que sofre o assalto ou seqüestro.

Em todas as canções desse álbum, são evidenciadas as motivações dos criminosos, a vida precária, a desigualdade social e econômica e o conflito entre a possibilidade de se opor ao crime ou se render a ele. Além disso, o entendimento da

⁹⁴Esta letra está na íntegra em anexo, página 208.

violência se dá a partir de um conceito abrangente, sendo um elemento norteador do discurso posterior a esse álbum do *Facção Central*.

Compreender a violência em um sentido abrangente nos reporta ao entendimento de que violência e poder são fenômenos distintos, tal como fundamentou Hannah Arendt (1994). Segundo a filósofa “o poder é de fato a essência de todo governo, mas não a violência”, pois a violência é “por natureza instrumental; como todos os meios, ela sempre depende da orientação e da justificação pelo fim que almeja” (pp. 40-41). Assim, pelo fato de precisar da justificação “de outro”, a violência não pode ser essência; em contrapartida, o governo é “essencialmente poder organizado e institucionalizado”, o qual não necessita de justificação, sendo “inerente à própria existência das comunidades políticas; o que ele realmente precisa é de legitimação” (p. 41). A violência então pode sim ser justificada, mas não legitimada, e, na medida em que possui um caráter instrumental, sempre objetiva algo.

A violência, conforme o sociólogo Michel Maffesoli, citado por Herschmann (2005), possui uma “centralidade subterrânea”, na medida em que “apesar de não ser freqüentemente ‘visível’, sempre esteve presente em qualquer coletividade” (p. 45). Neste sentido, Herschmann (2005, p.44) aponta para a “ambivalência da violência e sua dimensão cultural”, e, ao considerar as representações da violência, como no rap, e o quanto essas manifestações têm adquirido “visibilidade e repercussão no imaginário social”, o seu objetivo ao estudar tais manifestações é

[...] sem descartar o papel irruptivo da violência, enfatizar o potencial *fundador* e *estruturador* da violência. Em outras palavras, longe de aparecer apenas como evidência ou de “caos” social, a violência passa a ser vista no cenário intelectual, cada vez mais claramente, como tendo um papel constitutivo, capaz de fecundar novas expressões do social. (HERSCHMANN, 2005, p. 44, *grifos do autor*)

O pesquisador também aponta que a violência protagonizada pelos grupos sociais, ou mesmo pela sociedade, é vista como não justificável, mas que, atualmente, o aparato estatal é visto como “um dos grandes ‘geradores’ de violência (uma violência em geral naturalizada)”. Essa perspectiva é resultado, principalmente das denúncias de abusos e da corrupção que “cresce, especialmente em países marcados por um passado autoritário recente, vêm aumentando, o número de pesquisadores [...] que buscam repensar o fenômeno da violência de um ângulo não

apenas criminalizante.” (HERSHMANN, 2005, pp. 45-46). O entendimento da violência a partir de uma concepção ampla, para além de considerar apenas a esfera da criminalidade, tem marcado o discurso do *Facção Central*, até mesmo como uma forma de fundamentar a exposição em uma linguagem considerada violenta.

No álbum *A Marcha Fúnebre Prossegue* (2001), os rappers mantêm a afirmação de narradores de uma realidade violenta, pois essa realidade ainda se apresenta como tal. Além disso, algumas canções são respostas às muitas críticas dirigidas ao grupo. A canção *A Guerra Não Vai Acabar*, por exemplo, se caracteriza como uma crítica à acusação de apologia ao crime pelo clipe da canção *Isso Aqui é Uma Guerra*, do álbum anterior. O grupo aponta que tal acusação foi amparada em um falso moralismo e que essa censura não vai fazer a guerra acabar, e que se o rap é censurado é porque representa um perigo ao sistema, e isso é considerado algo positivo, como é evidenciado no fragmento seguinte:

Aí promotor o pesadelo voltou
 Censurou o clipe mais a guerra não acabou [...]
 Não tem inquérito pra TV que tem a vadia nua na novela das
 6, 7, 8, sem ministério, nem censura
 Só o meu rap que é nocivo pro sistema hipócrita
 A justiça não quer ouvir que o moleque que o pai da as costas
 Pode invadir seu ap, derrubar sua porta
 Matar seu parente pra paga treta de droga
 Se tem sangue eu canto sangue
 Se tem morte eu canto morte [...]
 Meu clipe ainda era um sonho e é real o pesadelo
 Eu não preciso estimula o latrocínio
 Nem o sequestro relâmpago de um empresário rico
 O Brasil não da escola, mais da metralhadora
 O Brasil não da comida, mais põe crack na rua a toda
 Não vem me coloca de bode espiatório
 País falso moralista, é você que quer velório [...] (TADDEO, 2001)⁹⁵

Além de apontar um falso moralismo na acusação de apologia ao crime, o rapper Eduardo, compositor e intérprete da canção, ressaltam que ele não precisa estimular a criminalidade, pois a realidade segregacionista brasileira já faz isso, na medida em que “o Brasil não dá escola, mas dá metralhadora”.

Em todas as canções do álbum há destaque no que consideram como manipulação do sistema, que é a naturalização da criminalidade entre os pobres,

⁹⁵Letra na íntegra em anexo, página 210.

além da própria criminalização da pobreza. Optar pelo crime, então, é considerado como se render à armadilha do sistema, como é tratado na canção *Apologia ao Crime*. Nesta canção, contraditoriamente às críticas de apologia ao crime que envolvem o grupo, a apologia é caracterizada a partir de uma inversão contextual, ou seja, se foi naturalizado ao pobre morador de periferia ser criminoso, a contravenção estaria justamente em optar por uma conduta contrária, tal qual é apresentada no seguinte fragmento da canção:

Querem você virando a cadeia, matando estuprador
 Exigindo o governador, o juiz corregedor
 Querem você num Opala metralhando um bar
 Chacina de número 300 pro SP TV noticiar
 Por isso não tem um de nós no Congresso, na Câmara
 Aqui é só ladrão em estado vegetativo na cama
 Ou na cadeira de roda, tiro na espinha
 Por um par de tênis, um risco de cocaína
 Nossa vida vale menos que um real
 Aqui pobre só presta pra doar órgão no hospital
 Por isso vai pro colégio tentar ser o arquiteto
 Não faça os porcos aplaudirem mais um *nóia* analfabeto [...]
 O sistema tem que chorar mas não com você matando na rua
 O sistema tem que chorar vendo a sua formatura
 Não caia na armadilha siga a minha apologia
 Mesmo de barriga vazia esquece a jóia da rica. (FACÇÃO CENTRAL,
 2001b)⁹⁶

A partir do álbum duplo *Direto do Campo de Extermínio* (2003), há também um destaque à criminalidade protagonizada por aqueles que são considerados os inimigos. Na canção *Hoje Deus Anda de Blindado*, de autoria do rapper Eduardo, há uma analogia ao fato de que o dinheiro transforma pessoas em deuses, mas é enfatizado que essa acumulação material pode estar fundamentada em contravenções de que a periferia representa um papel nesse processo. A base instrumental da canção é composta por uma melodia lenta, que pode ser considerada como triste, e *mixagem* das *batidas* em um ritmo lento e constante, com uma interpretação vocal intensa. A canção é interpretada por Eduardo em primeira pessoa, sendo o interlocutor a sociedade de forma geral.

Como citado, a analogia a Deus andar de blindado é referente ao dinheiro transformar as pessoas em deuses, sendo que na canção é evidenciado que esse processo de acumulação material, em uma sociedade de classes antagônicas,

⁹⁶Esta letra está na íntegra em anexo, página 212.

implica necessariamente na perda da classe desfavorecida, e que o descaso com a periferia gera segregação econômica e social, levando muitos a optar pela criminalidade. Em outras palavras, esse contexto é entendido como ação e reação, o descaso faria com que o pobre marginalizado, por necessidade, roubasse, seqüestrasse e matasse o rico. Neste sentido, há uma oposição às justificativas de que o aumento da criminalidade é ocasionado pela desatualização do código penal, como é enfatizado neste fragmento:

Pro *boy* a causa é o código fora de época,
 O cuzão quer pena de morte, prisão perpétua.
 Acha que com menor cumprindo como adulto
 Não vai ter na CNN político do Brasil com furo
 Aposta na repressão, na polícia hostil
 Um gambé me torturando num terreno baldio
 Enquanto era pobre disfigurado no caixão preto
 Vale o ditado: no cú dos outros é refresco
 Só que o vulcão explodiu, entrou em erupção
 E a lava que correu foi derreter sua mansão [...]

Na canção também é direcionada uma crítica ao sistema judiciário, considerado parcial e responsável pela naturalização apenas da criminalidade protagonizada pelos pobres e não pelos ricos:

O ladrão de seis galinhas tá no presídio,
 O banqueiro tá livre porque tem endereço fixo
 Sonha que o congresso vai aprovar lei mais severa
 É o mesmo que o deputado atirar na própria testa
 Com a justiça reformulada não sou eu que estou *fudido*
 É a madame que vai levar *jumbo*⁹⁷ pro marido
 O que me faz roubar não é pena branda
 É ver a lata de arroz sem um grama
 Eu sou só a consequência que te dá fita amarela
 Efeito do prefeito com dólar em Genebra [...]

Além disso, nessa relação entre o criminoso pobre e o rico, qualificam quais motivações são passíveis de compreensão, ou quem seria o “mais” criminoso, o pobre ou o rico, resposta advinda de uma posição de classe: “e a cada bala no defunto/ um boy sai no lucro/ Na guerra o mais inocente é o favelado de fuzil russo”. Além disso, diante da tematização da criminalidade, principalmente a que é

⁹⁷São drogas ou armas que mulheres de presidiários levam para os maridos venderem dentro da cadeia.

apresentada na mídia principalmente, apontam que o inimigo não seria o ladrão, mas o banqueiro, o narcotraficante, o político, como é tratado neste fragmento:

Raciocina a arma tá no navio do porto
 A cocaína no táxi aéreo chegando no aeroporto
 Tem erro na pintura da imagem do inimigo
 Perigo não põe camisa na cara no distrito
 É o que tem estilista e usa seda
 Tem curso superior pra matar criança indefesa [...]

Neste sentido, a violência com que muitos criminosos abordam suas vítimas é entendida como reação a uma condição de vida também considerada violenta, seja pela repressão policial, pela precariedade das condições de vida, dificuldade de acesso à educação, trabalho ou o próprio preconceito vivenciado. Então, a indiferença que o Estado e a sociedade apresentam para com a periferia seria correspondida pelos roubos e seqüestros, por exemplo:

A indiferença que não te deixa pôr a mão no bolso
 É a mesma do louco que corta seu rosto
 Eterna vítima de joelhos, refém do medo
 Sua pomba branca tem dois tiros no peito[...] (FACÇÃO CENTRAL, 2003)⁹⁸

A imagem da pomba com dois tiros no peito é referenciada para enfatizar que consideram a realidade uma guerra: a “sua pomba branca” é a falsa paz que os aparatos tecnológicos e as empresas de seguranças possibilitariam, mas que está morta, ou seja, isso não impede a ação dos criminosos.

Este entendimento da realidade, portanto, permeia grande parte da produção do *Facção Central*, além de outras temáticas como a infância em *12 de Outubro (Versos Sangrentos)*; *Eu Não Pedi pra Nascer e Alcatraz (Direto do Campo de Extermínio)*; histórias de vida de traficantes bem sucedidos, caracterizados como exemplos para as crianças, como referências de sucesso em *Menino do Morro (Direto do Campo de Extermínio)* em *Rei da Montanha (Espetáculo do Circo dos Horrores)*, mas mesmo nestas canções consideram a violência em um sentido amplo.

Após a acusação de apologia ao crime com a canção *Isso Aqui é Uma Guerra* (1999), o sistema judiciário passou a ser amplamente criticado na produção

⁹⁸Esta letra está na íntegra em anexo, página 214.

do *Facção Central*, principalmente na figura do promotor, além da crítica ao apontar que a Justiça é parcial. Muitas vezes a Promotoria é desafiada, na medida em que se afirmam narradores da verdade, da realidade da periferia. Então, para eles, se isso é considerado transgredir a lei, eles se afirmam como transgressores. Na primeira faixa do disco *Direto do Campo de extermínio* (2003), há um interlúdio, intitulado *Chico Xavier do Gueto*, em que Eduardo pronuncia uma fala, cuja parte é reproduzida no fragmento seguinte:

Prepare as algemas, forme o inquerito, abra o processo que eles estão de volta sem freio na língua, sem meia verdade, história engraçada ou frase bonita. *Facção Central, Chico Xavier do Gueto*, pondo [sic!] no papel o que Deus manda, no palco da noite é a munição traçante. O soldado que prefere ser morto do que ser o soldado que municia o inimigo. Não é letra violenta não, *cuzão*, é a música cantada com o coração. *Facção* não faz rap pra você, boy, grupo invejoso [...] Vive muito boy, não gosto de você, mas não quero seu sangue derramado com as nossas mãos, não quero um dos meus vencendo através do seu cadáver. Vive muito pra um dia ver a favela vencer. (TADDEO, 2003)⁹⁹

O rap é entendido como uma arma para atacar o inimigo, o sistema e o *playboy*¹⁰⁰. Uma vez que o sistema judiciário passa a reprimir esse discurso, necessariamente não é entendido como algo negativo, mas positivo, pois para eles demonstra que esse discurso está agredindo ao opositor. No mesmo *show* em Toledo-PR, tratado anteriormente, antes de interpretar a canção *A Guerra Não Vai Acabar* (2001), construída como uma crítica à acusação de apologia ao crime na canção *Isso Aqui é Uma Guerra* (1999), o rapper Eduardo fala que quando se monta um grupo de rap e começa a ser reconhecido, a vender discos, é algo muito bom, “pra quem nunca teve nada”, mas que com o tempo perceberam que a “missão era muito maior” e que, através do meio de comunicação rap,

⁹⁹Interlúdio na íntegra em anexo, página 216.

¹⁰⁰Ao considerar o sistema e o *palyboy* como inimigo, Eduardo evidencia a luta de classes, e ao ser questionado se o sistema realmente existe, ele responde da seguinte maneira: “É só você olhar pra periferia, pra favelização, você vai entender que existe uma luta de classes, entendeu, essa luta de classes se dá como, claro que não passa o playboy de jatinho jogando míssil, não passa ele de limusine atirando, aonde que está essa luta? Tá através da política que é dominada pelo *playboy*, não há nenhum representante da periferia na política, através dos empregos onde ele tem lucros exorbitantes em cima da mão-de-obra em que empregados recebem um salário que um valor X que é justamente pra que ele não morra de fome, pra que ele volte no outro dia, não pra que ele ascenda socialmente” (TADDEO, 2008).

surgido na periferia a gente teve a oportunidade de, *mano*, reformular e mudar a vida de muito *mano*, excluído igual a gente e isso é um privilégio, certo, aí com o tempo nós percebemos que vender disco é legal mas não é tudo, ganhar prêmio é *da hora* mas também não é tudo, agora fazer o promotor tremer, é *foda*! Esse é o prêmio! Essa é a meta! Certo, *foda-se* promotor!

Após o rapper dizer as palavras “fazer o promotor tremer, é *foda*”, o público prontamente apoiou e falando falou palavras de consentimento. Então, em meio aos gritos do público, as frases “esse é o prêmio! Essa é a meta! Certo, *foda-se* promotor!” foram pronunciadas com muita ênfase por Eduardo, com um tom de voz gritado alto e até mesmo sugerindo raiva, com o intuito de agredir o promotor com suas palavras e deixar claro que não se importa com o julgamento que a Justiça faz deles.

Neste sentido, a Justiça pela figura do promotor, é entendida como um órgão do Estado, que não busca defender os interesses da periferia. No álbum *Facção Central Ao Vivo* (2005), antes dessa mesma canção, também há uma fala do Eduardo parecida com a supracitada, mas em que ele assevera que o único órgão do Estado que chega à periferia é a polícia, agredindo e desrespeitando, e que muitas vezes planta provas. Essa Justiça então é negada e desafiada com muita expressividade, observamos nas falas para “fazer promotor tremer”. Essa transgressão, então, entendida a partir desse ponto de vista que os rappers expressam, é vista como positiva.

Essa proeminência na transgressão, considerando o rap como uma ameaça ao inimigo, pode nem sempre ser entendida desta forma. Como tratado no primeiro capítulo desta dissertação, os rappers têm a preocupação com as interpretações que o público possa fazer de suas canções, as quais, não necessariamente são as objetivadas.

O próprio Eduardo, em uma entrevista, aponta isso, e cita como evidência a própria acusação de apologia ao crime. Neste sentido, não é apenas a interpretação do público que pode ser equivocada, mas o discurso também, pois não é perfeito, e, muitas vezes, as idéias não são claramente expostas, o que pode levar a interpretações diferentes daquelas que o rapper objetivava ao escrever a letra da canção.

Além disso, nosso objetivo em tratar essa tematização em relação à Promotoria, foi abordar a crítica que fazem a censura ao rap, e, em que sentido

caracterizam a contravenção. Mas, principalmente, demonstrar como as falas dos rappers nos shows reforçam o discurso musical, que, muitas vezes, podem ser comparadas aquelas frases de impacto e convencimento em discursos políticos ou de líderes de movimentos sociais: “essa é meta”, “periferia é a verdade”, “a maioria um dia vai ter que dominar”. Neste sentido, é importante apontar que, em nossa concepção, a Promotoria Pública é uma instituição importante e que muitos promotores buscam a imparcialidade em suas deliberações. Assim, não consideramos pertinente generalizar essa instituição.

O rapper iguaçuense *Eliseu Pirocelli*¹⁰¹, declara que ele entende que

o rap trata a questão da violência com muito mais seriedade que qualquer programa policial, que qualquer programa de televisão, que muitos livros [...], porque é uma coisa que o cara vivencia, vê, que acontece com amigos familiares e com ele próprio. [...]¹⁰²

Mas, ao se reportar à canção do cantor e compositor *Belchior*¹⁰³, ele assevera que: “não me peça pra fazer uma música leve porque palavras são navalha, eu não posso cantar como convém sem ferir ninguém, então a gente tem que ver quem o rap tá ferindo com a linguagem dele”.

Neste sentido, o rapper assinala que o rap por ser linguagem é expressão da vivência com a violência, mas que é preciso levar em consideração quem o rap “fere” com essa linguagem considerada violenta, se é o inimigo, porque notadamente parte dos rappers o considera uma arma contra o opressor e não pretendem cantar o que convém, o quê se fere o público das periferias. Assim, o rapper defende que é preciso criticar os abusos mesmo no rap, seja em relação à violência, ao machismo, ou ao preconceito.

Parte dos rappers se considerarem narradores de uma realidade violenta - reiterando os apontamentos de Herschmann (2005) de que a violência possui um papel constitutivo que gera expressões do social -, esse é um entendimento importante, uma vez que muitos rappers relatam que o fato de grande parte do rap ser caracterizado como linguagem violenta, esta seria proporcional à violência com que o sistema se relaciona com a periferia.

¹⁰¹Conhecido como *Mano Zeu*. Fundador do coletivo *Cartel do Rap* e idealizador do *Fanzine Cartel do Rap*. Morador do Bairro *Cidade Nova*, Foz do Iguaçu-PR.

¹⁰²Depoimento concedido à autora em Foz do Iguaçu em 31 jan. 2010.

¹⁰³A canção citada é *Apenas Um Rapaz Latino-Americano* (BELQUIOR. Um Rapaz Latino-Americano. Interprete: Belquior. In: Belquior. **Alucinação**. São Paulo: Polygram, p. 1976).

Na entrevista cedida ao escritor Ferréz, citada anteriormente, o rapper Eduardo, do grupo *Facção Central*, aponta essa evidência ao ser questionado se “seu rap é violento?” Ele responde da seguinte maneira:

Não. Meu rap é na proporção do sistema, não tem como você falar de guerra sendo feliz. Não tem como você romancear a guerra, não tem como romancear o sistema carcerário, não tem romancear a vida na periferia, não tem como romancear a vida na favela, não tem como você escrever sobre problema social sendo agradável, o problema social ele não é agradável, entendeu, quando você aborda esse tipo de tema não tem como você escrever de outra maneira só existe um caminho. (TADDEO, 2008)

Além disso, o rapper aponta que não há como falar de problema social de forma alegre - o que poderíamos dizer que faz parte da construção do discurso musical, pois notadamente ele constantemente enfatiza que o rap narra a “verdadeira realidade da periferia” -, ele entende que essa realidade é constituída principalmente por problemas sociais, então a forma de representar essa realidade precisa levar em consideração o convencimento do público, e é preciso haver uma coerência entre canção (música e letra), discurso e atitudes dos rappers.

O rapper Eliseu enfatiza que muitos programas televisivos, principalmente aqueles com viés jornalístico policial, relacionam a violência à periferia, ao argumentar sobre o tema, ele cita que ao participar de um debate em um evento na *UFF - Universidade Federal Fluminense*, no Rio de Janeiro, em que o tema era “periferia é cultura”, um dos debatedores afirmou que “a favela é a própria violência instituída”, e outro debatedor completou “a favela é produto da coerção do Estado”, neste sentido Eliseu entende que:

A violência maior que tem na favela é a violência do Estado, tanto com a polícia, tanto com a falta de estrutura. [...] O rap, ele canta essa violência, mas porque ele fere? Porque ele aponta o culpado e muitos apontam o caminho. O caminho seria um levante popular, seria um enfrentamento, seria o povo, o oprimido se voltar contra o opressor. Então, isso é que mais incomoda no rap. Eu vejo assim, o rap tratar da violência com seriedade, dificilmente você vai fazer igual eu estava assistindo em um programa de televisão, que o cara abriu o programa falando assim: “hoje o nosso programa está sensacional: criança é arrastada pelo pé pelo ônibus”. Então, pra ele era uma coisa boa ter acontecido [...] Isso aí é sensacionalismo [...] Se o rap narra à morte, narra a miséria, narra a violência, narra a fome é porque ta acerca dele [...] quem sofre com dor vai saber cantar melhor ela.

O rap, nesse sentido, além de possuir uma forma de exposição considerada violenta, e os rappers, não negam isso, além disso, a violência é aqui entendida como um elemento constitutivo da periferia, que possui um papel *fundador* e *estruturador*, tal qual assinala Herschmann (2005), uma vez que a falta de estrutura física, de habitações, de rua, de esgoto, assim como a negação a uma educação de qualidade, ao acesso à cultura, à informação e ao mercado de trabalho também tipificam uma forma de violência, protagonizada pelo Estado.

Por sua vez, o rapper Eliseu indica que, apesar da crítica à linguagem violenta do rap, os rappers têm legitimidade para tratar do tema, pois:

O MV Bill filmou quatro anos nas favelas os falcões trabalhando com o tráfico, morrendo, todas as mazelas que estavam vivendo, escreveu a música soldado do morro, pega essas imagens e faz um vídeo clipe, o que acontece, MV Bill, CD censurado, clipe censurado vai ter que responder processualmente, vai ser preso. Aí ele pega essas mesmas imagens, e vende pra *Globo* no Fantástico, aí tá lá as imagens no Fantástico: “Falcão os Meninos do Tráfico” [...] Então, o que tá em jogo é quem tem o direito de contar a história [...] Porque a história, quem contou a história foram os vencedores.¹⁰⁴

O que observamos é que o rap representa o tema da violência e da criminalidade em dois sentidos, pela exposição do discurso em um viés positivo e outro negativo. Em ambas as concepções, apontam para uma superação dessa realidade violenta pela opção de não se tornar um criminoso, pela escolha de um caminho contrário àquele que a sociedade espera do jovem “favelado”.

Neste sentido, a exposição positiva argumenta a favor da negação à criminalidade a partir da afirmação do que a periferia tem de positivo, ou seja, a afirmação de classe, da cultura, dos valores, e também pela reivindicação de igualdade de condições de acesso ao mercado de trabalho e à educação.

A exposição por viés negativo problematiza a criminalidade e a violência, destinando grande parte de suas canções para tratar do tema. Desta forma, apontam as diversas faces e contradições destas, relacionando as formas de criminalidade à condição de classe, e ainda se colocando numa condição de compreensão dos que roubam por necessidade, por exemplo. Mesmo assim, assinalam a criminalidade como uma armadilha do sistema e uma condição

¹⁰⁴Depoimento concedido à autora em Foz do Iguaçu em 31 jan. 2010.

naturalizada para o pobre, em que a subversão estaria, então, justamente em não aceitar essa “imposição”.

No entanto, essa forma negativa de exposição, ao privilegiar a tematização da criminalidade, pode, talvez, não apresentar o contexto da periferia em sua totalidade, enquanto um lugar social heterogêneo, até mesmo porque apenas uma minoria de seus moradores é envolvida com a criminalidade.

Além disso, a periferia é culturalmente dinâmica, onde não apenas o hip hop, mas outros movimentos culturais e sociais também atuam. E, muitas vezes, essas outras relações sociais vivenciadas pelos habitantes da periferia, para além daquelas relacionadas à criminalidade ou as violências sofridas, são raramente representadas nessa vertente do rap brasileiro.

Mesmo assim, diante da representatividade que esse discurso possui perante o público de rap, é importante considerar que a criminalidade e a violência são entendidas como um dos principais problemas da periferia pelos rappers. Mas, considerar o crime e o uso de drogas como uma conduta repreensível, algo errado, que implica conseqüências, é de conhecimento dos jovens, adolescentes, crianças ou mesmo adultos que optam por tal conduta. Afinal, o Estado, a escola, a família, o sistema judiciário, a mídia, dizem a todo o momento o que é considerado um comportamento socialmente aceito.

No entanto, apenas apontar a criminalidade ou uso de drogas como uma conduta errada, aparentemente, não é o que os impede de fazê-los. Além disso, notoriamente, as ações que visam prevenir, resolver e punir tais condutas por parte do Estado não apresentam resultados plausíveis. Ou seja, o sistema carcerário, o sistema judiciário, a polícia, os programas de prevenção e recuperação de usuários de drogas não possuem capacidade para atender a demanda em sua totalidade.

Historicamente, essa ineficiência é comprovada não apenas pelos dados estatísticos, mas pela própria realidade concreta. Ao se tratar da realidade, essa ineficiência tem gerado uma inversão na referência do que é culturalmente construído como certo e errado, no que diz respeito às periferias. Neste sentido, o que observamos é que a figura do traficante, do chefe do tráfico nas favelas têm se caracterizado como um ideal de vida para uma parcela das crianças, adolescentes e jovens, sendo que parte dessa parcela acaba participando da criminalidade, buscando poder, reconhecimento e dinheiro. Diante desse contexto, o rap aponta algumas estratégias para lidar com essa realidade, procurando deixar claro que

identificar aquilo que seria errado não é suficiente, mesmo que o discurso não seja perfeito e a recepção não seja passiva. Além disso, o fato desses rappers elaborarem canções que discutam de forma mais abrangente a criminalidade, também pode ser identificado, como uma forma de visibilidade, ou mesmo, de chamar a atenção desse público.

3.1.2 O discurso deliberado na canção rap

O discurso musical rap, principalmente no que diz respeito ao discurso que enfatiza a criminalidade e a violência, considera a periferia como um mundo particular, que possui leis próprias, vivências diferenciadas e, principalmente, que apresenta um contexto instável e violento¹⁰⁵. É muito comum, neste sentido, caracterizarem a vida na periferia como “viver no limite”, “andar na corda bamba”, “campo minado” ou mesmo viverem num *front* de guerra. Essa caracterização da realidade está relacionada, de acordo com as questões debatidas no subitem anterior, há um entendimento da realidade a partir da luta de classes, na qual a periferia possui um inimigo a ser combatido, um inimigo que é o principal gerador da segregação econômica e social vivenciada por essa periferia, que é o sistema capitalista.

Essa visão, muitas vezes considerada como maniqueísta, é observada no discurso do rap, levando em consideração que este é em forma de canção, ou seja, a recepção está relacionada à fruição, e esse discurso, portanto, atende às especificidades da linguagem musical e precisa, então, ser exposto de forma objetiva, que seja eficaz no sentido do convencimento. Esse fator torna-se mais evidente nas falas entre as canções nos shows, pois o universo desses shows está relacionado primordialmente à diversão, na sociabilidade com amigos, bebendo ou mesmo usando drogas.

¹⁰⁵Em se tratar da juventude, as estatísticas do IBGE, apontam que em 2000, “a taxa de óbitos masculinos por homicídio com uso de arma de fogo era de 72,4 (por 100 mil jovens), passando a 74,5 em 2005”. (IBGE, 2009). Atualmente, segundo o Índice de Homicídios na Adolescência – IHA, os homicídios representam 46% das causas de morte dos brasileiros entre 12 e 18 anos, e a maioria cometida por armas de fogo. A pesquisa foi desenvolvida em 267 cidades com mais de 100 mil habitantes, e entre elas, Foz do Iguaçu (PR), é a cidade brasileira com o maior índice de mortes, 9,7 para cada grupo de 1.000, de jovens dessa faixa etária. Além disso, o estudo demonstra que, “a probabilidade de ser assassinado é quase 12 vezes maior quando o adolescente é do sexo masculino do que do feminino. O risco também é quase três vezes maior para os negros em comparação aos brancos”. (FERRAZ, 2009, p. 01).

Reiterando, no *show* do grupo *Facção Central* em Toledo-PR, em outubro de 2009, antes dos dois rappers interpretarem a canção *Bactéria FC* do álbum *Espetáculo do Circo dos Horrores* (2006), que apresenta um discurso que afirma o rap como uma “música de favelado” impreterivelmente, o rapper Eduardo assevera:

É bom estar com os *manos* que tem o mesmo raciocínio que tem o mesmo pensamento certo. Quando eu falo que o rap nacional ele é um vírus, que ele tá no organismo do opressor, minando, tá ligado, as ferramentas dele, minando a resistência dele contra a verdade. Que a periferia é a verdade, e um dia a maioria vai ter que dominar. Um dia o poder vai estar nas nossas mãos e isso não é ilusão, é uma questão lógica é dois mais dois, certo. Mas quando eu digo tudo isso *mano*, eu quero dizer aí irmão, a mesma importância que uma banda como o *Facção* tem vocês aí em baixo, certo, têm também, porque aí é a nossa união é as nossas idéias que é vírus no organismo do sistema, certo, nós todos aqui somos uma bactéria, bactéria *FC*. E *playboy* arranja outro estilo que rap é coisa de favelado.

A fala do rapper enfatiza predominantemente que rap é música de favelado e apenas a união desse mesmo pensamento pode minar o “opressor”. É também evidente a objetividade do discurso do rapper para convencer o público, ao enfatizar que a “periferia é a verdade” e que a “maioria um dia vai dominar”. Esse prognóstico do futuro pode ser entendido como um incentivo a compartilhar do mesmo entendimento que é expresso na música. Ao se colocarem em posição de igualdade com o público, advogam a necessidade da união para aquilo que os rappers entendem como tática de ação para resolver os problemas das pessoas que moram nas periferias.

As manifestações do hip hop, conseqüentemente do rap, que emerge do movimento, como no caso do Brasil, encontram ressonância principalmente nas periferias. Se considerarmos o conjunto da sociedade contemporânea, os rappers podem ser considerados uma minoria, ou como caracteriza Egido (1999), uma minoria ativa que se define a partir da oposição às formas musicais e culturais dominantes, assim como às formas de vida e pensamentos estabelecidos (p. 65). Conforme o autor, poderia se dizer que as minorias são mais “pedagógicas”, porque

si la fuente de influencia es una minoría hay más posibilidad de que los sujetos utilicen argumentos y contraargumentos relativos al asunto que pongan em cuestión. Así, la actividad cognitiva será mayor en una situación de influencia minoritaria que en una mayoritaria. (EGIDO, 1999, p. 65).

O âmbito da minoria, de acordo com Egido, leva a um processo de pensamentos divergentes, mas com a reflexão sobre o problema a ser solucionado, as pessoas descobrem novos pontos de vista e elaboram soluções novas e originais, ou seja, há um processo de criatividade. Para isso, a minoria deve ser um grupo que apresente uma unidade econômica, que se afaste das “normas majoritárias y proponga asimismo una alternativa explícita propia”. Esses grupos, então, requerem das pessoas que se relacionem e reflitam sobre as normas e valores existentes e sobre a alternativa construída (p.66).

Neste sentido, a partir do discurso, os rappers objetivam o convencimento quanto àquela alternativa para a periferia, mas para isso há necessidade de afirmar a unidade grupal, assim como evidenciar quem são os inimigos. A partir do álbum *Direto do Campo de Extermínio* (2003) e com maior peso no *Espetáculo do Circo dos Horrores* (2006) emerge a idéia de revolução, ou seja, o que seria a alternativa construída para os problemas da periferia. Desta forma, os rappers constroem um discurso musical intencional e objetivo, o qual também é um discurso convincente para que o público que ouve essa canção considere seu entendimento da realidade e assumam também essa proposta de ação.

O rapper Eliseu relatou que ele está revendo muitas de suas canções, que ainda não foram gravadas, pois muitas podem resultar em “segunda interpretação” para o objetivo que ele quer alcançar hoje, que é “uma mudança de comportamento para o enfrentamento mesmo contra o sistema”¹⁰⁶. Então a sua preocupação é de que “algumas músicas que era uma coisa assim pregando a paz eu tenho a preocupação de ser uma paz assim sem voz, aquela paz de você não abrir a boca, para reclamar pra falar o que tá errado e tal. Então muitas coisas na letra eu fui mudando.”

O rapper aponta a necessidade da clareza desse discurso para que se alcance o objetivo, então ele busca ao produzir suas canções:

Cantar com convicção aquilo que tô cantando. Eu tava falando com um amigo, entendeu, pô já, muito tempo cantando, pô, então você já consegue fazer rima, já consegue criar ritmo, já consegue escrever em poesia, e musica [sic!] essa poesia o que tu pensa o que tu quer passar, mas muitas vezes ainda você vê muita gente cantando sem convicção. [...] então umas das coisas é isso, criar ritmo, conseguir

¹⁰⁶Depoimento concedido à autora em Foz do Iguaçu em 31 jan. 2010.

fazer ficar musicalmente bom pra galera ouvir como música também, mas tá cantando com convicção, hoje, hoje, eu tô fazendo música, primeiramente é que você pensa, o que sente, o que você acha, mas são músicas de provocação pra poder causar alguma coisa na pessoa que tá ouvindo pra juntar força pra uma mudança social realmente.¹⁰⁷

O “cantar com convicção” está relacionado principalmente ao que o rapper acredita, aquilo que seja seu entendimento da realidade. Essa convicção, então, possui uma função importante no discurso, porque como relata o rapper Zeu, é “causar alguma coisa na pessoa que está ouvindo”, e notoriamente o convencimento do outro será plausível se esse que ouve o discurso se identificar com o músico e perceber convicção no que está catando.

Além disso, a permanência e a reiteração do discurso é entendida por Egido (1999) como uma das características da eficácia comunicativa da canção, que pode ser apreendida de duas formas. A primeira é o fato da permanência física, o suporte material que permite a reprodução independente da execução do criador ou intérprete, quantas vezes o ouvinte desejar.

E essa possibilidade, conforme o autor, em comparação aos agentes educativos formais, supõe uma ampliação da capacidade educacional da canção, “sin negar que esos agentes educativos poseen otros rasgos que contribuyen a la eficacia, de los cuales la canción adolece” (p.91). Por outro lado, Egido também considera a permanência na memória e na imaginação, “si nos referimos a la pervivencia de algunas canciones en la memoria colectiva, en la memoria de una generación o de un grupo social” (*Idem*).

Se nos reportarmos, neste sentido, às canções mais recentes do grupo *Facção Central*, identificaremos os elementos discutidos até o momento. Mais ainda, o álbum *Espetáculo do Circo dos Horrores* (2006) apresenta uma musicalidade mais elaborada que os discos anteriores, que, poderíamos dizer, está em consonância com o contexto em que os rappers e os grupos vêm apresentando, mediante a sofisticação das bases instrumentais das canções.

Conforme Egido (1999), a canção se diferencia de outros meios de comunicação, pois apresenta algumas particularidades que contribuem no processo comunicativo. Uma dessas peculiaridades, de acordo com autor, é o poder do convencimento emotivo das canções, possível pela “alianza de letra y música” (p.

¹⁰⁷ *Idem*.

86). Neste sentido, o ambiente de um recital, um *show* ou da fruição, pode introduzir o participante num estado de emoção e um ambiente catártico, a partir da música (*idem*).

A canção *Abismo das Almas Perdidas* é uma evidência desses elementos, tanto aqueles referentes à construção de um discurso que visa à mobilização, quanto à importância que assume a linguagem musical nesse processo de convencimento. A canção é uma composição do rapper Eduardo, interpretada por ele e por Dum Dum. A base instrumental da canção inicia com uma melodia ascendente, quando essa melodia atinge notas mais altas, culmina com a *mixagem* das *batidas*. Essas *batidas*, assim como a melodia com que se harmonizam, possuem um ritmo acelerado, conferindo a esse instrumental uma intensidade melódica significativa.

O ritmo oratório dos rappers também é acelerado e intenso, em determinados momentos a entonação de voz do rappers apresenta um teor de insatisfação ou mesmo raiva. Em praticamente toda a canção há polifonia, ou seja, inúmeros versos são vocalizados por duas pessoas, mas essa junção de vozes não é de dois rappers diferentes, mas o mesmo que interpreta a canção, essa junção é feita em estúdio. Por sua vez, essa polifonia confere um dinamismo no ritmo oratório da canção.

A canção apresenta a exposição de um contexto de guerra, em que há grupos diferenciados com interesses opostos que logo entram em conflito. Esse contexto que é evidenciado representaria a sociedade contemporânea. Para tal construção, é exposto um panorama da criminalidade, roubo, seqüestro, narcotráfico, crime político e da parcialidade do sistema judiciário diante desse quadro. Neste sentido, enfatizam que “cinco milhões é a premiação do *show* do milhão da vida real/ é a cifra anual do narcotráfico nacional” e que essa “motivação”, de almejar ascensão material, é objetivada pelos moradores das periferias. Então é enfatizado que muitos que optam buscar essa ascensão social pela criminalidade, são motivados pela oportunidade de fuga à precariedade em que vivem, como o fragmento aponta:

Entre malária e febre amarela quero ser Pablo *Escobar*¹⁰⁸

¹⁰⁸ *Pablo Emilio Escobar Gaviria* (1949-1993), narcotraficante colombiano, foi chefe do Cartel de *Medellín*, construiu um império através da comercialização de drogas. *Escobar* comprou cerca de

Que com pó deu uma cidade pro seu povo morar
 Pro feto indesejado sem pai quando nasce
 É um sonho ser chefão no *RDD* de Bernardes¹⁰⁹.
 Vira planta carnívora a semente regada com sangue,
 Faz socialite sem elástico fazer *bungee jump* [...]

Posteriormente, ao caracterizar essa motivação da opção pela criminalidade que gera esse contexto violento, é enfatizado então o antagonismo entre as partes, no qual se relaciona a atmosfera de guerra em que uma parte busca aniquilar a outra. Assim, à medida que o “pobre” vai roubar, seqüestrar, e acaba matando muitas de suas vítimas; em contrapartida, o “rico” para a acumulação material explora o pobre: é neste sentido que se evidencia a desigualdade social. Logo, eles assumem sua postura de classe e apontam, pela sua ótica, quem são os culpados, aos quais é conferida a condição de inimigos.

Mais que isso, o mote da canção é evidenciar que esse opositor, essa classe antagonica, também trata a periferia e/ou o pobre como inimigos, e que a polícia é um dos aparatos usados para exterminá-los, tal qual é expresso no trecho seguinte:

Fora da selva tem canibalismo e pobre é o prato do rodízio
 Voa de jato a mosca que do sangue extrai sua proteína
 Substância proibida que aqui não dá *dopping* não sai na urina [...]
 Bandido favelado não se varre com vassoura
 Se varre com granada fuzil metralhadora
 Um CD *rom* do *Menguele*¹¹⁰ em vez de massa cinzenta
 Explica 6, de cada 10, com tiros na cabeça
 Dados da América que não preserva a vida
 Sem bala de borracha, raio que paralisa [...]
 Erodes não matou Cristo, matou crianças até 2 anos
 Aqui foda-se a faixa etária o rico segue o plano
 Sua luta não é contra *Apache*¹¹¹, porta-avião
 É contra um menino que nem aguenta a *uru*¹¹² na sua mão [...]

No refrão da canção, o rapper Eduardo, o compositor, utiliza uma metáfora bastante expressiva e maniqueísta para evidenciar esse conflito:

quinhentas casas na cidade de Medellín, formou um bairro e colocou seu nome, nessas casas foram instaladas famílias pobres.

¹⁰⁹Regime Disciplinar Diferenciado. É um presídio de segurança máxima localizado na cidade de Presidente Bernardes-SP.

¹¹⁰Josef Mengele (1911-1979), médico alemão acusado de fazer experiências com seres humanos no campo de concentração de Auschwitz.

¹¹¹Modelo de helicóptero.

¹¹²Arma.

A mosca que se alimenta de mortos voa de jato
 Sua proteína tá no sangue do menino soldado
Filho da puta planta o ódio no abismo das almas perdidas
 E colhe caixão de polícia e *uru* como inseticida [...]

Neste sentido, o “menino soldado” representa o “favelado” que opta pela criminalidade, sendo que isso é considerado como o que o sistema espera e proporciona a ele. No entendimento do rapper, a periferia é lucrativa, e a “mosca se alimenta da proteína do sangue do menino soldado”. Logo, se os dois primeiros versos caracterizam esses elementos, os seguintes apontam para a consequência direta, pois ao plantarem o ódio no “abismo das almas perdidas”, ou seja, na periferia, colhem “caixão de polícia e *uru* como inseticida”.

Embora seja caracterizado que o opositor age contra a periferia, a considerando inimiga, na canção é demonstrado, com hostilidade, que nem todos os “boys”, os ricos, têm esse entendimento da realidade, e que eles só adquirem essa consciência quando são vítimas, quando são roubados, seqüestrados ou têm parentes e amigos mortos, ou seja, quando vivenciam as consequências desse conflito, como identificamos no fragmento seguinte:

O *boy* só entende vendo as cinzas da filha cremada [...]
 Status pro arquiteto é ser do clube seletto
 Que ostenta apólice de seguro anti-sequestro
 No topo da cadeia alimentar um burro
 Que pendura diploma na parede do túmulo
 Tem *chip* do pé até o último fio de cabelo
 Aparato *James Bonde* contra seu maior pesadelo
 O filho da doméstica com a senha da conta
 Pondo o artefato na boca 1, 2, 3 e detona a bomba [...] (TADDEO, 2006)¹¹³

Além de o rapper ter construído um discurso literário para representar este contexto violento, a base instrumental é também parte constitutiva dessa construção discursiva. Neste sentido, a intensidade rítmica da canção, assim como o ritmo oratório em que é vocalizada a letra estão voltados tanto para retratar um contexto tenso, como instigar o ouvinte, pois, como eles são intensos, podem ser considerados estimulantes, na medida em que o objetivo de convencimento é entender que a realidade vivenciada é uma “guerra”.

¹¹³Esta letra está na íntegra em anexo, página 217.

O segmento do rap que estudamos apresenta um discurso musical construído para o convencimento do público e com o intuito de instigá-los a buscar o conhecimento apropriado para também partilharem do entendimento que os rappers possuíam da realidade. Desta forma, esse discurso apresenta como objetivo principal incentivar a mudança de comportamento desses ouvintes para que se proponham, assim como os rappers, a agir em prol dessa ação coletiva que resulte em mudança social.

Esse exercício de levar conscientização, conhecimento ou mesmo “a verdade” para a periferia, não é exclusivo do rap e do hip hop. Inúmeros movimentos anteriores pretenderam isso, e realizaram ações na tentativa de concretizar esse processo, como o CPC (Centro de Cultura Popular) da UNE (União Nacional de Estudantes), por exemplo.

Além disso, essa idéia de “verdade” que os rappers constroem não é absoluta, principalmente porque emerge de um contexto exclusivo, e, provavelmente, essa mudança social que buscam não engloba a sociedade em sua totalidade. Neste sentido, no rap brasileiro, as temáticas das canções concentram uma série de oposições e críticas a vários aspectos da realidade social, mas isso também ajuda a difundir uma visão de mundo e entendimento da dinâmica social própria, a partir de uma ideologia específica - que é influenciado, também, pelo pensamento político da esquerda, em que muitos desses rappers militam em partidos políticos. Além disso, mesmo sem vinculações institucionais, o hip hop, historicamente, apresenta uma aproximação com esses partidos políticos e, também, com movimentos sociais de esquerda.

Nesse entendimento da realidade, a qual muitos rappers apresentam como uma “verdadeira realidade da periferia”, um dos aspectos centrais é a compreensão da negação ao acesso à educação para a periferia. Essa negligência é entendida primeiramente pela precariedade da educação escolar e também pela negação ao acesso à informação, à literatura, ao cinema, ou seja, à cultura. Além disso, a estratégia de ação construída pelo rap para a mudança social esta relacionada à educação, à aquisição de conhecimentos.

No discurso, esta estratégia é constantemente evocada, embora entre os grupos e rappers estudados (*Racionais MC's*, *Facção Central*, *GOG*) não haja canções que tratem exclusivamente do tema. Em grande parte dessas canções, há uma proeminência nesta negação ao acesso e na construção dessa estratégia via

educação. Portanto, o entendimento que se tem construído no discurso é de que a forma da periferia lutar por seus direitos é pelo conhecimento, pelo acesso à informação. Mas esse conhecimento não está limitado ao que a escola oferece, mas principalmente ao que muitos rappers denominam como cultura marginal.

Neste sentido, a educação escolar, assim como as informações veiculadas pela grande mídia, principalmente a televisão, são consideradas insuficientes, assim como distantes da realidade vivenciada pelos moradores das periferias. Além do quê, a partir do entendimento que possuem da realidade, a negação ao acesso à educação contribuiria para que não houvesse mudança social.

O hip hop historicamente tem produzido um conhecimento cuja expressão na contemporaneidade pode ser observada na literatura marginal, na produção de documentários e filmes, nos *fanzines*, revistas, blogs e sites na internet. Neste sentido, a educação que os rappers apontam como necessária está relacionada a esse conhecimento que a periferia tem produzido.

Segundo o rapper Zeu, o rap supriu a necessidade de informação para a periferia, neste termos

Eu vejo apesar do morador de favela não ter acesso a livro, não ser desde criança influenciado a estar lendo, a se informar, o rap, ele cobriu muito disso, em suas letras. Eu tenho exemplos do cara falar, ouvi Racionais, e falar “o seu preto limitado não sabe o seu GR”, no outro dia o cara tava com o RG decorado. Aí vê os cara da *A Família* falar em livro, vê o GOG, fazendo aquelas poesias doidas dele lá com *P* e tal. O rap foi suprimindo essa deficiência do estudo. Dentro de uma favela, tu não vê biblioteca, tu não vê, em todas as casas livros. [...] Diversidade de informação igual à classe média, a elite tem acesso, a favela não tinha e tal.¹¹⁴

Eliseu considera que “o rap foi suprimindo a deficiência do estudo” na periferia, mas suas palavras são proferidas no passado, o rapper identifica atualmente uma maturidade ideológica no hip hop no Brasil e aponta que

Antes você via os caras falar “o racista vai se *fuder*” hoje você vê os caras falar em reparação, movimento negro, *Zumbi*, tá amadurecendo as coisas assim, hoje você fala revolução, os caras sabem o que é revolução. Hoje o cara sabe o que é sistema, é o sistema capitalista. [...] Hoje eu vejo uma ideologia de mudança social mais concreta, sabendo o que quer, eu até um tempo atrás escrevi um texto falando

¹¹⁴Depoimento concedido à autora em Foz do Iguaçu em 31 jan. 2010.

que o hip hop sabia o que ele não queria pô o rap sabe o que ele não quer, ele não quer a polícia metendo pé no barraco dele, ele não quer o governo roubando, ele não quer a fome, ele não quer a enchente [...] e hoje, pô você vê na conferência de comunicação em Brasília, pô a galera do hip hop tava em peso, estadual que teve em Curitiba no Paraná, tava lá o pessoal do hip hop distribuindo *fanzine*, pessoal de rádio comunitária, então se discutindo uma comunicação no país, vai na conferência de cultura, quem tá a frente, quem é chamado nas mesas pra discutir, pô hip hop, tá em tudo, você os blogs, dominou a internet, de certa forma assim, com *blog*, com sites, hoje tem TVs de hip hop, eu vejo que a galera que acredita em uma nova sociedade buscou isso, o hip hop hoje já tá discutindo um projeto de nação hoje, de certa forma.¹¹⁵

A fala do rapper reporta a uma série de relações que o hip hop tem estabelecido, assim como outras formas de expressão além da canção, como rádios comunitárias, *fanzines* e sites que expressam esse amadurecimento. Neste sentido, além do discurso, enquanto processo educativo *informal*, a produção de sentidos não se dá apenas pelo discurso musical. Afinal, como afirmamos no capítulo anterior, a vivência no estilo rap implica na construção de uma identidade coletiva pautada em uma conduta específica. O público, então, não vai apenas ouvir a canção, mas vai recorrer a entrevistas dos rappers para conhecer suas opiniões, suas idéias e suas ações, assim como se valem destes outros meios através dos quais podem ter acesso a essa cultura produzida pela periferia.

Uma evidência disso é o *Fanzine Cartel do Rap*¹¹⁶, produzido pelo *Coletivo Cartel do Rap de Foz do Iguaçu*. O *fanzine* foi criado em 2005 e é uma publicação mensal, distribuída gratuitamente numa versão impressa e também disponibilizada num *blog*. Segundo Ribeiro (2008), os *fanzines* “surgem primeiramente como mais uma forma de manifestação, dando lugar a críticas, indignações, lutas, sonhos, denúncias que eram cantadas, e passam a ser escritas através de poemas, textos, pensamentos, e resposta a imprensa convencional” (p. 49).

Eliseu foi um dos idealizadores do *fanzine* e enfatiza justamente a necessidade do *Cartel do Rap* ter um meio de comunicação impresso, para além das canções:

¹¹⁵*Idem.*

¹¹⁶Um exemplo do tipo de conteúdo que é abordado no *Fanzine Cartel do Rap* está disponibilizado em anexo, página 221. Assim como, ilustrações de algumas capas de edições diversas, também em anexo, página 230.

[...] o cara leva pra casa ele lê, a irmã dele lê, ele empresta pro amigo, às vezes tem várias informações diferentes o cara tá precisando de um trabalho pro colégio que talvez tenha informação no *Fanzine*, tanto que saiu numa edição de um mês sobre a importância da leitura daí dois meses depois saiu o ENEM e a redação era sobre a importância de lê, então os manos que leram aquele *Fanzine* estavam bem né. Eu mais ainda por que eu li uns vinte textos diferentes pra poder escolher um pra por no *Fanzine*. (RIBEIRO, 2008, p. 50)

Atualmente, o *fanzine* possui um conteúdo variado, não apenas relacionado ao universo hip hop. Além disso, os artigos são escritos por profissionais de várias áreas do conhecimento, além dos rappers.

Além desse cenário mais abrangente em que o rap está inserido em relação à produção de conhecimento na periferia, o que é perceptível, atualmente, é que muitos rappers optaram por cursar o ensino superior. Citamos anteriormente o Professor Pablo que é professor de Química, mas também o GOG é advogado, o Rappin Hood administrador, entre muitos outros.

No programa *Mano e Minas*¹¹⁷, o rapper GOG declarou que a periferia tem que ter consciência que não deve só formar rappers, enfatizando a importância dos moradores das periferias buscarem o ensino superior. Antes do rapper expressar tal afirmativa, ele e o apresentador do programa, o também rapper Thaíde, estavam debatendo sobre o início do hip hop ainda no final da década de 1980, recordando que naquela época o rap era “coisa de quem não tinha futuro”, ou seja, era muito mais discriminado do que hoje.

Na seqüência, o apresentador abordou o tema da educação, fazendo um paralelo entre aquele passado estigmatizado e o fato do GOG atualmente ser um advogado. Ele, então, questionou o GOG se o fato de ele ter conquistado o *Prêmio Nacional de Comunicação*¹¹⁸, promovido pelo *Ministério Público*, não seria ir na “contra-mão” da essência de protesto do hip hop, e o rapper asseverou:

O hip hop tem que ser contributivo [...] a minha ida ao Ministério Público, foi dizer exatamente: temos que habitar essas áreas também, nós temos que saber e conhecer o que acontece no *Ministério Público*. Sabe qual é uma das peças principais do Ministério Público, gente? É o promotor. E sabe quem é o promotor? [...] Eles não moram na periferia, mas julgam os problemas sociais da periferia quando isso vira crime. Então, sem criticar promotor, mas agora, como o promotor sem conhecer a nossa realidade vai julgar alguém da gente. Daí que

¹¹⁷Exibido pelo *TV Cultura* em 19 set. 2009.

¹¹⁸GOG conquistou o prêmio com a produção de um vídeo intitulado *Conheça o Ministério Público*.

em vêm aquela discussão, políticas de cotas, oportunidades para todos, ações afirmativas, pra quê? Para que nós possamos conhecer, porque na favela não pode só ter cantor de rap, cantor de samba, não pode só ter jogador de futebol como sucesso.¹¹⁹

Além dessa necessidade de representatividade nos órgãos públicos, o rapper aponta a importância dos exemplos, ou seja, os modelos de sucesso, para além da carreira artística, jogador de futebol ou mesmo na criminalidade, como forma de obtenção de ascensão social. Nesse sentido, na seqüência da fala, GOG enfatiza essa importância:

Porque quando chego na quebrada com um tênis desses, com camisa bem passada “o GOG você tá fazendo movimento?” Não, é através da política de cotas, hoje eu sou um advogado bem sucedido, inclusive advogando aqui pra minha comunidade. E hoje eu posso andar com esse tênis aqui que custa 200, 300 reais. Nós temos que ter engenheiros nas periferias, agrônomos nas periferias, e não simplesmente profissões com *eiros*, marceneiro, marreteiro, confeitiro [...] Claro que ela são dignas, mas na maioria das vezes mal remuneradas.¹²⁰

Na primeira fala do rapper Eduardo, do grupo *Facção Central*, no *show* em Toledo-PR, em outubro de 2009, ele também aponta a educação como principal estratégia para uma mudança social. O rapper, na ocasião, declarou que antigamente ele acreditava que a “revolução” seria possível através da violência, ou seja, responder ao opressor da mesma forma que este trata a periferia, mas, conforme o rapper, ele aprendeu que:

o opressor treme de outra maneira, com a nossa informação, com a nossa cultura. A cultura marginal, aquele livro negado, que você vai e procura que você mesmo acha no sebo certo, mano é assim que a gente se informa, é assim que a nossa união faz o opressor tremer.

Quando a educação é evocada no discurso rap como estratégia de uma mudança social, o sentido dessa educação é pautado na cultura marginal, ou seja, em um conhecimento que a periferia tem re-apropriado ou mesmo construído, pautado em uma autonomia. Neste sentido, além de um discurso intencional pelo

¹¹⁹Programa *Manos e Minas* exibido em 19 set. 2009.

¹²⁰*Idem*.

qual objetivam educar para uma consciência crítica em relação à realidade, há também o incentivo a uma consciência criadora.

Além disso, a maioria dos rappers passou por esse processo de aquisição de conhecimento, normalmente pelo contato com o rap ou com o movimento hip hop. Eles, então, identificam nesse discurso musical justamente um recurso para o convencimento, como evidencia o rapper Eduardo:

O rap me ofereceu acesso à cultura, à informação esse é o referencial. O acesso à informação e à cultura, e o rap abriu essa porta, então, através dele eu tento ser uma ferramenta que desperte isso no cara que tá ouvindo, entendeu, que mostre pra ele que a luta que a gente tem que travar, não é uma luta na periferia, não é uma luta armada, é uma luta na assembleia legislativa, é uma luta na política, é através da informação. Tendo essa informação, nós vamos entender a necessidade de ter representantes genuínos da periferia. (TADDEO, 2008).

E *educação formal*, principalmente a do ensino superior, neste sentido, é entendida como uma conseqüência desse processo de aquisição de conhecimento na informalidade, na medida em que julgam importante a necessidade de representantes “genuínos da periferia”, na política, na promotoria pública, nas escolas - assim como apontam a necessidade de exemplos de pessoas bens sucedidas para além da carreira artística, do futebol e da criminalidade.

Além disso, toda essa produção que identificamos atualmente, resultado desses processos educacionais pautados na cultura marginal, evidencia, segundo o rapper Zeu, que o “rap se apropriando dos meios de produção, montando estúdio caseiro, montando *fanzines* em casa, cantando música [...] a favela passa a contar sua própria história, documentários, escrevendo livro, o que é isso né, escrever um livro um favelado? Começa a contar sua própria história”¹²¹. Esse processo, em que a favela tem produzido sua própria história, não é exclusividade do hip hop e do rap, mas, o movimento tem apresentado uma relevância, diante deste quadro. Principalmente, quando estabelece relações com outros movimentos, outros meios de comunicação, com a literatura marginal e com as instituições.

¹²¹Depoimento concedido á autora em Foz do Iguaçu em 31 jan. 2010.

CONCLUSÃO

O rap, como o gênero musical que emerge do movimento hip hop, por possuir origens complexas e serem reapropriados em inúmeros países, apresenta um contexto de multiplicidade. No caso brasileiro, é um gênero musical com ressonância, influenciando e sendo influenciado. Além disso, o rap é uma manifestação cultural produzida por grupos sociais específicos e em constante movimento.

O rap possui notória representatividade junto aos jovens das periferias brasileiras e, para além do mero consumo de uma música, produz sobremaneira efeitos de sentido. Para muitos desses jovens, o discurso musical se caracteriza como uma etapa dessa produção, na qual também constroem uma identidade por meio da vivência do estilo rap. Neste sentido, essa vivência coletiva do estilo apresenta uma influência estética, comportamental, política, discursiva e ideológica.

Levando em consideração tais questões e através do estudo do discurso musical rap, buscamos compreender os processos educativos *informais* pautados na intencionalidade desse discurso, em particular em sua busca de convencimento do público.

A opção em pesquisar o rap, no qual a temática da criminalidade e da violência é enfatizada, foi motivada principalmente pela relevância que o gênero musical possui perante o público, mas também porque é um debate negligenciado pela Academia, já que poucos pesquisadores se propuseram a estudar essa temática. Além disso, essa temática do rap é justamente o que fundamenta as críticas mais severas ao mesmo, entre elas a de que o rap se constitui numa linguagem violenta e de apologia ao crime.

Nesse sentido, apontamos a necessidade de se considerar uma concepção de violência que não se finde na criminalidade, principalmente porque a violência tem aparecido como um dos aspectos notadamente importantes na dinâmica social (HERSCHMANN, 2005, p. 46). Ademais, considerar a violência como uma forma de expressão também reflete a conflituosidade da sociedade brasileira.

A violência no rap, para além de uma caracterização de uma linguagem violenta, é uma forma de exposição do seu discurso, mas também é entendida como um elemento constitutivo da periferia, como bem assevera Herschmann (2005), posto que a violência possui um papel *fundador* e *estruturador* da sociedade. Desta

forma, os rappers argumentam que eles não produzem uma manifestação artística baseada na violência simbólica, mas que refletem a realidade da periferia, em que a segregação social, o racismo, a falta de estrutura, a invisibilidade, o descaso, a negação ao acesso à educação e à cultura são entendidos como uma violência, sem deixar de considerar a violência física.

A intencionalidade do discurso musical rap, principalmente no que diz respeito à produção estudada, objetiva convencer o ouvinte para que este busque conhecimentos necessários, já compartilhados entre os rappers, para entender a realidade. Esse entendimento da realidade, por sua vez, leva em consideração a compreensão da histórica de segregação econômica e social vivenciada na periferia, bem como leva a compreender a existência de um opressor, que é considerado o inimigo. Neste sentido, através desse discurso, os rappers almejam propiciar uma mudança de comportamento em seus ouvintes, para que estes compartilhem de uma estratégia de ação que produza uma mudança social.

Este discurso político, assim como a proposta de ação, apresenta ainda uma influência do pensamento político de esquerda, derivado principalmente da aproximação e da militância de muitos rappers em partidos políticos populares, como também, a evidente relação do hip hop com os movimentos sociais. Apesar desta relação existente com os partidos, nem sempre a mudança social almejada pelos rappers envolve outros grupos sociais.

É importante considerar, também, que a construção desse discurso musical é dotada de historicidade, ou seja, é uma construção histórica do rap brasileiro, fruto do acúmulo de conhecimento, de relações estabelecidas com diversas instituições e outros grupos sociais e culturais, com os outros elementos do hip hop; de avanços e retrocessos; de contradições e conflitos.

Quando os rappers evidenciam no discurso a necessidade de se conhecer a realidade vivenciada pela periferia - e através do rap buscam convencer seu público quanto a essa consciência-, a denúncia quanto à negação do acesso à educação é freqüentemente basilar, pois o fato de a periferia não poder adquirir informação, conhecimento e cultura seria um empecilho à mobilização para uma mudança social.

Neste sentido, a educação como uma estratégia possível, é entendida como forma para superar a segregação econômica e social em que a periferia vive através da educação. Entretanto, essa educação também possui uma conotação específica: essa especificidade está relacionada ao fato do hip hop historicamente ter produzido

um determinado conhecimento e que a periferia, de forma geral, também tem construído um conhecimento, como é chamada a cultura marginal.

A expressão dessa cultura marginal na contemporaneidade pode ser observada na literatura marginal, na produção de documentários, filmes, *fanzines*, revistas, rádios comunitárias, jornais, *blogs* e sites na internet, programas de televisão, na organização de eventos, oficinas, entre inúmeros outros elementos. O hip hop e o rap, portanto, se relacionam, mas também estão inseridos nesse processo.

Neste sentido, entendemos que a canção é apenas uma etapa na produção de sentidos, pois o público, além de consumir o gênero musical, busca conhecer os rappers, ouvir suas opiniões, visitar os sites de relacionamentos, freqüentar shows, assistir programas de televisão. Até mesmo porque a *educação informal* é um processo próximo à socialização, na medida em que perpassa por toda a vida das pessoas, em que se adquirem conhecimentos, habilidades, atitudes, compreensões a partir da experiência cotidiana, mas interagindo com múltiplos fatores, instituições, pessoas e meios de comunicação (RUIZ, 1992, pp.100-102).

Mesmo assim, ao privilegiar o rap, não desconsideramos que os processos educativos podem ser mais efetivos quando englobam todos os elementos do hip hop, ou seja, na oficina ou em projetos organizados pelos rappers há uma relação de sociabilidade mais relevante entre quem ensina e seu aprendiz. Neste sentido, o educador, seja da dança, do grafite ou de rap, estabelece uma relação dinâmica com seu educando, acompanhando o processo de aprendizagem, respeitando limites e compartilhando conhecimentos. No entanto, para esta pesquisa de mestrado houve a necessidade de se fazer opções, pois o tempo é reduzido para abarcar todos os elementos do hip hop, dadas suas especificidades e o quadro diverso apresentado pelo movimento.

Levando em consideração tais questões, elegemos um processo educativo característico do hip hop: o discurso musical deliberado do rap, o qual se desenvolve a partir de um processo educativo *informal*, calcado no representativo consumo musical entre os jovens. Esse consumo tem apresentado um mecanismo eficaz na produção de sentidos, pois muitos desses jovens constroem suas identidades influenciadas pela música, no caso do rap, sobretudo para a juventude pobre, moradora das periferias brasileiras.

Contudo, mesmo o hip hop sendo um movimento consolidado no Brasil, presente nas escolas, na mídia e nas pesquisas acadêmicas, seus produtores, muitas vezes, ainda são estigmatizados. Suas roupas, seu jeito de falar, a forma de se comportar, de cantar, de dançar e fazer arte nem sempre é entendido como cultura. Em contraposição a estas representações em torno do movimento, os rappers buscam manifestar a negação a esses estigmas negativos, em busca, principalmente, da valorização da cultura que produzem, como exposto na canção *Minha Cultura (hip hop)* do grupo gaúcho *Da Guedes*:

Hip hop criado na rua, essa é minha cultura
 Pode acreditar
 Rimando com a palavra certa
 Falando a verdade aberta [...]
 Procurar informação, eu te digo meu irmão
Tamo aqui, pra falar qual que é a desse som,
 Porque tem muita gente de olho nessa comunicação
 Mas que lição?
 Não somos solução
 Mas como escutar música é normal pra uma nação
 De uma mistura está aí
 A nossa forma de expressão
 Nos chamem do que quiser, porém hip hop é isso
 É compromisso [...]
 Hip hop na cabeça, uma idéia nacional
 O grafite, o break, um estilo cultural
 Vem na paz meu irmão, prega a união
 Uma rima, um *beat* um papo de irmão [...] (DA GUEDES, 2008)¹²²

Essa canção, além de expressar que as rimas do rap são motivadas pela injustiça, que igualmente podem ser uma forma de protesto, uma “filosofia” ou uma estratégia de mudança social, revela, assim como grande parte das atividades desenvolvidas pelo hip hop, que o movimento também é uma manifestação cultural, que surge justamente da mistura entre o compromisso social e o fazer artístico. Essa manifestação, por ser pautada, principalmente em vivências fora do âmbito das instituições tradicionais, que a expressão “hip hop criado na rua” é para muitos destes jovens moradores das periferias brasileiras representativa de sua identidade: “essa é minha cultura”.

¹²²Segue em anexo, página 219, a letra na íntegra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Helena. Considerações Sobre a Tematização Social da Juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo, número especial, n. 05, p. 25-36, Mai/Jun/Jul/Ago.1997.

ADÃO, Sandra Regina. **Movimento Hip Hop**: a visibilidade do adolescente negro no espaço escolar. Florianópolis – SC: [s.n.], 2006. Dissertação de Mestrado.

ALVES, César. **Pergunte a quem conhece: Thaíde**. São Paulo: Labortexto, 2004.

AMORIM, Lara Santos de. **Cenas de uma Revolta Urbana**: Movimento Hip Hop na Periferia de Brasília. Brasília – DF: [s.n.], 1997. Dissertação de Mestrado.

ANDRADE, Elaine Nunes de. **Movimento negro juvenil**: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo. São Paulo: [s.n.], 1996. Dissertação de Mestrado.

_____ (org) **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Selo Negro, 1999.

ARALDI, Juciane; Fialho, Vânia M.; SOUZA, Jusamara. **Hip Hop da Rua pra Escola**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

ARENDT, Hannah. **Sobre a Violência**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ARONOWITZ, Stanley. **Contra a escolarização**: Educação e Classe Social. *Currículo sem Fronteiras*, v.5, n.2, pp.5-39, Jul./Dez. 2005.

BEZERRA, Luciana Rocha. **Ativismo X Entretenimento**: Tensões Vivenciadas No Discurso E Nas Práticas Do Hip-Hop. Rio de Janeiro: [...], 2009. Dissertação de Mestrado.

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e Cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____ **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2006.

CAMPOS, Cristina Maria. **Rua e Escola**: o movimento Hip Hop como movimento porta voz dos sem vez. São Paulo: [...], 2007. Dissertação de Mestrado.

CARRANO, Paulo Cesar Rodrigues. Juventudes: as identidades são múltiplas. **Movimento Revista da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense**. n. 01, p. 11-27. Mai. 2000.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Ilumiduras, 1997.

CONTADOR, Antonio Concorda; FERREIRA, Emanuel Lemos. **Ritmo e Poesia**: Os Caminhos do Rap. Lisboa: Assirio e Alvim, 1997.

CORNIANI, Fabio Rodriguez. **Rap**: uma manifestação folclórica urbana. São Paulo: [s.n], 2008.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. **O Movimento Hip Hop Organizado MH20 – CE (1990 – 1995)**. São Paulo: [s.n.], 1997. Dissertação de Mestrado.

DAYRELL, Juarez. **A música entre em cena**: o rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DEWEY, Jhon. **Experiência e Educação**. São Paulo: Nacional, 1976.

DIAS, Paulo Henrique Barbosa. Preferências Musicais nas Camadas Populares. In: COLOGNESE, Silvio Antonio. **Transformações**: ensaios sobre culturas e sociabilidades. [s.l.]: Escritos, 2008.

DOMENICH, Mirela; CASSEANO, Patrícia; ROCHA, Janaina. **Hip Hop a periferia grita**. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

DUARTE, Geni Rosa. A Arte na (da) Periferia: sobre... vivências. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (org) **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Selo Negro, 1999.

_____ Desde Que o Negro é Samba: música popular e cultura(s) negra(s). In: DUARTE, Geni R.; FROTSCHER, Méri; LAVERDI, Robson. **História, Práticas Culturais e Identidades**: abordagens e perspectivas teórico-metodológicas. Cascavel: EDUNIOESTE, 2008.

EGIDO, Luis Torrego. **CanCIÓN de Autor y Educación Popular (1960-1980)**. Madri: Ediciones de La Torre, 1999.

ESTRELA SANTOS, Rosenverck. **Hip Hop e Educação Popular em São Luiz do Maranhão**: uma análise da organização “Quilombo Urbano”. São Luiz: [s.n.], 2007. Dissertação de Mestrado.

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Hip-Hop: cultura e política no contexto paulistano**. Tese de doutorado em Antropologia Social. São Paulo: USP, 2005.

FERREIRA, Tania Maria Ximenes. **Hip hop e educação: mesma linguagem, múltiplas falas**. São Paulo: [...], 2005. Dissertação de Mestrado.

FIUZA, Alexandre F. **Entre cantos e chibatas**: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc. Campinas, SP: [s.n.], 2001. Dissertação de Mestrado.

FREITAS, Cezar Ricardo de. **O Escolanovismo e a Pedagogia Socialista na União Soviética no Início do Século XX e as Concepções de Educação Integral e Integrada**. Cascavel: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado.

GARCIA DE SOUZA, Marcilena Lena. Movimento Hip Hop e Educação: impactos sociais da atuação dos rappers na trajetória escolar de jovens negros em Curitiba (1999-2005). **Revista Negro e Educação**. n. 04. São Paulo: Ação Educativa, 2007

GOHN, Maria da Glória. **Educação Não-formal e Cultura Política**. São Paulo: Cortez, 2005.

GOMES DA SILVA, José Carlos. **Rap na Cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. Tese de Doutorado Ciências Sociais – Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências humanas – Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 1998.

_____. Arte e Educação: a experiência do hip hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes de.(org) **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Selo Negro, 1999.

GONÇALVES, Tânia Amara Viela. **O Grito e a Poesia do Gueto: Rappers e Movimento Hip Hop no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1997. Dissertação de Mestrado.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. Quem Precisa de Identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2000.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HOBBSAWM, Eric. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KINCHELOE, Joe L.; STEINBERG, Shirley. **Repensar El Multiculturalismo**. Madrid: Octaedro, 1999.

LAGES E SILVA, Rodrigo. **Lógica Identitária e paradigma preventivo: o hip hop e a construção da periferia como problema social**. Porto Alegre: [s.n.], 2006. Dissertação de Mestrado.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo na sociedade de massas**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MACEDO, Iolanda. **Guerreiros Poetas entre o Tempo e a Memória: o rap enquanto narrativa histórica**. Marechal Cândido Rondon – PR: [s.n.], 2006. Monografia de Graduação.

MACEDO, Márcio. Baladas Black e Rodas de Samba da Terra da Garoa. In: MAGNANI, José G. Cantor; SOUZA, Bruna Mantese de. (org) **Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade**. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

MACEDO apud FÉLIX, FÉLIX, João Batista de Jesus. **Hip-Hop: cultura e política no contexto paulistano**. Tese de doutorado em Antropologia Social. São Paulo: USP, 2005.

MAGNANI, Sergio. **Expressão e Comunicação na Linguagem da Música**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

MELUCCI, Alberto. Juventude, tempo e movimentos sociais. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo, número especial, n. 05, p. 05-14, Mai/Jun/Jul/Ago.1997.

MINTZ, Sidney W.; PRICE, Richard. **O Nascimento da Cultura Afro-Americana: uma perspectiva antropológica**. Rio de Janeiro: Falhas, 2003.

OLIVEIRA GONÇALVES, Luis Alberto de. Os Movimentos Negros no Brasil: construindo atores sociopolíticos. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo, n. 09, p. 30-50, Set/Out/Nov/Dez.1998.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. **Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PINHEIRO ANDRADE, Julia. **Cidade Cantada: Experiência Estética e Educação**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2007. Dissertação de Mestrado.

RIBEIRO, Danilo George. **As Muitas Faces de Foz do Iguaçu a Partir do Movimento Hip Hop**. Marechal Cândido Rondon – PR: [s.n.], 2008. Monografia de Graduação.

RICHARD, Big. **Hip Hop Consciência e Atitude**. São Paulo: Livro Ponto, 2005.

ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop In: HERSCHMANN, M. (org.) **Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é etnocentrismo**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

RUIZ, Enrique E. Sánchez. Cultura Política y Medios de Difusión Educación Informal y Socialización. **Comunicación y Sociedad**. Guadalajara. n. 21, p. 97-137, mayo-ago. 1992.

SANTOS, Rosana Aparecida Martins. **Hip hop o estilo que ninguém segura**. São Paulo: Hucitec, 2005.

SARLO, Beatriz. **Escenas de la Vida Pós Moderna**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SHETATA, Mano. Malandro ou Vacilão?. In: TONI C. (org). **Livro Vermelho do Hip Hop**. São Paulo: CEMJ, 2005a.

_____. Mano Brown “sou a favor da liberdade”. In: TONI C. (org). **Livro Vermelho do Hip Hop**. São Paulo: CEMJ, 2005b.

SOUZA, Angela Maria de. **O Movimento Rap em Florianópolis: A Ilha da Magia só da Ponte prá Lá**. Florianópolis – SC: [s.n.], 1998. Dissertação de Mestrado.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. Cultura Rock e Arte de Massa. In: Braga, José Luiz (et.al). **A Encenação dos Sentidos: mídia, cultura e política**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

TELLA, Marco A. P. Rap, memória e identidade. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (org) **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

TONI C. (org). **Livro Vermelho do Hip Hop**. São Paulo: CEMJ, 2005.

VIANNA, Hermano Paes. **O Baile Funk Carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1987. Dissertação de Mestrado.

VINCI DE MORAES, José Gerardo. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, n. 20, p. 203-221, 2000.

WELLER, Wivian. **Hip hop em São Paulo e Berlim: orientações político-culturais de jovens negros e jovens de origem turca**. In: II Seminário Internacional Educação Intercultural, Gênero E Movimentos Sociais – Identidade, Diferenças E Mediações. 2003, Florianópolis. Anais. Florianópolis, 2003.

YÚDICE, George. A funkriização do Rio. In: HERSCHMANN, Micael. (org) **Abalando os anos 90**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____ Nuevas **Tecnologías, Música y Experiencia**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

ZIBORDI, Marcos. O nome do Barato não é Break. **Caros Amigos Especial Hip Hop Hoje**. São Paulo, n. 24, p. 22-23, jun. 2005a.

_____ O Rap tá na Fita mas não no CD. **Caros Amigos Especial Hip Hop Hoje**. São Paulo, n. 24, p. 26-27, jun. 2005b.

REFERÊNCIAS DA INTERNET

ATHAÍDE, Celso. **10 Anos de Hutúz**. Rio de Janeiro, 2009. Portal Rap Nacional. São Paulo. Dez 2009. Entrevista concedida a Elaine Mafra. Disponível em <<http://www.rapnacional.com.br/2010/index.php/destaques/especial-10-anos-de-hutuz/+celso+atha%C3%ADde+fim+do+hutuz&cd=3&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 15 dez. 2009.

BARBARA, Rosa Maria Susanna. **A terapia musical no candomblé**. 1998. Disponível em: <www.fflch.usp.br/sociologia/posgraduacao/jornadas/.../st08-4.doc>. Acesso: 15 jul. 2009.

BOCADA FORTE. **Afrika Bambaataa**. 2007. Disponível em: <http://centralhiphop.uol.com.br/site/?url=materias_detalhes.php&id=543>. Acesso: 26 set. 2009.

BURGUETE, María Teresa Castillo, PAREDES-CHI, Arely Anahí. Entre la educación no formal. Transitando por ámbitos comunitarios participativos del área rural. **Revista Interamericana de Educación de Adultos**, Año 28/ No. 1 enero - junio 2006. Disponível em: <http://tariacuri.crefal.edu.mx/crefal/rieda/ene_jun_2006/pdf/exploraciones.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2008.

BURTHA, Nelboy Dastha. Afrika Bambaataa: **O Arquiteto da Cultura Hip-hop revela curiosidades acerca do Movimento que conquistou o Planeta**. Disponível em: <<http://www.zulunationbrasil.com.br/entrevistas/afrika.html>>. Acesso em: 25 mar. 2009.

DAYRELL, Juarez. **O Jovem Como Sujeito Social**. Revista Brasileira de Educação [online]. 2003, n.24, pp. 40-52. Disponível: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n24/n24a04.pdf>>. Acesso: jun. 2006.

ENCICLOPÉDIA LIVRE WIKIPÉDIA. **MySpac**. 2009. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/MySpace>> Acesso: 05 jul. 2009.

FERRAZ, Talitha. **Índice de Homicídios na Adolescência**. 2009. Disponível em: <http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/noticias/mostraNoticia.php?id_content=594> Acesso: 17 fev. 2010.

FERRÉZ. **Ferréz Literatura e Resistência**. São Paulo, 2009. Portal Rap Nacional. São Paulo, 2009. Entrevista concedida a Elaine Mafra e Cristiane Oliveira.

Disponível em <http://www.afamiliarap.com.br/acasa/index.php?option=com_content&view=article&id=564:ferrez-literatura-e-resistencia&catid=5:nacionais&Itemid=14>. Acesso: 07 fev. 2010.

GOMES, Álvaro Cardoso; LEÃO, Márcia Aparecida. **O Código dos Marginalizados: a linguagem do Rap**. Disponível em: <http://www.zulunationbrasil.com.br/artigos/A_Linguagem_do_Rap.pdf> Acesso: 15 abr. 2009.

HERVAL, Zulu. **A História do hip hop**. 2006. Disponível em: <http://www.zulunationbrasil.com.br/artigos/A_Historia_do_Hip_Hop_Zulu_Herval.pdf> Acesso: 10 abr. 2009.

IBGE. **Indicadores sociodemográficos e de saúde no Brasil 2009**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1445&id_pagina=1> Acesso: 17 fev. 2010.

_____. **Síntese de Indicadores Sociais**. 2005. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/sinteseindicsoais2005/default.shtm>> Acesso: 10 abr. 2009

IFPI. **International Federation of the Phonographic Industry**. 2009. Disponível em: <http://www.ifpi.org/content/section_news/20010906.html>. Acesso: 12. fev. 2009.

_____. **Digital Music Report**. Disponível em: <<http://www.ifpi.org/content/library/DMR2009.pdf>> Acesso: 12 de fev. 2009.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. **Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o hip hop**. *Cad. CEDES* [online]. 2002, vol.22, n.57, pp. 63-75. Disponível em: < www.scielo.br> Acesso: 25 mai. 2006.

MC ADIKTO. **MC Adikto: o discípulo quer mais**. São Paulo, 2008. Portal Rap Nacional. São Paulo, 2008. Entrevista concedida a Portal Rap Nacional. Disponível em:

<<http://www.rapnacional.com.br/destaque.asp?id=296>>. Acesso: 12 abr. 2009.

MIX TAPE. **O Rap dos anos 90 aqui no sul.** 2007. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC,blog.BlogDataServer,getBlog&uf=1&local=1&template=3948.dwt§ion=Blogs&post=20312&blog=101&coldir=1&topo=3994.dwt>>. Acesso: 10 de jan. 2009.

MORENO, Rosangela Carrilo. Práticas educativas de protesto na adolescência: movimento Hip Hop. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO ADOLESCENTE, 2., 2005, São Paulo. **Anais...** Disponível: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000082005000200055&lng=en&nrm=abn>. Acesso: 07 fev. 2009.

MUÑOZ, Miguel Fernando. **Educación no formal.** Disponível em: <http://dineba.minedu.gob.pe/xtras/educacion_no_formal_ambiente.pdf>. Acesso em 12 nov. 2008, p.01-13.

NOTICIÁRIO PERIFÉRICO. **Biografia da Semana é Sobre uma das Maiores Lendas Viva Do Hip Hop: Afrika Bambaataa.** 2009. Disponíveis em: <<http://hiphoprapnews.blogspot.com/2007/10/biografia-da-semana-sobre-uma-das.html>>. Acesso em 22 mar. 2009.

PEREIRA JUNIOR, Álvaro. O melhor da música negra brasileira nos últimos vinte anos! **Folha de São Paulo**, 1998. Disponível em: <<http://geocities.com/eureka/plaza/1704/fm30039823.htm>>. Acesso: 25 nov. 2005.

PIMENTEL, Spency. **O livro Vermelho do Hip Hop.** 2002. Disponível em: <<http://www.realhiphop.com.br/mar/textos/librovermelho.rtf>>. Acesso: 20 jul. 2005.

PROFESSOR PABLO. **O rapper Professor Pablo fala sobre a fundação do movimento negro no Brasil.** São Paulo, 2007. Revista Raiz: Cultura do Brasil. São Paulo, ago. 2007. Entrevista concedida a Revista Raiz. Disponível em: <http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=653&Itemid=171>. Acesso: 23 abr. 2009.

SILVA, Keli de Oliveira. **A periferização causada pela desigual urbanização brasileira.** 2007. Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br/011/11silva.htm> Acesso: 12 mar. 2009.

TADDEO, Carlos Eduardo. **Eduardo.** São Paulo, 2008. Interferência. São Paulo, dez. 2008. Entrevista concedida a Ferréz. Disponível em <<http://interferencia.art.br/2008/12/016-eduardo/>>. Acesso em: 03 out. 2009.

_____ **Entrevista Eduardo Facção Central.** Curitiba, 2009. Site Rap da Hora. Curitiba, jun. 2009. Entrevista concedida a Site Rap da Hora. Disponível em <<http://www.rapnacional.com.br/noticias.asp?id=3167>>. Acesso em 12 nov. 2009.

YOSHINAGA, Gilberto. **Resistência, Arte e Política: Registro Histórico do Rap no Brasil.** 2001. Disponível em <http://www.bocadaforte.com.br/site/?url=biblioteca_detalhes.php&id=2 >. Acesso em: 10 mar. 2009.

ZULU NATION. **Seção Hip Hop History.** 2009. Disponível em: <www.zulunation.com>. Acesso: 25. mar. 2009.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

DA GUEDES. Minha Cultura (hip hop). Intérprete: Da Guedes. In: Da Guedes. **Da Guedes Acústico**. Porto Alegre: Olelê Music, p. 2008. Faixa: 04.

EDY ROCK; MANO BROWN. Negro Limitado. Intérprete: Racionais MC's. in: Racionais MC's. **Escolha Seu Caminho**. São Paulo: RDS Fonográfica, p. 1992. Faixa 04.

FACÇÃO CENTRAL. Brincando de Marionetes. Intérprete: Facção Central. In: **Estamos de Luto**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 1998. Faixa: 05.

_____ A Paz Está Morta. Intérprete: Moysés Pereira Martins. In: Facção Central. **A Marcha Fúnebre Prossegue**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2001a. Faixa 16.

_____ Apologia ao Crime. Intérprete: Facção Central. In: Facção Central. **A Marcha Fúnebre Prossegue**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2001b. Faixa 14.

_____ Hoje Deus Anda de Blindado. Intérprete: Facção Central. In: Facção Central. **Direto do Campo de Extermínio**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2003. 2 CDs. CD 1. Faixa 06.

FERRÉZ; TADDEO, Carlos Eduardo. A Paz é Uma Pomba Branca. Intérprete: Ferréz; Carlos Eduardo Taddeo. In: Facção Central. **Direto do Campo de Extermínio**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2003. 2 CDs. CD 2. Faixa 14.

GOG. Papo Cabeça. Intérprete: GOG, Marcão; DF Movimento. In: GOG. **Peso Pesado**. Brasília: GOG/Discovery, p. 1992. Faixa 01.

GUTIERREZ; MARECHAL. Vai Tomar no Cú Cabal. Intérprete: Gutierrez; Marechal. Distribuição independente.

MANO BROWN. Racistas Otários. Intérprete: Racionais MC's. In: Racionais MC's. **Holocausto Urbano**. São Paulo: RDS Fonográfica, p. 1990. Faixa 05.

PROFESSOR PABLO. Professor Pablo. Intérprete: Professor Pablo. In: Professor Pablo. **Estratégia**. São Paulo: 7 Taças, p. 2002. Faixa 01.

RACIONAIS MC'S. Negro Drama. Intérprete: Racionais MC's. In: Racionais MC's. **Nada como um dia após o outro**. São Paulo: Zâmbia, p. 2002. 2 CDs. CD 1. Faixa 5

TADDEO, Carlos Eduardo. Roube Quem Tem. Intérprete: Facção Central. In: Facção Central. **Juventude de Atitude**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 1995. Faixa 07.

_____ Minha Voz Está no Ar. Intérprete: Facção Central. In: Facção Central. **Versos Sangrentos**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 1999. Faixa 02.

_____ A Guerra Não Vai Acabar. Intérprete: Facção Central. In: Facção Central. **A Marcha Fúnebre Prossegue**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2001. Faixa 03.

_____ Chico Xavier do Gueto. Intérprete: Facção Central. In: Facção Central. **Direto do Campo de Extermínio**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2003. 2 CDs. CD 1. Faixa 01.

_____ Abismo das Almas Perdidas. Intérprete: Facção Central. In: Facção Central. **O Espetáculo do Circo dos Horrores**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2006. 2 CDs. CD 1. Faixa 05.

SUGARHILL GANG. Rapper's Delight. Intérprete: Sugarhill Gang. In: Sugarhill Gang. **While The Sugarhill Gang's**. Nova Iorque: Sugarhill, p. 1979.

YOUNG, André. Nuthin But A G Thang. Intérprete: Dr. Dre. In: Dr. Dre. **The Chronic**. [s.l.]: Digitally Remastered, p. 2003. Faixa 05.

ANEXOS

Dados Discográficos

Facção Central:

Juventude de Atitude. São Paulo: Sky Blue Music, p. 1995.

Estamos de Luto. São Paulo: Sky Blue Music, p. 1998.

Versos Sangrentos. São Paulo: Sky Blue Music, p. 1999.

A Marcha Fúnebre Prossegue. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2001.

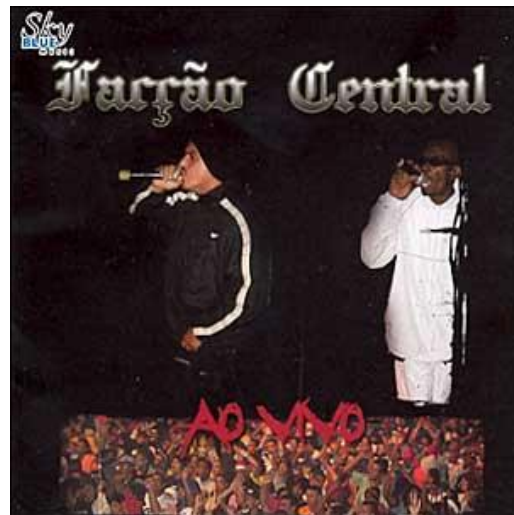
Direto do Campo de Extermínio. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2003. 2 CDs.

Facção Central ao Vivo. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2005.

O Espetáculo do Circo dos Horrores. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2006. 2 CDs.

Capas dos Discos:





GOG:

Peso Pesado. Brasília: GOG/Discovery, p. 1992.

Vamos Apagá-los... Com o Nosso Raciocínio. Brasília: Só Balanço, p.1993.

Dia a Dia da Periferia. Brasília: Só Balanço, p. 1994.

Prepare-se! Brasília: Só Balanço e New Generation, p. 1996.

Das Trevas à Luz. Brasília: Zâmbia Fonográfica, p. 1998.

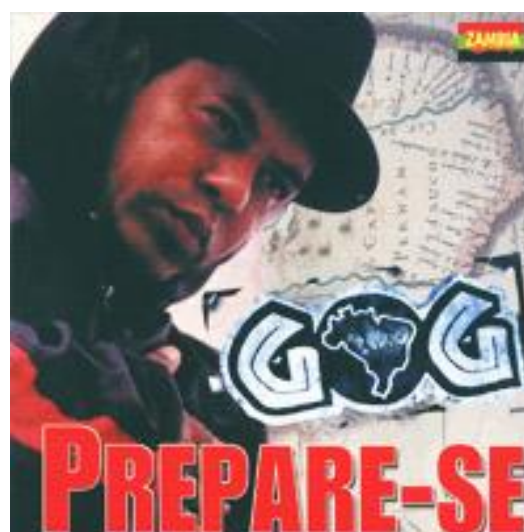
GOG Convida. Brasília: Só Balanço, p. 1999.

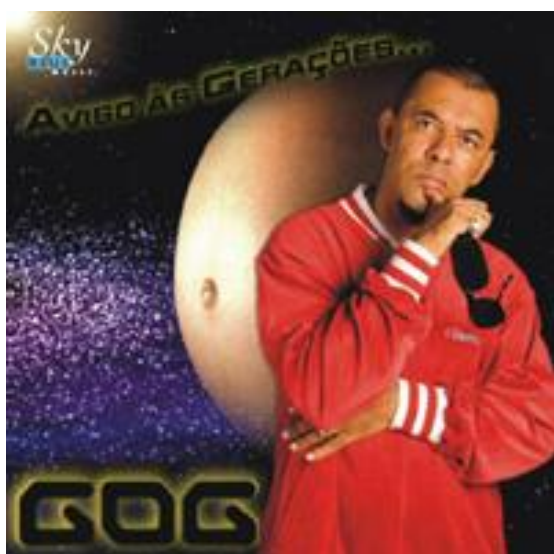
CPI Da Favela. Brasília: Zâmbia Fonográfica, p. 2000.

Tarja Preta. Brasília: Só Balanço, 2004. 2 CDs

Aviso às Gerações. Brasília: Só Balanço, p. 2006.

Cartão Postal Bomba! Ao Vivo. Brasília: Só Balanço, p. 2007.

Capas dos discos:



Racionais MC's

Holocausto Urbano. São Paulo: Zimbabwe, p, 1990.

Escolha seu Caminho. São Paulo: Zimbabwe, p. 1992.

Raio X do Brasil. São Paulo: Zimbabwe, p. 1993.

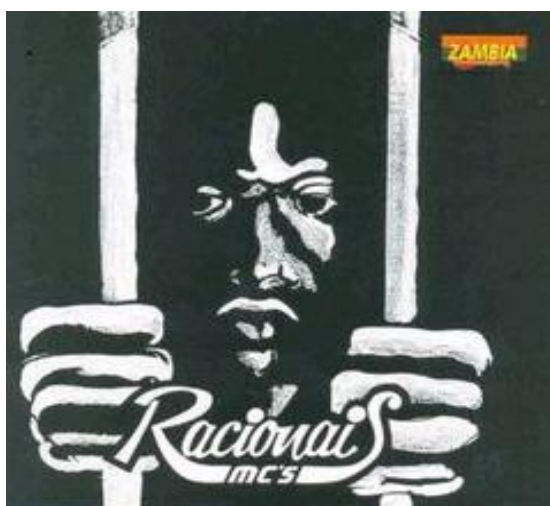
Sobrevivendo no Inferno. São Paulo: Cosa Nostra, p. 1997.

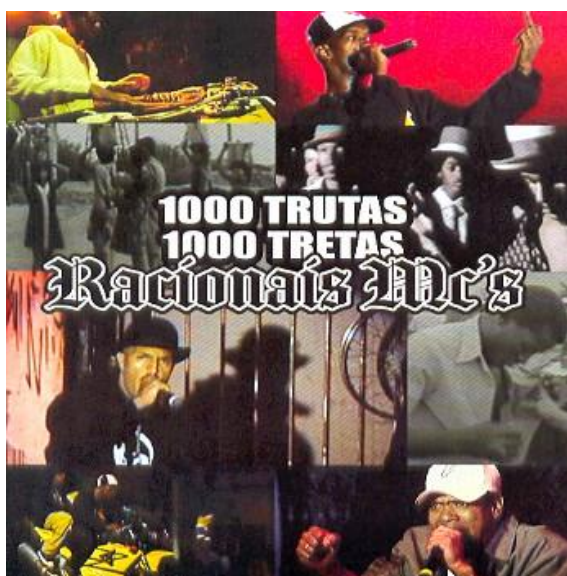
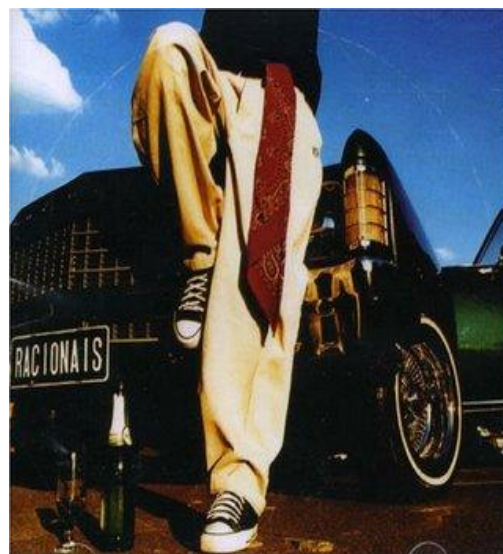
Racionais MC's Ao Vivo. São Paulo: Cosa Nostra/ Zimbabwe, p. 2001.

Nada Como um Dia Após o Outro. São Paulo: Cosa Nostra, p. 2002.

1000 Trutas 1000 Tretas. São Paulo: Cosa Nostra, p. 2006.

Capas dos Discos:





FERRÉZ; TADDEO, Carlos Eduardo. A Paz é Uma Pomba Branca. Intérprete: Ferréz; Carlos Eduardo Taddeo. In: Facção Central. **Direto do Campo de Extermínio**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2003. 2 CDs. CD 2. Faixa 14.

A Paz é Uma Pomba Branca

A paz é uma pomba branca
 Se a criança pobre soprar
 Suas asas não se mexem
 Se um detento a segurar
 Sentirá seu peso como se fosse chumbo
 Se uma senhora aposentada acolher em seus braços
 Não sentirá nela o calor
 Se um desempregado olhar bem em seus olhos
 Nela não verá alegria
 Se um professor a estudar
 Aos seus alunos não poderá ensinar
 Se um menino ou menina desse Brasil periferia a olhar voando
 Não saberá o que ela significa
 A paz é uma pomba branca
 Que apesar de tudo ainda continua voando e todos a vêem mas
 Só quem merece realmente a conhece
 A paz só a quem merece, e aos que não, guerra

GOG. Papo Cabeça. Intérprete: GOG, Marcão; DF Movimento. In: GOG. **Peso Pesado**. Brasília: GOG/Discovery, p. 1992. Faixa 01.

Papo Cabeça

Dizem que a responsabilidade chega com a idade
 Que nada meu *compadi*
 Veja os jovens rappers pela cidade pregando a moralidade
 Por outro lado vejo o quadro inverso
 Velhos gagás à toa no congresso
 Alguém se vira e me pergunta porque tanta ira
 Vivem entre a mira do mal e do tira
 Que sempre andam com ferro a tira colo você, você vacila aí complica eles atiram, te
 esfolam estouram os miolos
 Isso acontece aqui dentro lá fora a toda hora
 Peso pesado sempre carregado
 Suportamos sempre calados estamos cansados
 Mas esteja convencido
 Quem com ferro fere um dia com ferro será ferido
 A culpa é de quem me responde, de quem se esconde,
 De quem se cala vai desentala, desencanta,
 Cara jogue de uma vez na mesa as cartas

Peso pesado sempre carregado
 Peso pesado sempre carregado

Dizem que a responsabilidade chega com a idade
 Isso é vacilar é falar apenas um lado da realidade
 Com muita falsidade é omitir a verdade,
 Realçar safadagens como se faz nesse país,
 Eu sou Marcão o rapper e falo com a razão então
 Vamos colocar alguns pingos nos *is*
 Os da terceira idade tentaram falharam, zombaram, com muita *miguelagem*
 Malandragem dando pelé grande bote no irmão de fé
 Queremos nossa chance, isso não é revanche
 Estamos bem ligados baseados no lance na consequência
 Então df na seqüência
 Convivemos com a miséria temos nossas idéias conceitos formados
 Responsabilidades com poucos anos de idade junto
 Com a necessidade de ter o que comer para sobreviver
 E não após anos de estudos como manda a cartilha de um certo poder
 Aí GOG manda ver
 Se você ouviu gostou boto fé estamos junto pro que der e vier
 Mas se você meu camarada chega como quem,
 Quem não quer nada
 Simplesmente critica o que eu digo sem saber onde vivo
 Pegue o jornal leia um artigo, defina fome, inimigo,
 Bandido, medo, violência, Perigo, amigo, poder, matilha, família,
 É você terá definido o Brasil
 E sabe o que mais a resposta está na cara dos que sempre falham
 Nunca encaram com seriedade e ninguém nada sabe, não viu, não ouviu
 E aí vamos mudar a voz do Brasil?
 Peso pesado sempre carregado

MANO BROWN. Racistas Otários. Intérprete: Racionais MC's. In: Racionais MC's.
Holocausto Urbano. São Paulo: RDS Fonográfica, p. 1990. Faixa 05.

Racistas Otários

Racistas otários nos deixem em paz
 Pois as famílias pobres não agüentam mais
 Pois todos sabem e elas temem
 A indiferença por gente carente que se tem
 E eles vêem
 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 (4X)

Justiça

Em nome disso eles são pagos
Mas a noção que se tem
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 freqüente nas colunas sociais
Então eu digo meu rapaz
Esteja constante ou abrião o seu bolso
E jogarão um flagrante num presídio qualquer
Será um irmão a mais

Racistas otários nos deixem em paz (4X)

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 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 analisamos bem mais você descobre
Que negro e branco pobre se parecem
Mas não são iguais
Crianças vão nascendo
Em condições bem precárias
Se desenvolvendo sem a paz necessária
São filhos de pais sofridos
E por esse mesmo motivo
Nível de informação é um tanto reduzido

É um absurdo
 São pessoas assim que se *fodem* com tudo
 E que no dia a dia vive tensa e insegura
 E sofre as covardias humilhações torturas
 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
 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 vêem em nós um marginal padrão
 50 anos agora se completam
 Da lei anti-racismo na constituição
 Infalível na teoria
 Inútil no dia a dia
 Então que fodam-se eles com sua demagogia
 No meu país o preconceito é eficaz
 Te cumprimentam na frente
 E te dão um tiro por trás

EDY ROCK; MANO BROWN. Negro Limitado. Intérprete: Racionais MC's. in: Racionais MC's. **Escolha Seu Caminho**. São Paulo: RDS Fonográfica, p. 1992. Faixa 04.

Negro Limitado

Você não me escuta ou não entende o que eu falo
 Procuo 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 um mano esperto
 Não sei se você me entende mas eu distingo errado do certo
E mano se vai continuar com essas idéias ae se ta me tirando? Da licença
 A verdade é que enquanto eu reparo meus erros
 Você si 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 *cór* do seu próprio RG
 Então, príncipe dos burros, limitado
 Nesse exato momento foi coroadado
 Diga qual a sua origem, quem é você
 Você não sabe responder

Negro limitado
 Pelos ouvidos
 Escolha seu caminho

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 informe, se atualize, decore
 Antes que os racistas otários fardados de cérebro atrofiado
Os seus miolos estorem e estará tudo acabado, cuidado
 O Boletim de Ocorrência com seu nome em algum livro
 Em qualquer arquivo, em qualquer distrito.
 Caso encerrado, nada mais que isso
 Um negro a menos cotarão 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 mau 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
 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 um racista otário é química perfeita
 Inteligência, e um cruzado de direita
 Será temido, e também respeitado
 Um preto digno, e não um negro limitado

RACIONAIS MC'S. Negro Drama. Intérprete: Racionais MC's. In: Racionais MC's. **Nada como um dia após o outro**. São Paulo: Zâmbia, p. 2002. 2 CDs. CD 1. Faixa 5

Negro Drama

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 a procura da cura
 Negro drama tenta vê 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 *fudido*
 O drama da cadeia e favela
 Tumulo, sangue, sirene, choros e velas
 Passageiro do Brasil, São Paulo
 Agonia que sobrevivem
 Em meia zorras 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 vê, pobre, preso ou morto
 Já é cultural
 Histórias, registros, escritos
 Não é conto, nem fabula, 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 *truta* 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 traz vejo a estrada que eu trilhei
Mococa,
Quem teve lado a lado e quem só fico na bota,
Entre as frases fases e varias etapas
De quem é quem
Dos *manos* e das *minas* fraca
Um 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 um covarde
Que Deus me guarde
Pois eu sei que ele não é neutro
Vigia os rico mais ama os que vem do *gueto*
Eu visto preto e 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
No clima quente a minha gente soa frio
Tinha um Pretinho e seu caderno era um Fuzil
Dai um filme, uma negra
E uma criança nos braços
Solitária na floresta de concreto e aço
Veja, olha outra vê o rosto na multidão
A multidão é um monstro sem rosto e coração
Hey 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 câmara e ação gravando a cena vai
O bastardo mais um filho pardo sem pai
Hey senhor de engenho eu sei bem quem é você
Sozinho, se num *guenta*

Sozinho se num *guenta* a peste
E disse que era bom e a favela ouviu,
Lá também tem Whiski, e Red Bull, tênis *Nike*, fuzil
Admito seu carro é bonito
É, e eu não sei fazer internet, vídeo-cassete
Os carros *loko*
Atrasado, eu to um pouco se to
Eu acho sim só que tem que, seu jogo é sujo
E eu não me encaixo
Eu sou 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 ó subiu
Entre pelo seu rádio tomei
Você nem viu
Mais é isso ou aquilo, o que
Senão dizia
Seu filho quer ser preto
A que ironia
Cola o pôster do *Tupac* ai
Que tal que se diz
Sente o negro drama vai
Tenta ser feliz
Ei bacana
Quem te fez tão bom assim
O que se deu? O que se faz?
O que se fez por mim?
Eu recebi seu *tic*
Quer dizer *kit*
De esgoto a céu aberto
E parede madeirite
De vergonha eu não morri
To *firmão* eis-me aqui
Você não, você não passa
Quando o mar vermelho abrir
Eu sou o *mano* homem duro
Do gueto, *Browm*
Obá aquele *loko*
Que não pode errar
Aquele que você odeia
Ama nesse instante
Pele parda ouço *funk*
E de onde vêm os diamantes
Da lama valeu mãe
Negro drama

GUTIERREZ; MARECHAL. Vai Tomar no Cú Cabal. Intérprete: Gutierrez; Marechal.
Distribuição independente.

Vai Tomar no Cú Cabal

Ei Senhorita
 amanhã no seu enterro terá muitas flores
 Não da pra tu, Cabal, vai tomar no cu
 Rima de merda, infantil, gastou uma faixa do CD você
 Esqueceu que eu avisei, bucha, não acha que é pra você
 A prepotência te limita, você não entende meu caminho
 Eu mexo com verdade e vida e tu vai, mexe o corpinho
 Eu vi seu clip, tudo VIP, Ah, quem você quer enganar?
 A Universal tem que pagar praquelas modelete entrar
 Sua corrente brilha (blin), mas uma Prova Cabal
 Da ilusão do seu mundinho, igual a ela não é real
 Se diz ser muito mas eu vejo sempre o mesmo flow
 Sem conteúdo, fraco, ruim pra caralho
 Vai no Faustão, essas merdas que tu se sujeita
 Lança sua blusinha rosa, maquiagem e sobancelha feita
 Super MC? Mó comédia, me copia
 Única parte relevante na sua música é minha
 "Sua mina ouve meu rap" enquanto a "senhorita" chora
 Falou merda, riu forçado? pela saco, ri agora

não dá pra tu, Cabal, vai tomar no cú
 (mexe com os outro vai, mexe até se quebrar)
 não dá pra tu, Cabal, vai tomar no cú
 (mexe com os outro vai, mexe até se quebrar)

Cumpadi tu é doente de entrar numa com a Dichi
 Mexe seu corpo falso enquanto minha alma tá
 aqui(Playboy)
 Rio não é Miami, rua não é MTV
 Tu acha que o *MR.Shock* vai te ajudar? deixa eu rir
 O DJ Hum e o Bomba tão contigo por dinheiro
 Pra qualquer um é óbvio que você não é verdadeiro
 Quer ser da rua, vem pras ruas do Rio de Janeiro
 Sua segurança não é pesada como meus parceiro
 Temporada de Caça, aonde? Tu não caça ninguém
 Alias ai, na moral o P.Rima é quem??
 Tu consegue ser tão ruim que sua estréia foi uma prova
 Desde Legião Urbana, Daniel já tava na cova
 Se ficar falando muito, vou roubar sua corrente
 Vou dar pra favela, banhar alguns pente
 "Senhorita" é Kelly Key? Não, não, é Cabal
 U novo viadinho da ala pop da Universal

FACÇÃO CENTRAL. A Paz Tá Morta. Intérprete: Moysés Pereira Martins. In: Facção Central. **A Marcha Fúnebre Prossegue**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2001. Faixa 16.

A Paz Está Morta

Ontem a noite ouvi uns tiros, sirene de policia
 Amanhece a rotina me traz outra carnificina
 Em lágrimas de mãe filho ensangüentado
 Uma chacina de esquina sempre caixão lacrado
 Não vejo mais crianças felizes brincando no parque
 Agora estão com ódio no peito com uma 12 ou fumando crack
 Invadindo as mansões proporcionando o terror
 A luz do fim do túnel infelizmente aqui se apagou

A paz tá morta, morta, morta, desfigurada no IML
 Sangue no chão revolver na mão a marcha fúnebre aqui prossegue
 A paz tá morta morta, morta, desfigurada no IML
 Sangue no chão revolver na mão a marcha fúnebre aqui prossegue

O moleque de dez anos segura o seu fuziu
 Futuro soldado metralhado no chão da injusta guerra civil
 Embaixo de um viaduto numa caixa de papelão
 Uma família dorme no frio come o resto achado no chão
 Aqui não existe formatura só vejo pulso algemado
 Corpo decapitado no mato futuro desperdiçado
 Carbonizaram nossa paz, mataram a esperança
 Só vejo como herança uma *glock* pra criança

TADDEO, Carlos Eduardo. Roube Quem Tem. Intérprete: Facção Central. In: Facção Central. **Juventude de Atitude**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 1995. Faixa 07.

Roube Quem Tem

Não estamos querendo influenciar ninguém
 Porém nós sabemos que a vida lá fora é demais
 Tanto faz ser honesto ou paga-pau de polícia
 Será sempre um perdido sem nenhuma alternativa
 O seu propósito apenas é proceder
 O melhor possível, inconfundível, com os outros, um digno nível
 Raciocínio idiota ou é necessidade?
 Das duas uma, em qual se enquadra a sua promiscuidade?
 Apropriado, discutível, é você quem define
 Resume a sua própria vida na carreira do crime
 Premeditar sua morte é simples e fácil
 Necrotérios melhores, seu destino provável
 De 25 é difícil você não passa, é certeza
 Franqueza da nossa parte mas da sua é fraqueza

Convicção absoluta da sua indiferença
 É insignificante e ainda diz que comença
 Dispensa aquilo que é certo, aceita o que agrada
 Se regenera verbalmente e na real se acaba
 Seus manos só existem quando você tem dinheiro
 Impõe respeito com droga
 Se julga sempre o primeiro, é implacável, prestável na arte de ser otário
 E por mais que a gente queira não vai ser ao contrário
 Sua necessidade se transformou em vício
 Mas deixe quem não tem em paz
 Se não for sacrifício seu ofício deveria entrar em extinção
 Mas o governo não liga
 Ignorando nossa opinião
 Nós do Facção, nosso protesto é nosso pedido
 Roube quem tem, mas só se for preciso

Roube quem tem, roube quem tem, roube quem tem
 Roube quem tem, roube quem tem, roube quem tem
 Ou não roube ninguém
 Ou roube quem tem
 Roube quem tem, roube quem tem, roube quem tem
 Roube quem tem, roube quem tem
 Ou não roube ninguém

Te damos mil motivos
 Você persiste e se torna invisível, irreconhecível, sumido, fichado, desprezível
 E prejudicado
 Na paranóia passa quase toda sua vida
 Agora eu te pergunto
 Quem é sua má companhia?
 Reformatórios de menores
 Prisões em DP's
 Condenações em presídios
 Se vangloria do que?
 Somos contra o crime porém sabemos da necessidade, do esquecimento do
 governo e de sua parcialidade
 Sua revolta tem lógica, até justificativa
 Pra gente até cola só que não pra polícia
 Você precisa dar um jeito na sua imperfeição
 Inferior, menor, ser inútil, totalmente em vão
 Sem alteração e ainda acredita em pegar a boa
 Em torno dessa obsessão se desmorona a toa
 Se considera com princípios e opiniões
 Embora tenha se entregado ao crime diz que tem as soluções
 Bem sucedido naquilo que faz
 É da forma que se engana
 Enquanto os civis na boa, nós o vemos em cana
 Propaganda de esperto, orientação de otários
 Seu grau de instrução decepciona, é precário
 E já que você não melhora e o governo não muda

O outro lado da história, arte que decepçiona
 Soluciona problemas da lei
 E os nossos?
 Que se foda
 Comando seco contra nós, com muito apoio
 O nosso esforço nada vale
 É simplesmente tão pouco o descaso da sociedade
 Principal influência
 Seu desinteresse é a maior delinquência
 Na sequencia idiotice, parcialidade
 Cooperação inegável, a nossa inferioridade
 A irreversível ampliação da miséria coopera até um ponto
 Porém existe o lado mau
 E ambicioso rouba por sua vontade
 Nem tem dificuldade
 Apenas mais um embalo culpando a sociedade
 Necessidade nenhuma, uma questão de doença
 A sua indiferença, paranóia intensa
 Inconsciência da sua parte
 Dos outros, o mesmo
 Objetivo dos dois lados
 Apenas dinheiro
 Tenha certeza, não jogamos nossa idéia fora
 É que o governo não muda e quem rouba nunca melhora
 Não se analisa
 Piora
 E só se prejudica
 E mesmo estando na merda
 Ignora qualquer saída
 Sabemos que não foi possível a convenção de ninguém
 Então apenas nos faça um favor
 Roube quem tem

FACÇÃO CENTRAL. Brincando de Marionetes. Intérprete: Facção Central. In: **Estamos de Luto.** São Paulo: Sky Blue Music, p. 1998. Faixa: 05.

Brincando de Marionetes

A trilha sonora é tiro a cena é de terror, o ar é triste tem aglomeração
 Sirenes, viaturas, calibres, 12, 38, veja as manchas no chão
 O carro preto e branco define atração,
 17 caio pelo pionner cd na mão, a arma foi Glock
 Fulano sem lobo, Cinco na cabeça, passaporte pra morte
 A sigla IML, define seu caminho
 Oitava gaveta na geladeira, um cadáver decomposto
 Do estilo que bóia no rio,
 Defunto pra pesquisa olha o ponto do legista
 Pobre é fundamental pra medicina
 Corta o cérebro, arranca o pulmão, abre o peito no meio e come o coração

É míssil teleguiado, controle remoto,
Marionete do sistema brasileiro de corpos
Sei que os porcos batem palmas pro meu caixão
Que deliram no cemitério, na detenção
Com nosso sangue escorrendo no chão
Querem grampo no meu pulso,
Me ver apodrecendo no xadrez de uma delegacia
Esperando na febre, a quarta feira meu jumbo, a minha visita
Se pá um risco de cocaína, querem ver o meu ódio,
Minha semiautomática jogando na rota
Vela acesa meus pêsames, outro cadáver pá, outra vitima morta
Me querem de quebrada com um na cinta,
Um bolso entupido,roubando um toca fita
E dando 5g pro seu filho
Uma AR15 fodendo o carro forte, uma AR15 num banco, bebendo seu sangue
Em busca do cofre, uma facada no peito do pilantra,
Uma rajada nos playboy filhos da puta de zoomp, forum
Tirando um racha com suas piranhas,
Bomba relógio no seu escritório
Quero ver me olhar com nojo, sem fax, computador, celular, no seu velório,
Não vou estar no chão te estendendo a mão, ou comendo seu lixo
Use seu dinheiro pras puta das boate, pra faculdade do seu inútil filho
Use o dinheiro pra whysk, carro esporte,
Pro buffet do hotel de luxo, não cheiro de sua farinha
Tenho dignidade, não meto os cano na sua raça não vejo futuro
realça lut pala 12, lagosta, caviar
Faça o seu papel, não abre o vidro no farol,
Nem estenda o pulso com rolex, pra 380 não atirar
Ou pra ver não ver o moleque com o nariz escorrendo
Com roupas rasgadas, queimado de cigarro, feridas no corpo,fedendo
Se fodendo mendigando dinheiro,
Pra uma mãe ou pai, filho da puta pra cachaça,cigarro, crack
Que neurose e desespero
Aí o sangue sobe, tem que ter enterro
Tiro de escopeta na cara, o álcool queimando pelo corpo inteiro
Aí você atrás das grades
Aí você com o ferro, fazendo boy pagar pedágio
Seu BO, no carro forte, assalto a banco
São apenas peças de um jogo
Onde matar ladrão é mais o fácil, é o aceitável
Aqui se joga na cadeia, não é pra se regenerar, é pra ver detento se matar
Se joga crack na favela, e se espera o resultado
Abra-cadabra, chove finado
Já assinei um 12, sei como é lá dentro
Aqui fora descobri que detendo tem rótulo na testa
Tatuagem, carimbo pra sempre detento,
Eterno marionete, cair na armadilha
Faço o contrario fulano, aposente os calibres,
Dispense a farinha, desfaça a quadrilha
Raciocine com o cérebro não com os calibres

O meu caminho eu mesmo traço é Dundum, Facção
 Bem longe do crime, é o sistema brincando de marionetes
 Brincando de Marionetes,

É o sistema brincando de marionetes
 Brincando de Marionetes
 É os sistema brincando de marionetes

De braços abertos sobre a cabeça de outro cadáver está Jesus
 Dando como premio a sua benção
 E aceitando quem quer que seja sob a sua cruz
 Não pede holerite, não olha a cor, não puxa o DVC
 Não importa se fez faculdade, se tem curso superior
 Ou se derrubou uns três antes de morrer
 Nunca li a Bíblia, mal passei em porta de igreja
 Nunca botei fé em religião,
 Só tenho Deus uma certeza
 Que aqui no inferno, até o diabo tem perdão vai pra cima,
 Que todo homem merece misericórdia a graça de Nossa Senhora Aparecida
 O detento puxando, quatro de ponta revezando seu sono atrás das grades
 Enquanto uns dorme outros sonham com a liberdade
 O moleque com a mão estendida querendo um pedaço de hot dog
 Se contendo, ficando feliz com resto da sua fanta, apenas umgole
 O mano HIV positivo na UTI, na cama do hospital
 Ou deficiente sem sorriso, que sonha com sua moeda de 5, 10, 25
 Qualquer real, se segura na mão de Deus e vai, diz o verso dacanção
 Mansão, iate, ouro, dólar, são em vão
 Preto ou branco, pobre ou rico, pro buraco só leva o caixão
 180 por hora, passou estilo carro de corrida
 Pacoteira no bolso, Honda Civic instalado de cocaína
 O perfil do jovem de bem, brasileiro do tipo que queima índio comalcohol
 O santo, o filho do juiz, o bom exemplo
 A justiça no Brasil é pro detento na detenção
 Que destrói o pavilhão com as mãos
 Bota fogo, joga pedra no PM cuzão
 Aí o promotor condena
 Cola globo, sbt, revista veja querendo a noticia
 O nosso sangue é manchete pro empresário que ouve a vida no rádiado seu carro
 Com seu motorista 111 no saco, isso sim que é justiça
 Sua raça cheira mata, derrete o cachimbo
 Paga o honorário, pa e pum advogado ta lá pra tirar
 E o delegado sorrindo, mas se a minha ta na cinta se liga na bronca
 Sou assassino confesso sem defesa
 Trinca de ponta, se enquadram minha goma, reviram a gaveta, já era o
 guarda-roupas
 Abrem o som, a TV atrás de flagrante
 Vários chutes na boca, desrespeitam a minha mulher, minha filha
 Sem mandato um batalhão de gambé na minha sala dando coronhada
 Apavorando minha família
 Não fui criado nos Jardins nem no Morumbi

Não me hospedo em hotel cinco estrela
 Não tenho motorista, uma BMW, esperando por mim
 Nasci pra assalto à banco e carro forte
 Pra ser o elo da farinha da playboyzada pra favela
 O justiceiro que respira morte, o assassino que abre sua cabeça no meio por dinheiro
 Ou o seqüestrador que te queima, te tortura, te esfaqueia nocateveiro
 Que pega seu filho pelo pescoço de refém, exige carro, armas
 E espalha os miolos dele como se fosse um cachorro papapa como se fosse ninguém
 Só o livro a caneta, o lápis, o caderno evitam que o Eduardo docéu seja o Eduardo do inferno
 Esqueça toda essa porra de BO, fita boa, armamento é tudo ilusão
 De um abraço no seu pai, sua mãe, sua mina, isso sim é real não da sangue, não da caixão
 Seu trampo, seu estudo brecam o cano do PM,
 Pobre informado, engatilhando o raciocínio,
 É embaçado qualquer país treme, quando a sirene do carro funerário tocar
 Entre as flores lá no caixão,
 Quero ver o mano digno não marionete, que morreu na mão da rota
 Apenas outro ladrão, aqui diz Facção, Facção

Aí mano aposente seu calibre, dispense a farinha, desfaça a quadrilha, o nosso sangue o cadáver embaixo do jornal, o moleque fumando crack, é o que o sistema brasileiro de corpos quer, pobre se matando, pobre trocando tiro entre si, pobre morrendo na mão da policia, pobre no cemitério, seu trampo e seu estudo brecam o cano do PM, mano informado, digno se valorizando é embaçado mano, o Brasil treme, Eduardo Dundum, Erick 12, Facção Central, 1998, Brincando de Marionetes.

TADDEO, Carlos Eduardo. Minha Voz Está no Ar. Intérprete: Facção Central. In: Facção Central. **Versos Sangrentos**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 1999. Faixa 02.

A Minha Voz Está No Ar

A boca só se cala quando o tiro acerta
 Eu sou o sangue o defunto no chão da favela
 A oração da tia sem comida
 O mendigo com a perna cheia de ferida
 Eu rimo o ladrão que mata o playboy
 O viciado que toma tiro do gambé do góí
 O detento que corta o pescoço do refém
 O alcoólatra no bar bebendo 51 também
 Conto o história do traficante
 Do ladrão no banco bebendo seu sangue
 Do moleque com a testa no muro da febem
 Do nordestino tomando sopa na cetem
 Canto o corpo que bóia decomposto no rio
 A 12 que entra na mansão a mil

Cadê o dinheiro tio
 Não tem então bum vai pra puta que o pariu
 O meu assunto é favela farinha detenção
 Sou locutor do inferno até a morte facção
 É uma gota de sangue em cada depoimento
 Infelizmente é rap violento
 Eduardo, Dum Dum, Erick 12, lamento
 Versos sangrentos
 Pode ligar pode ameaçar
 Enquanto a tampa do caixão não fechar
 Minha voz ta no ar

A boca só se cala quando o tiro acerta-ta
 A boca só se cala quando o tiro acerta-ta
 A boca só se cala quando o tiro acerta-ta
 Quando o tiro acerta

Falo do mano com a pt carregada
 Que por porra nenhuma te mata
 Da criança vendendo seu corpo por nada
 Da família que come farinha com água
 Ou o humilde brasileiro aqui da periferia
 Que usa tênis da barraca camisa da galeria
 Canta pro moleque com fome sem conforto
 Não roubar seu rolex
 Não cortar seu pescoço
 Dá os dólares senão vai pro inferno
 É isso que eu tento evitar com meu verso
 Que defende quem não pode se defender
 Que ta do lado de quem assalta pro filho comer
 Não aceno bandeira não colo adesivo
 Não tenho partido odeio político
 A única campanha que eu faço é pelo ensino
 E pro meu povo se manter vivo
 Não enquadrar o boy de carro importado
 Abaixar o revolver procurar um trabalho
 É uma gota de sangue em cada depoimento
 Infelizmente é rap violento
 Eduardo, Dum Dum, Erick 12, lamento
 Versos sangrentos
 Pode ligar pode ameaçar
 Enquanto a tampa do caixão não fechar
 Minha voz ta no ar

A boca só se cala quando o tiro acerta-ta
 A boca só se cala quando o tiro acerta-ta
 A boca só se cala quando o tiro acerta-ta
 Quando o tiro acerta

Não canto pra maluco rebolar
 Meu som é pra pensar pra ladrão raciocinar
 Não to na tv nem no rádio
 Não faço rap pra cuzão balançar o rabo
 Quero minha voz dando luz pro presidiário
 Denunciando a podridão do sistema carcerário
 Tirando a molecada da farinha
 Não quero seu filho na mesa do legista
 Eu to do lado da criança com fome desnutrida
 Que da bote na burguesa e corre na avenida
 Eu sou igual qualquer ladrão
 Qualquer assassino
 Um revólver um motivo é só o que eu preciso
 Pra roubar seu filho meter um latrocínio
 Quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio
 Meu ódio meu verso combinação perfeita
 Revolta do meu povo é o veneno da letra
 Menos violenta que um prato com migalhas
 Ou o ladrão te cortando com a navalha
 Eu canto o cortejo o carro funerário
 O pai de família sonhando com um salário
 É uma gota de sangue em cada depoimento
 Infelizmente é rap violento
 Eduardo, Dum Dum, Erick 12 lamento
 Versos sangrentos
 Pode ligar pode ameaçar
 Enquanto a tampa do caixão não fechar
 Minha voz ta no ar

A boca só se cala quando o tiro acerta-ta
 A boca só se cala quando o tiro acerta-ta
 A boca só se cala quando o tiro acerta-ta
 Quando o tiro acerta

TADDEO, Carlos Eduardo. A Guerra Não Vai Acabar. Intérprete: Facção Central. In: Facção Central. **A Marcha Fúnebre Prossegue**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2001. Faixa 03.

A Guerra Não Vai Acabar

Aí promotor o pesadelo voltou
 Censurou o clipe mais a guerra não acabou
 Ainda tem defunto a cada 13 minutos
 Dez cidades entre as 15 mais violentas do mundo
 Da classe rica ainda dita moda do inferno
 Colete a prova de bala embaixo do terno
 No ranking do sequestro 4º do planeta
 51 por ano com capuz e sem orelha
 Continua apologia na panela do barraco

Ao empresario na cherokee desfigurado
 180mil presos menor decapitado, cabeça arremeçada no peito do soldado
 Sistema carcerário ainda é curso pra latrocínio
 Nota 10 no ensino de queima seguro vivo
 Família amarrada miolo pelo quarto
 Hollow point no dotor pra ve dollar no saco
 Destaque da tv, sensacionalista
 Que filma sem pudor o trabalho da perícia
 Contando buraco no crânio do corpo do pai morto
 Pela glock que o sistema porco põe no morro
 Mais pra mim é 286 quando falo do sangue que escorre do pescoço do vigia,
 Dentro do carro forte, quanto descazo pra periferia
 Transforma meu povo em carniça
 Tem facção na pista
 Sanguinário na rima

Pode censurar, me prender me matar
 Não é assim promotor que a guerra vai acabar

Não tem inquerito pra tv que tem a vadia nua novela da 6, 7, 8
 sem ministério nem censura
 Só o meu rap que é nocivo pro sistema hipócrita
 A justiça não quer ouvir que o moleque que o pai da as costas
 Pode invadir seu ap, derruba sua porta
 Mata seu parente pra paga treta de droga
 Se tem sangue eu canto sangue
 Se tem morte eu canto morte
 Relato que leva o ladrão pro cofre
 Não sou eu que coloco o mano lá no banco
 Estorando o gerente, saindo trocando
 Foi na tv que eu vi parte da polícia deitada
 Assistindo o resgate, dominada desarmada
 Delegada chorando desistindo do emprego
 Meu clipe ainda era um sonho e é real o pesadelo
 Eu não preciso estimula o latrocínio
 Nem o sequestro relâmpago de um empresário rico
 O brasil não da escola, mais da metralhadora
 O brasil não ta comida, mais poe crack na rua toda
 Não vem me coloca de bode espiatório
 País falso moralista é você que quer velório
 A tia da mansão fazendo oração
 Esperando o cantato do sequestrador em vão
 Seu filho deveta morto, quer saber por que
 Combate violência aqui é me calar ou me prender

Pode censurar, me prender me matar
 Não é assim promotor que a guerra vai acabar

E quem não olha pro moleque sem infância no morro
 Oitão na cinta, sangue na mente, apetitoso

Homicidio latrocínio só profetiza o óbvio
 Cercado pelo crack a consequência é óbito
 Vendo sua mãe catando fruta apodrecida
 Rasgando o lixo, comendo o resto da burguesa
 Galinha metida que quando vê o da favela pisa, acelera
 Pra essa cadela só é gente quem tem lagosta na panela
 A criança vira um monstro com 13 no paint
 Quando percebe que a propaganda de bike video-game
 Playcenter, tenis, danone, Mclanche
 É só pro filho da madame
 Carboniza um corpo disfigura o rosto
 Quando vê que pra ele é só pipa, água de esgoto
 Não é desculpa pra revolta porque não é seu filho
 O seu tá de Audi alimentado bem vestido
 Vai se tornar empresário bem sucedido
 Não vai precisar gritar assalto em nenhum ouvido
 Facção é só um retrato da guerra civil brasileira
 Da carnificina rotineira
 Assusta menos que o menor muito loko espalhando seu miolo pelo visor
 Do caixa eletrônico
 Pode censurar, me prender me matar
 Não é assim promotor que a guerra vai acabar

Pode censurar, me prender me matar
 Não é assim promotor que a guerra vai acabar
 Pode censurar, me prender me mata

FACÇÃO CENTRAL. Apologia ao Crime. Intérprete: Facção Central. In: Facção Central. **A Marcha Fúnebre Prossegue**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2001b. Faixa 14.

Apologia ao Crime

Não queria te ver na maca cuspiendo sangue quase morto
 No hospital com uma par de tiro, tomando soro
 Nem catando pioneer do Escorte
 Nem enrolando a língua, morrendo de overdose
 Esquece a doze, o cachimbo, a rica cheia de jóia
 Já vi por um real bisturi de legista em muito nóia
 Não seja só mais um número de estatística
 Um corpo no bar vítima de outra chacina
 É embaçado saber que a propaganda na tv
 De carro, casa própria, não foi feita pra você
 Saber que pra ter arroz, feijão, frango no forno
 Tem que pegar um oitão e desfigurar um corpo
 Entendo o motivo, sou fruto da favela
 Sei bem qual a dor de não ter nada na panela
 De dividir um cômodo de dois metros em cinco
 Um quarto sem luz, água, sem sorriso

Só que truta o crime é dor na delegacia
 Choque, solidão, agonia
 Te dão uma 1.40 com silenciador e mira
 Pra você estraçalhar com o caixa da padaria
 Da mercearia, drogaria
 Pra que um dia sua família reze sua missa de 7º dia
 O boy de rolex, cherokee vidro fumê
 É armadilha do sistema pra matar você

Não caia na armadilha siga a minha apologia
 Mesmo de barriga vazia esquece a jóia da rica
 Não caia na armadilha siga a minha apologia
 Sua missa de 7º dia ta de importado na avenida

Corrente de ouro, carro do ano, tudo ilusório
 Farinha, bicarbonato, velório
 Traficante ví vários com uma pa de funcionários
 De BMW, dando dinheiro pra delegado
 Comemorando o ano novo descarregando a traca pra alto
 Terminando sem um centavo na doze do soldado
 de fuzil granada nove
 Nunca ninguém voltou com um malote do carro forte
 Sempre o mesmo fim : mãe chorando no caixão
 O mano planejando rebelião na detenção
 Mordida de cachorro, esculacho do GOE
 Só que te lá dentro sabe o preço de matar o boy
 Sei que muito pouco sonhar apenas com comida
 Quem não quer ter uma casa com piscina?
 Um cargo bom ao invés de comer lixo?
 Um carro importado último modelo esportivo?
 Só que o conforto não vem através do revólver
 Do sangue da refém milionária temendo a morte
 O gambé não quer saber seu motivo
 Quer sua cabeça na parede igual um porco abatido
 Não interessa se é pro remédio da sua mãe
 Pra fumar crack ou beber champagné
 Se invadir o condomínio gritando assalto
 Caiu na armadilha até no teto vai ter seus pedaços
 Querem você virando a cadeia, matando estuprador
 Exigindo o governador, o juiz corregedor
 Querem você num Opala metralhando um bar
 Chacina de número 300 pro SPtv noticiar
 Por isso não tem um de nós no Congresso, na Câmara
 Aqui é só ladrão em estado vegetativo na cama
 Ou na cadeira de roda, tiro na espinha
 Por um par de tênis, um risco de cocaína
 Nossa vida vale menos que um real
 Aqui pobre só presta pra doar órgão no hospital
 Por isso vai pra colégio tentar ser o arquiteto
 Não faça os porcos aplaudirem mais um nóia analfabeto

Que bate na coroa pra fumar um rádio
 Da bonde em traficante, amanhece esquartejado
 Pega sua 380 e faz a planta do banco
 Atira no segurança chuta o refém que tá chorando
 Cata o malote, esvazia o cofre
 Descarrega na cabeça do gerente sua nove
 Ou põe a roupa de carteiro pra enganar o porteiro
 Enquadrar o prédio inteiro e roubar jóia dinheiro
 Pras 6 horas eu te ver no cidade alerta
 Algemado com hematoma tipo cachorro numa cela
 O sistema tem que chorar mas não com você matando na rua
 O sistema tem que chorar vendo a sua formatura

FACÇÃO CENTRAL. Hoje Deus Anda de Blindado. Intérprete: Facção Central. In: Facção Central. **Direto do Campo de Extermínio**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2003. 2 CDs. CD 1. Faixa 06.

Hoje Deus Anda de Blindado

Se Deus der rolê com cartão magnético
 Nem com marca de nascência reconhece no exame médico.
 Pro boy a causa é o código fora de época
 O cuzão quer pena de morte, prisão perpétua
 Acha que com menor cumprindo como adulto
 Não vai ter na CNN político do Brasil com furo
 Aposta na repressão, na polícia hostil
 Um gambé me torturando num terreno baldio.
 Enquanto era pobre disfigurado no caixão preto
 Vale o ditado: no cú dos outros é refresco
 Só que o vulcão explodiu, entrou em erupção
 E a lava que escorreu foi derreter sua mansão
 Acordou pra vida com cem bolhas no corpo
 Com ladrão apagando na pele dois maços de Marlboro
 O ódio atravessou a fronteira da favela
 Pra decretar que paz é só embaixo da terra
 Não sou eu que a impunidade beneficia
 Me diz quantos Nicolau tão na delegacia
 Quer o fim do barulho de tiro a noite
 Faz abaixo-assinado contra taurus colt
 A fabrica de armas tá a mil na produção
 Contrabandeando pro Rio, SP, Afeganistão
 E a cada bala no defunto, um boy sai no lucro
 Na guerra o mais inocente é o favelado de fuzil russo.

Hoje deus anda de blindado, cercado e protegido por dez anjos armados
 Hoje deus anda de blindado, cercado e protegido por dez anjos armados
 A pomba branca tem dois tiros no peito, dois tiros no peito
 A pomba branca tem dois tiros no peito, dois tiros no peito

Raciocina a arma tá no navio do porto
 A cocaína no táxi aéreo chegando no aeroporto
 Tem erro na pintura da imagem do inimigo
 Perigo não põe camisa na cara no destrito
 É o que tem estilista e usa seda
 Tem curso superior pra matar criança indefesa
 No outdoor publicitário deixou falha
 Não viu ladrão de terno com a glock engatilhada
 Sequestrador a midia cobra, um mês, ta morto
 Diferente de quem rouba com a caneta de ouro
 Se por milagre preso fica emocionalmente abalado
 E é receitada prisão domiciliar pra arrombado
 O ladrão de seis galinhas tá no presídio
 O banqueiro tá livre por que tem endereço fixo
 Sonha que o congresso vai aprovar lei mais severa
 É o mesmo que o deputado atirar na própria testa
 Com a justiça reformulada não sou eu que estou fudido
 É a madame que vai levar jumbo pro marido
 O que me faz roubar não é pena branda
 É ver a lata de arroz sem um grama
 Eu sou só a consequência que te dá fita amarela
 Efeito do prefeito com dólar em Genébra
 O sangue do morro é o combustível do jato
 Na seguradora até o manto sagrado

Hoje deus anda de blindado, cercado e protegido por dez anjos armados
 Hoje deus anda de blindado, cercado e protegido por dez anjos armados
 A pomba branca tem dois tiros no peito, dois tiros no peito
 A pomba branca tem dois tiros no peito, dois tiros no peito

Felicidade não é comer com talher de ouro
 Enquanto meu filho brinca no esgoto
 Dinheiro é só papel, não vai pra sepultura
 No fim é só herdeiro brigando por suas indústrias
 Pra cinco mil Jesus dividiu cinco pães e dois peixes
 Atitude igual evita miolo no tapete
 A indiferença que não te deixa pôr a mão no bolso
 É a mesma do louco que corta seu rosto
 Eterna vítima de joelhos, refém do medo
 Sua pomba branca tem dois tiros no peito
 Por que prefere gastar no abrigo anti-nuclear
 No banco, ergou uma blindada, seu novo lar
 Enriquecer a indústria da segurança privada
 Comprar colete a prova de balas do que doar cesta básica
 A pior polícia do mundo não vai te ajudar
 Pra um caso resolver catorze da Scotland Yard
 Não vejo um puto lutando pra favela ter escola
 Só pra me trancar e jogar a chave fora
 A burguesa tem vergonha de ser brasileira
 Não pelo o pivete com fome mas porque me deu a senha

Pega o passaporte, enfia no rabo e some
 Vai cortar grama no Texas, ser puta em Londres
 Invés de mudar a lei faz um transplante de coração
 Compra um na funerária com um pouco de compaixão

Hoje deus anda de blindado, cercado e protegido por 10 anjos armados
 Hoje deus anda de blindado, cercado e protegido por 10 anjos armados
 A pomba branca tem dois tiros no peito, dois tiros no peito
 A pomba branca tem dois tiros no peito, dois tiros no peito

Chico Xavier do Gueto. Intérprete: Facção Central. In: Facção Central. **Direto do Campo de Extermínio**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2003. 2 CDs. CD 1. Faixa 01.

Chico Chavier do Gueto

Prepare as algemas, forme o inquérito, abra o processo que eles estão de volta sem freio na língua, sem meia verdade, história engraçada ou frase bonita.
 Facção Central, Chico Xavier do Gueto, pondo no papel o que Deus manda, no palco da noite é a munição traçante.
 O soldado que prefere ser morto do que ser o soldado que municia o inimigo.
 Não é letra violenta não, cuzão, é a música cantada com o coração.
 Facção não faz rap pra você, boy, grupo invejoso, Zé povinho, estamos cagando e andando pra opinião de vocês.
 Extremista célula terrorista, enquanto Deus por ar nos pulmões vamos ser o avião fazendo estrago de ouvido a ouvido.
 Vitória não é carro, dinheiro e vagabunda.
 É injetar ódio no cérebro do conformado, informação no desinformado e auto-estima no derrotado.
 Vive muito boy, não gosto de você, mas não quero seu sangue derramado com as nossas mãos, não quero um dos meus vencendo através do seu cadáver.
 Vive muito pra um dia ver a favela vencer.
 Eu acredito muito nisso, pra quem tem fé e persistência tudo é possível.
 Aí, tinha dois moleques lá no cortiço do centro, que ninguém dava uma moeda e mesmo assim eles derrubaram as portas, sobreviveram ao teste, as coronhadas da policia, fome, e hoje, acredita se quiser, tão aqui tirando seu sono.
 Passaram de quinta série de escolaridade a PHD em vida, Eduardo e Dum Dum doença que contagia as almas sem voz, certificado de atitude concedido pela favela.
 Aí, desempregado, doente, órfão, faminto, mendigo, detento, viciado, menor de rua, iludido ou sem ilusão, não importa quem é você, se você tem periferia no peito você é parte de mais um capítulo da nossa história.
 Direto do campo de extermínio.

TADDEO, Carlos Eduardo. Abismo das Almas Perdidas. Intérprete: Facção Central. In: Facção Central. **O Espetáculo do Circo dos Horrores**. São Paulo: Sky Blue Music, p. 2006. 2 CDs. CD 1. Faixa 05.

Abismo das Almas Perdidas

Foi extinto o crime político em Diniz diplomata
 por um real deixam no poste sua cabeça pendurada
 Na velocidade do el niño se espalha a epidemia
 em vez de um pentium em cada casa uma granada argentina
 Não é boletim da al Jazeera faixa de gaza
 4 mortos na barca de anti-aérea perfurada.
 O cativo com a família do diretor do CDP
 liberta minha quadrilha ou todo mundo vai morrer
 Aqui o exército protege turista com fuzil
 que vem batendo punheta atrás de prostituição infantil
 5 milhões é a premiação do show do milhão da vida real
 é a cifra anual do narcotráfico nacional
 Por ela o menino entra pra lista da corte americana
 vende pro elvis jhon eine na casa branca
 Entre malária e febre amarela quero ser Pablo Escobar
 que com pó deu uma cidade pro seu povo morar
 Se marx fosse do brasil escrevia no livro
 revolução é com sig sawer, fogo seletivo
 O boy só entende vendo as cinzas da filha cremada
 com ela contando os paus que chupou na mensagem psicografada
 Quantos drumond na maca de alumínio
 fora da selva tem canibalismo e pobre é o prato do rodízio
 Voa de jato a mosca que do sangue extrai sua proteína
 substância proibida que aqui não dá dopiing não sai na urina

A mosca que se alimenta de mortos voa de jato
 sua proteína tá no sangue do menino soldado
 Filho da puta planta o ódio no abismo das almas perdidas
 e colhe caixão de polícia e uru como inseticida

Pro boy dia 20 de novembro não é feriado
 mas tem um ponto facultativo que eles tão acostumados
 O moleque descalço apontando fall
 que no psico fecha escola banco o planalto central
 Status pro arquiteto é ser do clube seleteo
 que ostenta apólice de seguro anti-seqüestro
 No topo da cadeia alimentar um burro
 que pendura diploma na parede do túmulo
 Tem chip do pé até o último fio de cabelo
 aparato james bonde contra um pesadelo
 O filho da doméstica com a senha da conta
 pondo o artefato na boca 1,2,3 e detona a bomba
 Alô Ivo Pitanguy faz um transplante facial
 o ladrão jogou álcool é queimadura de 3º grau

Trás prótese pra perna o tiro deu hemorragia
pra eu dar um passo em 10 anos de fisioterapia
O show pirotécnico de traçante tipo times Square
mostra que não um shox que o moleque quer
Pro feto indesejado sem pai quando nasce
é um sonho ser chefão no RDD de bernardes
Vira planta carnívora a semente regada com sangue
faz socialite sem elástico fazer bungee jump
Madame não sou perito mais sei o laudo do seu luto
mais vale um torturador morto que mil discursos

A mosca que se alimenta de mortos voa de jato
sua proteína tá no sangue do menino soldado
Filho da puta planta o ódio no abismo das almas perdidas
e colhe caixão de polícia e uru como inseticida

Qual o veredicto do juiz que censurou o facção
pra canção do cooper do bope quando sai do batalhão
Bandido favelado não se varre com vassoura
se varre com granada fuzil metralhadora
Um CD rom do mengueli em vez de massa cinzenta
explica 6 de cada 10 com tiros na cabeça
Dados da américa que não preserva a vida
com bala de borracha raio que paralisa
Rasga a garganta pra ele respirar
o doutor tira o projétil na mira da HK
Avisa a mãe que o médico fez tudo que podia
mais a G3 explodiu o fígado a vesícula
Não queria sua coroa em sinhá moça ao vivo
esfregando piso no capítulo
erodes não matou cristo matou crianças até 2 anos
aqui foda-se a faixa etária o rico segue o plano
Faz o maveco emparelhar com o carro oficial
aí senador plau, plau e jornal nacional
Já foi diretor de presídio a prefeitura na guerrilha
o próximo é o herdeiro de 4º de milha
Aqui o baygon pra inseto necrófago
é ter o chassi pinado e científica juntando os órgãos
Sua luta não é contra apache porta avião
é contra um menino que nem agüenta a uru na sua mão

DA GUEDES. Minha Cultura (hip hop). Intérprete: Da Guedes. In: Da Guedes. **Da Guedes Acústico**. Porto Alegre: Olelê Music, p. 2008. Faixa: 04.

Minha Cultura (hip hop)

Hip Hop criado na rua, essa é minha cultura
 Pode acreditar
 Com bocas e batidas ao mesmo tempo
 E parecendo imitando um ao outro e outro
 O discurso começa sem problema nenhum
 Palavras vão saindo e bate no coração
 Rimas sem espaço certo com a mente vidrada
 Em cima da injustiça com essa grande espada
 Sem precisar ser G.O.G (Gangster, original gangster)
 Aqui não existe essa aí, se é esperto e tem cabeça no lugar com um pouco de Hip
 Hop pra poder ajudar,
 Nunca virando pirata, mano chegado não falha
 Não somos fãs de canalhas
 Por onde passo
 Minha rima irada, o bisturi, e navalha
 Mas esse é o som, palavra mágica
 Pra poder ajudar a se livrar das guerras
 De roubo esperto ou de crime extremo
 Que pode ser herança de tela de cinema
 Ou de avós ou de pais que não tiveram a sorte nem oportunidade
 De escutar hip hop

Hip hop criado na rua, essa é minha cultura
 Pode Acreditar
 Rimando com a palavra certa
 Falando a verdade aberta
 Pode acreditar

Estamos vindo aqui do sul pra falar de hip hop
 Nosso jeito de ser
 Preocupação não é IBOPE
 É a idéia que somos, é um dia após o outro
 É morrer e renascer de novo
 Com moral, analisando um contexto geral
 Para alguns, pode até parecer normal
 Não qualquer merda que pinta por aí
 Isso é filosofia
 Qualquer pilha, diz aí? Como é que tu quer
 Procurar informação, eu te digo meu irmão
 Tamo aqui, pra falar qual que é a desse som,
 Porque tem muita gente de olho nessa comunicação
 Mas que lição?
 Não somos solução
 Mas como escutar música é normal pra uma nação
 De uma mistura esta aí

A nossa forma de expressão
Nos chamem do que quiser, porém hip hop é isso
É compromisso
A onde tiver uma mente o som vai chegar lá
Por cima, pelo lado, por de baixo da terra se precisar
Seja preto ou branco, o que importa é lutar
Eu tô aqui pra mostrar o meu Dom Preste atenção no som
Que é feito com vontade
Por gente que conhece a rua
E quer botar na cabeça de todos
E também da tua
Te liga não fica fora dessa
Mesmo que todos digam que tu não presta
Mas esse é o som Eu sou do *Partenon*
E minha rima é fatal, normal.
Você conhece meu nome
Negro X e tal, Negro X e tal
Hip hop na cabeça uma idéia nacional
O grafite, o break, um estilo cultural
Vem na paz meu irmão, prega a união
Uma rima um *beat* um papo de irmão [...]
Uma rima um beat um papo de irmão
Agora pra vocês Dj Deeley chama o refrão

Hip hop criado na rua, essa é minha cultura
Pode Acreditar
Rimando com a palavra certa
Falando a verdade aberta
Pode acreditar

Fragments do *Fanzine Cartel do Rap*, edição de aniversário de cinco anos

(*Fanzine Cartel do Rap*. Foz do Iguaçu, n. 58. Fev. 2009)

O conteúdo na íntegra está disponível no site: <http://fanzinecarteldorap.blogspot.com>



SEGUNDA-FEIRA, 15 DE FEVEREIRO DE 2010

A CHAVE É A UNIÃO



Salve, salve!!! Aquele salvão pra todos os que nos acompanham durante todos esses anos e também pra quem nos conheceu durante a caminhada e pra quem está nos conhecendo agora. Estamos completando mais um aniversário, são cinco anos fanzinando pelas terras de Foz do Iguaçu. Cinco anos de existência, resistência e persistência. E com muita alegria por continuar independente, apenas com o apoio de gente que pensa igual ou parecido com a gente. Gente da gente que também sonha e luta por um mundo justo. Um grande abraço pra todos os que lêem, divulgam e escrevem para o fanzine. As edições do fanzine só vão pras ruas com a

ajuda de vocês.

Nessa edição, trazemos pela primeira vez no quadro Poesias e Pensamentos, somente poetas e poetisas iguaçuenses.

Como já foi dito na edição anterior, em 2010 a caminhada continua. Poderíamos falar que com cinco anos de idade estamos apenas engatinhando, mas na verdade caminhamos a passos firmes rumo ao socialismo.

E a chave continua sendo a União!!!

10 Anos na Fita!!!

Extra, Extra!!!

Vem aí:

10 Anos na Fita!!!

A nova coletânea do Cartel do Rap.



Cartel do Rap, 10 anos na contramão da indústria fonográfica e cultural!!!

E a chave continua sendo a União!!!

Penso e logo resisto. (Por: Danilo Georges)

O meu eu tem sede de liberdade. Por isso não me prendo a opinião e notícias dos jornais da grande mídia. O Rádio e a televisão contribuem muito pouco, quase nada para minha existência. Promovendo o esquecimento dos valores mais íntimos e humanizador. Não vou me empanturrar de banalidades e de idéias sensacionalistas. Vou levantar minha alma e lutar. Sonhar, mirar um objetivo alto, mesmo que essa estrada seja longa e cheia de descaminhos é nela que vou me encontrar. A nossa ação revolucionária é poderosa, o nosso agir muda as coisas, chegou a hora do povo despertar. Nada mais vai falar pela gente. Não sentiremos mais medo um dos

outros. Queremos a parte que nos cabe. Seremos de agora em diante os construtores do nosso destino. A palavra é ação. Temos a força. E lutar já virou necessidade. Vamos parar essa avalanche de consumismo que percorre essa mentalidade fútil, e frear essa má propaganda da vida.

Viver de fato é sentir e sentir é mais do que saber. Então como viveremos sem sentir? Por isso quando penso em tudo isso, penso e logo resisto.

Grafite de Woloco em Homenagem às Muitas Faces de Foz



TENHO MESMO QUE CARREGAR EM MIM A DOR DE CADA UM E NÃO PODER SENTIR A MINHA (Por: Deley de Acari)

Começo de semana foi marreta no Acari. Na verdade, ontem começou antes, à noite com o caveirão 00016 zoando a favela de noite botando velhos, crianças, mulheres, trabalhadores cansados pra dentro das casas às escuras, sem energia, sem água, expulsando-as das calçadas, das marquises sob um mormaço de 32 graus. A marretagem pra mim continuou de manhã na visita casa á casa de sete famílias de vítimas de violência pra convidá-las pra uma reunião no próximo sábado com psicólogos e assistentes sociais. Sabia que ia ser sofrido, doído pra mim. Falar com cada uma dessas famílias e relembrar suas dores antigas, é re-sentir de novo um pouco de cada dor que senti quando a tragédia abalou cada uma dessas famílias.

Voltei pra casa levando de volta um pouco de cada dor revista, sentida como se fosse dor de agora, cheguei em casa pra chorar sozinho. Pensei que Danny, precisava de alguém que entende meu coração e minhas emoções comigo, sabia que fazer as visitas seria demais sofrido pra mim. Ter alguém especial comigo me ajudaria a segurar a barra, mas Danny não pode vir.

Me disseram que eu não preciso fazer da dor de cada família minha uma dor minha.

A dor de cada família é inimaginável e só dela mesma. O máximo que faço é sentir a dor de ver e vivenciar essas pessoas sentirem suas dores e isso dói um pouco. Mas só que um pouco de cada dor dos outros que re-dói na gente vão se somando e dão numa dor tão grande e sofrida como a dar de cada um. E diante da dor de cada um, tão imensa, tão intensa, tão sofrida, sequer me é dado o direito de sentir livremente a minha própria dor. Diante da dor de tanta gente, que tenho que vivenciar como se fosse minha.

Vivo a esperança de um dia ter a felicidade de poder sofrer, viver com toda plenitude minha própria dor:

Oi minha dor, prazer te ver, saudades de você. Que alegria te sentir de novo assim tão clara, assim tão pura e verdadeira... Assim tão minha! Já tava agoniado de me perguntar, de perguntar ao mundo sem resposta: Tenho mesmo eu que carregar em mim a dor de cada um e não sentir a minha?

Deley de Acari é Poeta, treinador de escolinhas de futebol, animador cultural e militante de direitos humanos no Rio de Janeiro.

(Fonte: www.deleydeacari.blogspot.com)

[AS MUITAS FACES DE FOZ DO IGUAÇU \(Por: Danilo Georges e Eliseu Pirocelli\)](#)

Magrão BZ, Arte Periférica Combativa.



Anderson da Chagas Bezerra, conhecido como Magrão Bz, tem 33 anos, nasceu em Santos e veio pra Foz do Iguaçu com 2 anos de idade. O pai trabalhava em construção civil e veio passando de cidade em cidade até chegar em Foz, com a esperança de trabalhar na usina de Itaipu. Morou na Vila A, seu pai trabalhava em uma empreiteira que prestava serviço pra Itaipu. Moraram por 10 anos na Vila A e depois foram morar no Jd. Belvedere. Quando se casou mudou para o Jd. Petrópolis e hoje vive no bairro Cidade Nova. Começou a ouvir Rap através de seu irmão que era Dj e tinha alguns vinil desse gênero musical. Os primeiros discos que ouviu foi Holocausto Urbano do Racionais Mc's, Pepeu (Rap nome de meninas) e Ndee

Naldinho. Depois ouviu mais intensamente o álbum *Sobrevivendo no Inferno do Racionais*. “Eu também escutava muito som gringo, que influenciou bastante, Cypress Hill, Das Efx, não entendia as letras mas gostava dos instrumentais e do ritmo”.

Ele percebe a importância dos movimentos Punk e Hardcore na cidade que antecedeu o Movimento Hip-Hop. “A diferença é só o instrumental. O peso. O Hardcore também tem protesto no meio. Eu curti DFC e Detrito Federal de Brasília, falavam de política. A diferença é o peso na guitarra e bateria. A banda Tumulto de Foz, banda Punk, tinha um vinil bem loko e influenciou o rap e os sons de protesto de Foz. Antigamente, tinha um evento chamado Rock no Subúrbio e hoje a gente tem o Rap na Quebrada. Interessante a gente notar as influências”.

Magrão começou a cantar rap em 2000, junto com o Vinícius, Rafael, Ta ligado, Hugo, Titi, Marcelo, Caê. Cantaram no show do SNJ e Da Guedes que inaugurou a pista de Skate em Foz. Participou de alguns eventos de rap na “Lua”, um bar onde o DJ Caê discotecava na época e também na pista de Skate do Amarelo. Os ensaios rolavam na casa dos integrantes do grupo, no Cohapar, no Jd. São Paulo, na Vila Claudia. Também se reuniam na pista de skate onde sempre encontrava um pessoal fazendo um grafite, montavam equipamento, faziam um rap e um Freestyle. Magrão que já desenhava desde os 10 anos de idade, passou a desenvolver ali a arte do grafite, que pratica até hoje. Em sua caminhada já participou dos grupos Enquadro Verbal, Juventude Consciente, Aliados da Periferia, Vulgo PT, Arsenal Periférico e integrou o Coletivo de Hip-Hop Cartel do Rap. Hoje está com um trabalho solo, mais voltado pro Rap Gospel com o nome de Testemunho Verdico. “Gosto de falar de tudo, de tudo um pouco, né. Tipo, o que a gente vê a gente tem que ser o cronista da periferia, certo. Onde a gente sobrevive, aquilo que a gente vê que ta errado, a gente procura colocar nas letras. Tentar colocar de um modo que você ache uma solução praquilo. Porque você só falar, só ver o problema e não tentar achar uma solução pra ele...”. “Porque tem muita gente que ta escutando”. Ônibus lotado, moleques no farol, homem de muleta pedindo, gente carregando sacolas de lixo pesadas, enchentes, enquadros policial, tudo isso vai para as letras de suas musicas. “O rap veio pra levantar a auto-estima do pessoal que é discriminado. O pessoal de quebrada, o pessoal que vive na dificuldade, sabe. Isso é uma linha de frente da periferia que tem tudo pra ser positivo”.

Sempre atento aos caminhos que o Rap está seguindo, Magrão afirma não gostar do rap feito de maneira comercial, que segue mais a linha do rap norte americano, ele curte o som de enfrentamento e de pessoas que fazem primeiro por amor, depois pelo dinheiro. “Um cara que eu admiro pelo que aconteceu com ele e pelo que ele tem feito é o Cascão do Trilha Sonora do Gueto. É um cara que bate de frente, fala pra quem tem que falar, entendeu. O cara foi presidiário, ficou preso, saiu, hoje ta formado em advocacia, mas não é por isso que se elitizou. Continua sendo o Vida Loka que ele é”. “Você não pode levar o Rap de forma comercial. Tem que fazer ele pelo amor, se você for fazer o bagulho achando que vai ganhar dinheiro encima disso pode desistir”.

Magrão já trabalhou em construção civil, de servente de pedreiro, em mercado, no Paraguai carregando caixa e em dezenas de outras correrias. Questionado a respeito de o Rap falar bastante em suas músicas sobre o ladrão e não falar tanto

do trabalhador, ele responde: “Pra se falar do trabalhador, primeiro tem que ter o emprego”.

Incentivo à cultura

“Em Foz falta incentivo pra cultura, em especial pra cultura Hip-Hop. Lá em Campo Mourão o SESC e a Secretaria de Cultura dão espaço pros manos fazer o movimento deles lá. Aqui em Foz do Iguaçu não se abre a porta”. “Se o Hip-Hop for respeitado como uma cultura, como uma cultura de rua, ser respeitado como um movimento cultural nacional, eu acho que isso vai gerar várias funções. O rap não é só você cantar, tem o lado do vestuário, tem o lado da divulgação, isso tudo gera trabalho. O movimento ia aumentar”.

Ausência do pai

“Geralmente, em muitas famílias de periferia o pai está ausente, né. Muitas vezes é a mãe que cria os filhos sozinha. Existem vários exemplos de mães que criam 03, 04 filhos sozinha, o pai abandona ou o pai é cachaceiro, vive nos botecos, não quer fazer a correria. A mulher sai pros corre, ela ta sempre buscando um apoio pros filhos. Eu como pai tento sempre dar o exemplo pros meus filhos, na medida do possível eu to sempre presente”.

Sonho:

“Poder divulgar um som, poder levar uma palavra que seja de refrigério pras pessoas, não quero elitizar nada, não quero fama, status nem nada, quero ser sempre o Mano Magrão, podendo levar o Rap pra vários lugares, várias quebradas, falando da palavra de Deus, pra mim aí já é o bastante. Poder divulgar no grafite. Futuramente, se Deus permitir aí eu fazer uma oficina de grafite, entendeu, essa aí é minha vontade pras crianças da periferia. Porque aqui nessa quebrada não tem nada, não tem um parque, não tem uma quadra, não tem um campo de futebol decente. As crianças é tudo ociosas mesmo, entendeu. Então se você tem algo pra colocar no lugar pras crianças poder desenvolverem alguma coisa, não só o grafite. Minha vontade é essa”.



“Esse daqui é mazela social, né, miséria. Isso daqui é comum se ver por aí, criança mesmo. Isso daqui representa o vazio, não só do estômago, mas do próprio corpo do ser humano por viver na miséria. Geralmente se vê por aí criança garimpando no lixo, e é o lixo geralmente da elite, né”.



“Esse daqui representa o Mc mandando a idéia. Nesse desenho eu coloco uma marca minha que é esse esfumaçamento aqui que significa como se fosse um vírus, o vírus da favela se proliferando por todos os lados”.



“Esse daqui são os elementos do Hip-Hop unidos fazendo o Movimento”. “Na maioria dos meus desenhos está sempre presente os barracos da favela”.

TEMPLO DO HIP-HOP

Hoje o Templo é a Rua (Por: Eliseu Pirocelli)



Wesley e Deley de Acari na antiga sede do Templo do Hip-Hop

Numa tarde de sábado de sol forte em Acari, RJ, militantes do movimento Hip-Hop carregavam as caixas de som e os equipamentos para o evento que aconteceria logo no final da tarde, a partir das 19:00hs. O evento intitulado “Tudo Isso na Rua” faz parte de uma série de atividades organizadas pelo Templo do Hip-Hop em Acari. A noite prometia muito som de preto com Rap, Reggae, Funk, Soul, a presença dos funkeiros Mc Pingo e Mano Teko do Movimento Funk é Cultura e APA Funk e dos Mcs Delírio Black e Mano Zeu do Movimento Hip-Hop.

O Templo nasceu com o intuito de ser um espaço físico com a prioridade de produzir e difundir a cultura Hip-Hop na comunidade de Acari. Com o projeto Quinto Elemento passou a oferecer oficinas de Grafite, Break, Dj, Ritmo e Poesia. O projeto visa a integração cultural e artística com as mais variadas artes e culturas, sejam elas populares ou eruditas e conta com três campanhas permanentes: Prevenção de DST/AIDS, Direitos Humanos e da Mulher, Meio Ambiente. Na apresentação do projeto lemos: “Almejamos que o Templo do Hip-Hop seja um espaço de valorização e constante busca pela emancipação da juventude favelizada, para isso pretendemos a curto, médio e longo prazo ter em nossas instalações uma biblioteca, uma videoteca e um tele centro comunitário, uma pequena galeria de artes, um estúdio de produção musical, e uma produtora de eventos e serviços para que assim possamos gerar renda e tornar-mos auto-sustentável”.



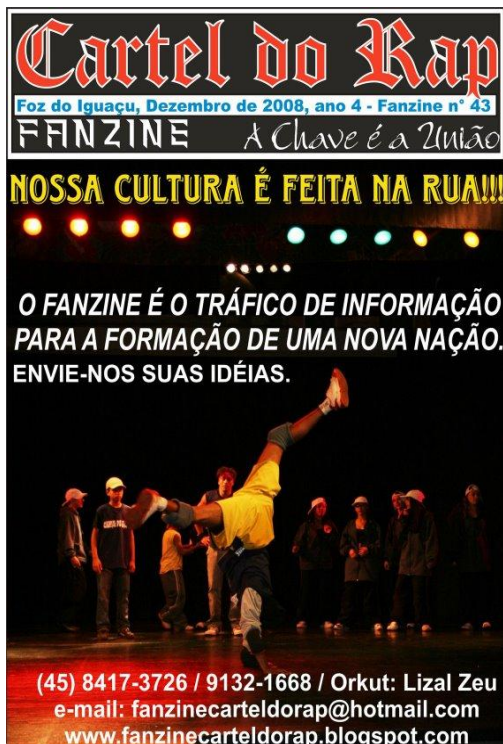
Apresentação dos alunos das oficinas em Acari



Oficina da Palavra



Grafite nos muros de Acari

Capas de edições anteriores do *Fanzine Cartel do Rap*

Dezembro, 2008.



Novembro, 2008.



Outubro, 2009.



Agosto, 2009.